

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

BRENDON DE ALCANTARA DIOGO

TEATRALIZAÇÃO, DISTANCIAMENTO E REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA
EM *BACURAU*: relações entre teatro, cinema e sociedade

Araraquara
2024



BRENDON DE ALCANTARA DIOGO

TEATRALIZAÇÃO, DISTANCIAMENTO E REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA
EM *BACURAU*: relações entre teatro, cinema e sociedade

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara para obtenção do título de Grau acadêmico de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Orientador(a): Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Bolsa: CAADI (2022-2023)

Araraquara

2024

D591t Diogo, Brendon de Alcantara
Teatralização, distanciamento e representações da violência em Bacurau : relações entre teatro, cinema e sociedade / Brendon de Alcantara Diogo. -- Araraquara, 2024
231 p. : tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. Bacurau. 2. Cinema épico. 3. Kleber Mendonça Filho. 4. Distanciamento épico-brechtiano. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor(a).

BRENDON DE ALCANTARA DIOGO

TEATRALIZAÇÃO, DISTANCIAMENTO E REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA

EM BACURAU: relações entre teatro, cinema e sociedade

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara para obtenção do título de Grau acadêmico de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Relações Intersemióticas

Data da defesa: 12/11/2024

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

Profa. Dra. Fabiana Amélio Faleiros
Professora e artista autônoma na empresa Alguém o mundo

Profa. Dra. Carolina Xavier de Oliveira Longatti
USP - FFLCH – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Ao meu tio e pai adotivo, Eurípedes, e à minha sogra, Dona Alba, que fizeram a passagem durante esse processo e, portanto, antes de verem este texto concluído, mas que sempre torciam e me animavam nesse objetivo.

AGRADECIMENTOS

A Oxóssi, por me ceder as raízes e me guiar nessa caçada. *Òkè Àró.*

À minha mãe, Irene, pelo empenho incansável de sempre, a qualquer dia e a qualquer hora, pela sua presença em todos os sentidos que se possa imaginar, em todos mesmo. Sua crença em mim e seu apoio sem limites me trouxeram até aqui e me levarão por onde quer que seja.

À minha tia, Joana, a quem aqui eu também agradeço como um filho. Sou profundamente grato a você por todo o suporte durante este e outros tempos. Aliás, sei que não sou capaz de descrever o quanto agradeço, pois também sei bem que, se não fosse como foi, nada disso estaria de pé.

Ao meu companheiro desta vida, Tiago, minha família. Agradeço não só pela paciência com o processo e comigo ao longo desses anos, mas, principalmente, por me fazer entender, dia após dia, o que significa realmente ser companheiro. Por ser um grande incentivador nessa trajetória, essa tese é, na verdade, nossa.

Às minhas mais próximas amigas ao longo desse período, principalmente Naiara, Flávia, Marcela, Gabi e Jaque que, ao longo de todo esse tempo, me acompanharam em cada passo e viram, de pertinho, a minha transformação. Agradeço a vocês por me verem sorrir, chorar, alegrar-me de novo, cansar, retomar, empolgar-me novamente... Enfim, agradeço a vocês - e também àquelas de muito tempo não mencionadas aqui - que me alimentaram nesses anos com muito colo e muito afeto.

À minha orientadora, a Professora Fabiane Renata Borsato, encontro absolutamente feliz que o doutorado trouxe. Agradeço pela sua dedicação, cuidado, envolvimento, disposição e interesse constante pelo meu processo formativo. Também te agradeço, Fabiane, acima de tudo, por me acolher em todos os momentos que vivi ao longo desse percurso, sem exceção, e sabemos bem que não foram poucos e nem sempre tão alegres assim. Vencemos!

À Professora Renata Soares Junqueira e ao Professor Gilberto Figueiredo Martins pela participação no exame de qualificação e por retornarem no encerramento deste ciclo. Ah, como são inspirações e referências para mim, principalmente dentro da Unesp e do GPDC-Loa. Por isso, agradeço a vocês há muito tempo: desde a acolhida nas disciplinas que ministraram quando eu ainda era aluno do mestrado, pelas dúvidas sempre respondidas, pelas indicações de livros e filmes, pelos convites,

pelo interesse em minha pesquisa, pela disposição de sempre, ou seja, por serem absolutamente importantes na minha formação.

Ao grupo “minha tese começa assim”, do qual tenho a alegria de dizer que participei de sua primeira formação, e mais de uma vez. O “minha tese” foi decisivo para a escolha deste tema. E, evidentemente, sou profundamente grato à criadora desse grupo de estudos, a artista-pesquisadora e também Professora Fabiana Faleiros, a quem muito admiro e que, além de acompanhar de perto toda essa caminhada, me ajudou a dar nome para aquilo que eu não sabia nomear.

Agradeço também à Professora Carolina Xavier pela disposição em participar da nossa banca e por prontamente ter aceitado o nosso convite, certamente o grupo de estudos *Cena Teatral*, do qual faço parte e que a professora lidera, rendeu bons frutos.

Faço um agradecimento especial à turma de 2024 do Colégio Caetano Capricio, por esses anos que vivemos juntos, mas, principalmente, pelo convite inesquecível e irreverente que me fizeram, no mais autêntico estilo Bacurau, ao me tornarem patrono da turma. Sou feliz por termos compartilhado e aprendido tanto nesse tempo.

Por fim, agradeço à Coordenadoria de Ações Afirmativas e Diversidade (CAADI), pela bolsa de extensão concedida ao longo de dois anos.

*Vinte palavras girando ao redor do sol
Vinte palavras girando ao redor do sol
Feito goteira pinicando no teu quengo
Chegou a hora, mostre seu palavreado
Ou então assuma seu papel de
mamulengo*

*Chegou a hora, mostre seu palavreado
Ou então assuma seu papel de
mamulengo*

*Vinte Palavras girando ao redor do sol,
Cátia de França*

RESUMO

Partindo do cruzamento entre o teatro e o cinema, esta tese tem por objetivo analisar o filme brasileiro *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, focando em sua aproximação com as estratégias formais do teatro épico-brechtiano. O estudo explora como as técnicas de distanciamento podem ser aproximadas à análise de *Bacurau*, especialmente através da desnaturalização da *mise-en-scène*, da dissonância entre música e ação, do rompimento com o heroísmo individualizante e de um roteiro repleto de contradições e profundas ironias, o que pode gerar um efeito de teatralização no filme. Esses efeitos também são rastreados nas trajetórias de Mendonça e Dornelles, evidenciando como *Bacurau* dialoga não só com a filmografia prévia dos realizadores, mas também com outras referências cinematográficas e literárias, tais como Glauber Rocha, John Carpenter e Euclides da Cunha. Por se tratar de uma obra que aciona variadas formas de violência, mobilizamos conceitos como revolução, revolta e necropolítica, a fim de expandir a interpretação do filme. Assim, esta pesquisa visa contribuir para a discussão sobre a relação entre teatro, cinema, literatura e sociedade, destacando a importância dessas linguagens na construção de narrativas críticas e alegóricas no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: *Bacurau*; Cinema épico; Kleber Mendonça Filho; Distanciamento épico-brechtiano.

RESUMEN

Partiendo de la intersección entre el teatro y el cine, esta tesis analiza la película brasileña *Bacurau* (2019), dirigida por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, con un enfoque en su relación con las estrategias formales del teatro épico-brechtiano. La investigación examina cómo las técnicas de distanciamiento, como la desnaturalización de la mise-en-scène, la disonancia entre música y acción, la ruptura con el heroísmo individual y un guion cargado de contradicciones e ironías, generan un efecto de teatralización en la película. Además, se rastrean estas estrategias en la filmografía previa de los directores y en referencias literarias y cinematográficas, como Glauber Rocha, John Carpenter y Euclides da Cunha. Al tratarse de una obra que representa diversas formas de violencia, el análisis también se apoya en conceptos como revolución, revuelta y necropolítica para ampliar su interpretación. Esta tesis contribuye a la discusión sobre las relaciones entre teatro, cine, literatura y sociedad, destacando el papel de estos lenguajes en la construcción de narrativas críticas y alegóricas en el cine brasileño contemporáneo.

Palabras clave: *Bacurau*; Cine épico; Kleber Mendonça Filho; Distanciamiento épico-brechtiano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O voo do condor	23
Figura 2 – A Graúna de Henfil	24
Figura 3 – Carcará	26
Figura 4 – Cartaz especial de <i>Bacurau</i>	27
Figura 5 – Cartaz comercial de <i>Bacurau</i>	29
Figura 6 – Kleber Mendonça Filho como “ator” em <i>Retratos Fantasmas</i>	34
Figura 7 – Rubens Santos interpreta um motorista ao final de <i>Retratos Fantasmas</i>	34
Figura 8 – Rubens Santos também interpreta um motorista no início de <i>Bacurau</i>	34
Figura 9 – Motorista invisível	35
Figura 10 – Motorista translúcido	36
Figura 11 – Táxi e taxistas em <i>A copa do mundo no Recife</i>	37
Figura 12 – Táxi e taxistas em <i>A copa do mundo no Recife</i>	37
Figura 13 – Táxi e taxistas em <i>A copa do mundo no Recife</i>	37
Figura 14 – Táxi e taxistas em <i>A copa do mundo no Recife</i>	37
Figura 15 – Via Mangue	37
Figura 16 – Demolição do Edifício Caiçara, de 1930	38
Figura 17 – A escola em <i>A menina do algodão</i>	42
Figura 18 – A escola em <i>O som ao redor</i>	43
Figura 19 – A escola em <i>Bacurau</i>	43

Figura 20 – O sobrenatural em <i>Vinil verde</i>	44
Figura 21 – O irreal em <i>Mens Sana in Corpore Sano</i>	47
Figura 22 – O irreal em <i>Mens Sana in Corpore Sano</i>	47
Figura 23 – A ambientação no futuro em <i>Recife frio</i>	50
Figura 24 – A ambientação no futuro em <i>Bacurau</i>	50
Figura 25 - Lia de Itamaracá em <i>Recife frio</i> cantando uma canção sobre um clima ensolarado	51
Figura 26 - A planta do apartamento com destaque para o quarto da empregada	54
Figura 27 – Grace sente frio no quarto do filho do patrão	54
Figura 28 – Divisão em partes de <i>O som ao redor</i>	57
Figura 29 – Divisão em partes de <i>O som ao redor</i>	57
Figura 30 – Divisão em partes de <i>O som ao redor</i>	57
Figura 31 – Clara e a fachada do Edifício Aquarius	59
Figura 32 – Museu Histórico de Bacurau	59
Figura 33 – Equipe de <i>Aquarius</i> protesta em Cannes e é manchete no <i>The Guardian</i>	60
Figura 34 – Despejo de livros em <i>Bacurau</i>	68
Figura 35 – Despejo de livros em <i>Bacurau</i>	68
Figura 36 – A escola abandonada no caminho para Bacurau	69
Figura 37 – A população de Bacurau recebe um carregamento de vacinas	72
Figura 38 – A população de Bacurau recebe um carregamento de vacinas	72
Figura 39 – A população de Bacurau recebe um carregamento de vacinas	72

Figura 40 – Contrastes reveladores na montagem de <i>Bacurau</i>	74
Figura 41 – Contrastes reveladores na montagem de <i>Bacurau</i>	74
Figura 42 – Contrastes reveladores na montagem de <i>Bacurau</i>	74
Figura 43 – Índices de morte em <i>Bacurau</i>	77
Figura 44 – Índices de morte em <i>Bacurau</i>	77
Figura 45 – Índices de morte em <i>Bacurau</i>	77
Figura 46 – Tony Jr. “desaparece” em <i>Bacurau</i>	78
Figura 47 – Tony Jr. “desaparece” em <i>Bacurau</i>	78
Figura 48 – Cláudio e Nelinha são alvejados pelos forasteiros	80
Figura 49 – Cláudio e Nelinha são alvejados pelos forasteiros	80
Figura 50 – Tony Jr. volta a <i>Bacurau</i>	82
Figura 51 – Tony Jr. volta a <i>Bacurau</i>	82
Figura 52 – Tony Jr. volta a <i>Bacurau</i>	82
Figura 53 – Grupo de teatro de <i>Agitação e Propaganda</i> em <i>Khule Wampe</i>	92
Figura 54 – Habitantes locais tornam-se atores em <i>Bacurau</i>	95
Figura 55 – Presença de atores estrangeiros em <i>Bacurau</i>	95
Figura 56 – O cenário artificial em <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i>	103
Figura 57 – <i>Ópera dos três vintés</i>	103
Figura 58 – Super-heróis em ação no cinema hollywoodiano	111
Figura 59 – O Antiilusionismo em <i>A montanha sagrada</i>	112
Figura 60 – O Antiilusionismo em <i>A montanha sagrada</i>	112

Figura 61 – Buscas sobre <i>Bacurau</i> entre 2019 e 2024	120
Figura 62 – Momento em que o espectador ainda não tem notícia de que esse <i>ovni</i> é um <i>drone</i>	124
Figura 63 – Interrupção da narrativa para comentários sobre a cena em <i>O enjaulado</i>	125
Figura 64 – A artificialidade do cenário de <i>O enjaulado</i>	125
Figura 65 – Lunga em seu esconderijo	130
Figura 66 – Lunga é ovacionado em seu retorno a <i>Bacurau</i>	131
Figura 67 – Boneco do ex-juiz Sergio Moro	133
Figura 68 – O bar em <i>Bacurau</i>	135
Figura 69 – O bar em <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	135
Figura 70 – Professor e estudantes em <i>Bacurau</i>	136
Figura 71 – Professor e estudantes em <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	136
Figura 72 – Sequência de canto coletivo em <i>Bacurau</i>	137
Figura 73 – Sequência de canto coletivo em <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	137
Figura 74 – Anúncio da procura de Lunga remetendo aos filmes de <i>western</i>	141
Figura 75 – Paisagens iniciais de <i>Bacurau</i> também ao estilo do <i>western</i>	141
Figura 76 - Caixões pela estrada no início de <i>Bacurau</i>	142
Figura 77 – A personagem Django arrasta um caixão na abertura do longa homônimo de Corbucci	142
Figura 78 – A icônica placa indicando a chegada a <i>Bacurau</i>	142
Figura 79 – A modernização do duelo	143
Figura 80 – A modernização do duelo	143

Figura 81 – Momento em que a câmera focaliza Lunga pegando uma peixeira	145
Figura 82 – Estado de Lunga após a morte de Terry	145
Figura 83 – Abertura do filme ao som de <i>Não identificado</i> , canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa.	149
Figura 84 – Abertura de <i>The Thing</i> , de John Carpenter	150
Figura 85 – Abertura de <i>The Thing</i> , de John Carpenter	150
Figura 86 – <i>Drone</i> em formato de Disco voador	151
Figura 87 – Contrastes entre a imagem e o som	152
Figura 88 – Contrastes entre a imagem e o som	152
Figura 89 – Contrastes entre a imagem e o som	152
Figura 90 – Carranca satiriza os forasteiros com o seu repente	154
Figura 91 – Cortejo de Carmelita	157
Figura 92 – Cortejo de Carmelita	157
Figura 93 – Cortejo de Carmelita	157
Figura 94 – Outros índices de morte durante o percurso de Pacote ao som de Réquiem para Matraga	159
Figura 95 – Outros índices de morte durante o percurso de Pacote ao som de Réquiem para Matraga	159
Figura 96 – Pacote leva os corpos de Flávio e Maciel	160
Figura 97 – Corte visível demarcando a passagem de cena	160
Figura 98 – Julia olha diretamente para a câmera	162
Figura 99 – A presença de atores da região	164
Figura 100 – Damiano e Dayse reagem ao ataque de Willy e Kate	166

Figura 101 – Damiano e Dayse reagem ao ataque de Willy e Kate	166
Figura 102 – Domingas se destaca no velório de Carmelita	170
Figura 103 – Discurso teatralizado de Plínio	171
Figura 104 – Teatralização no despacho do Prefeito Tony Jr.	172
Figura 105 – Lanternas alinhadas ao fundo quando a Professora Ângela encontra o filho morto	172
Figura 106 – Darlene, Raolino e Bidé parecem guardas ao lado das cabeças dos estrangeiros	173
Figura 107 – Alinhamento dos caixões	174
Figura 108 – O teatro do genocídio em <i>O leão de sete cabeças</i>	174
Figura 109 – O teatro do genocídio em <i>O leão de sete cabeças</i>	174
Figura 110 – Carro de polícia baleado	177
Figura 111 – Mesa posta à hora do almoço	180
Figura 112 – A metonímia da faca de Michael	180
Figura 113 – Domingas veste um jaleco ensanguentado	181
Figura 114 – Os moradores assassinados e os Forasteiros são observados pela base externa	188
Figura 115 – Cupim no acampamento dos estrangeiros	189
Figura 116 – Colônia de cupins em <i>Aquarius</i>	189
Figura 117 – Michael tira Kate do centro da mesa	190
Figura 118 – Michael tira Kate do centro da mesa	190
Figura 119 – O desconforto inesperado dos forasteiros	192
Figura 120 – Ridicularização dos habitantes do “Brasil do Sul”	194

Figura 121 – O caminhão-pipa de Erivaldo furado à bala	202
Figura 122 – Bloqueador de sinal instalado pelos Forasteiros	202
Figura 123 – Terry rouba um objeto do Museu Histórico de Bacurau	202
Figura 124 – Notícia sobre execuções públicas em São Paulo	202
Figura 125 – Roupas manchadas de sangue	203
Figura 126 – Manchete emoldurada no Museu Histórico de Bacurau	204
Figura 127 – A população escondida na escola	204
Figura 128 – A defesa na escola	205
Figura 129 – Estudantes de Bacurau em aula de música	205
Figura 130 – Mural da Escola João Carpinteiro	207
Figura 131 – Possíveis cangaceiros de Bacurau	210
Figura 132 – Cabeça de Terry Rolando	210
Figura 133 – Cabeça de Jake nas mãos de Lunga	211
Figura 134 – Reação de Bidé	212
Figura 135 – Reação de Raolino	212
Figura 136 – Pacote questiona Teresa	212
Figura 137 – Referência à vereadora Marielle Franco	213
Figura 138 – Informação ao final do filme	213

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Oposições entre o teatro épico e o dramático	98
Tabela 2 – Esquema sobre a música no teatro épico e dramático	147

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	15
2	NAS ASAS DA CULTURA BRASILEIRA: SOBREVOLANDO COM ALGUNS PÁSSAROS SIGNIFICATIVOS DA IDENTIDADE NACIONAL.....	23
2.1	RECIFE CINEMATOGRÁFICA: EM TORNO DO ESTILO E DA TRAJETÓRIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO E JULIANO DORNELLES.....	311
2.2	O CALOR DE <i>BACURAU</i> VEM DO <i>RECIFE FRIO</i>	48
2.3	LONGAS-METRAGENS: RASTREANDO OUTROS EFEITOS DE DISTANCIAMENTO	55
3	EFEITOS DE DISTANCIAMENTO CRÍTICO EM <i>BACURAU</i>.....	62
3.1	KLEBER MENDONÇA FILHO E BERTOLT BRECHT: ALGUMAS APROXIMAÇÕES	62
3.2	AS CINCO DIFICULDADES NO ESCREVER [OU FILMAR] A VERDADE	70
3.3	TEATRO E CINEMA ÉPICOS: CRUZAMENTOS.....	84
3.3.1	Teatro épico.....	84
3.3.2	Entre palcos e telas	1011
3.3.3	Um adendo: Brecht e o cinema	106
3.3.4	Cinema épico.....	109
3.5	<i>BACURAU</i> , POPULAR, IMPOPULAR OU “POPULAR”?	109
3.4	“QUE ROUPA É ESSA, MENINO?” LUNGA: HEROÍSMO, <i>WESTERN</i> E CINEMA DE CANGAÇO	126
3.5	A MÚSICA NA CRIAÇÃO DO EFEITO DE DISTANCIAMENTO	146
3.6	TEATRALIZAÇÃO E DESNATURALIZAÇÃO DA <i>MISE-EN-SCÈNE</i> ..	160
3.7	IRONIA E NECROPOLÍTICA: AS FORMAS DA VIOLÊNCIA EM <i>BACURAU</i>	187
7		
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
	REFERÊNCIAS	220

1 APRESENTAÇÃO

*Subo nesse palco, minha alma cheira a talco
 Como bumbum de bebê
 De bebê
 Minha aura clara, só quem é clarividente pode ver
 Pode ver
 Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda
 Saberá lhe dar valor
 Dar valor
 Vale quanto pesa pra quem preza o louco bumbum
 do tambor
 Do tambor*

Palco, Gilberto Gil

Em algum momento desse processo de pesquisa me deparei novamente, já de forma mais amadurecida, com a música *Por que você faz cinema?* de Adriana Calcanhotto e Joaquim Pedro de Andrade. Essa canção, que ouvi, ouvi, ouvi e sobre ela pensei tantas vezes, além de me fazer perceber os motivos pelos quais seus autores produziam arte, me conduziu a uma identificação imediata com o período em que estava vivendo: Por que escrevo essa tese? Por que faço arte? Também faço arte enquanto escrevo? A letra nos dá algumas respostas que me agradam: “Para viver à beira do abismo/ Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público/ Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem/ Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo/ Porque de outro jeito a vida não vale a pena” (Por que [...] 1994). E repito, respondendo para mim mesmo e a quem agora lê: “Por que de outro jeito a vida não vale a pena” (Ibidem).

E começamos por aqui. Começamos, de fato, a dizer algumas palavras. Mas antes de dizer, acho importante dizer quem diz. De onde venho e mais, aqui eu quero que quem nos lê saiba bem por onde pretendo ir. Por isso, sei da importância de antecipar por onde vamos passar, para que a chegada não gere tantas surpresas, ou melhor, nenhuma catarse inesperada.

O nosso foco desde o início foi realizar um estudo analítico do filme brasileiro *Bacurau*. Mas há tantas coisas sobre esse filme... são tantas aberturas... Mas a mim, entre essa variedade que ele permite, resta saber o que ele tem de teatral, de referência ou, até mesmo, pensar por que ele é um filme tão brasileiro? Por que ele me interessa tanto? E por isso eu espero que seja do interesse do leitor também.

Vejo-o como um registro, uma ferramenta, uma bolsa cheia de histórias e de estórias, de narrativas e símbolos que convocam algum tipo de debate. E percebo que ao apresentar o filme, também revelo um pouco de mim. De fato, após anos ao

lado de um objeto de estudo, a relação com o seu tema é outra e eu também sou outro.

Eu, Brendon, sou artista. Especialmente das artes cênicas. Arte-Educador. Brasileiro. Sou de Odé. Sou da caça também no sentido da pesquisa, da busca por mais respostas (ou por mais perguntas?) que encontro na arte. Sou do interior do estado de São Paulo, da cidade de Franca.

Minha história com a arte se deu logo na infância. Sim. Ainda na primeira infância, minha mãe me fez conhecer e viver o teatro. E não só: compreendendo esse meu interesse, essa minha disposição, que aparentava natural para o performático, ela me inscreveu num conhecido núcleo artístico da cidade onde nasci. Lá, uma vez por semana, eu podia fazer teatro: subir em um palco.

E isso não parou por aí, eu segui por um bom tempo nesse grupo: infância, pré-adolescência, enfim, sempre fazendo teatro, trabalhando o corpo e a imaginação, exercendo a minha criatividade. Assim eu fui crescendo: lidando com histórias, jeitos diferentes de me comunicar, textos a serem decorados, personagens, marcações de palco, maquiagens, figurinos, cenários, dias de apresentação, expectativas de público, frio na barriga, enfim, todo o universo conhecido por aqueles que se aventuram pelo teatro.

Hoje, vejo com mais nitidez que quem gosta dessas expressões de arte, assim como eu, as vê em tudo e as quer em tudo. Hoje, entendo mais a minha infância, porque foi ela que me projetou para toda a movimentação artística que ainda se faz presente na minha vida.

Já no final da minha adolescência, na transição para a vida adulta, com vontade de fazer mais teatro, de me comunicar artisticamente em mais lugares e com mais pessoas, fundei o *Grupo de Teatro Persona*. Era a chance ideal para agora estar mais em cena. E assim o foi. O *Persona* existe até hoje, agora de forma intermitente, mas entre 2012 e 2019, produzimos intensamente. No início, produzimos e fizemos circular algumas peças de teatro baseadas em livros religiosos; aos poucos, ensaiamos Machado de Assis, adaptamos Clarice Lispector, representamos obras de Maria Clara Machado, Aluísio Azevedo, Oswald de Andrade, nos arriscamos em uma releitura de Sartre. Foi um período intenso e de que gostávamos. Acrescento que o *Persona* nasceu basicamente no momento em que eu ingressei no curso de Letras, em Franca, na Uni-FACEF. O meu intuito com essa graduação era justamente aprimorar o desenvolvimento dessas adaptações de obras literárias para o teatro,

como eu já vinha fazendo e aplicando com o grupo. Mas, durante o processo, cada vez mais encantado com a literatura, eu descobri que lecionar sobre esses conteúdos era, para mim, uma experiência tão prazerosa quanto fazer teatro. Mais uma vez eu me apaixonei. E não fui nem um pouco exclusivista nessa relação, mas acumulei paixões: o teatro, a literatura, o ensino. Por isso, às vezes, posso parecer (ou até ser mesmo) didático, porque a minha escrita, enquanto escrevo, também aciona os estudantes que comigo estiveram por todo esse tempo. Eu tento imaginá-los, assim como eu, chegando num curso (de Letras, quem sabe?) e se deparando com esse estudo, como seria essa recepção? Não posso saber, mas sei que sou por eles estimulado também.

A graduação em Letras, com habilitação em Literatura, foi o momento em que comecei a pesquisar o teatro de forma teórica, para além da prática que já existia há um bom tempo. Durante esse percurso, cheguei a pesquisar e a escrever sobre peças de Chico Buarque e Nelson Rodrigues, ou seja, teatro brasileiro do século XX. Mas essa inquietação e vontade de caça não parou.

Ingressei no Mestrado em Estudos Literários na Unesp de Araraquara. A proposta de pesquisa não divergia muito daquilo que já havia sido iniciado na Graduação: estudar teatro. Nesse momento, analisei a encenação de *Antígona* (2017), dirigida por Amir Haddad e interpretada por Andrea Beltrão. Durante a pesquisa, percebi que aquela peça dialogava, em larga medida, com o teatro épico de Bertolt Brecht, questão que permaneceu comigo e se mantém viva nesta tese, pois foi nesse momento que estive mais próximo dessas técnicas e, conseqüentemente, descobri que utilizava algumas delas nos trabalhos do *Grupo de Teatro Persona*, mesmo sem conhecê-las de modo sistematizado. Em alguns espetáculos dialogávamos com a estética brechtiana, rompendo a quarta parede, privilegiando peças de cunho político, por meio da inserção de narradores e de cenários anti-ilusionistas, etc.

Com o tempo, isso foi se aprimorando e aprofundando tanto que, já ao final do Mestrado, ingressei em um Curso Técnico de Teatro no Senac Franca, retroalimentando essas relações, pois a essa altura eu já atuava não só como professor de Ensino Médio das disciplinas de Língua Portuguesa: Literatura e Redação, bem como permaneci por bastante tempo como professor de Teatro em uma escola privada de Franca, na qual a disciplina fazia parte da grade curricular

regular do nono ano. Durante esse tempo, de 2015 a 2021, realizei montagens anuais com cada uma das turmas dessa faixa-etária.

Mas onde entra o cinema nesta história de vida profissional? E como *Bacurau* compôs essa história? Pois bem, em 2019, ano importantíssimo para essa pesquisa, ainda na Unesp, cursei a disciplina de Pós-graduação *Teatro e cinema épicos*¹. Ao longo dos encontros, eu pude, de fato, compreender, ou pelo menos começar a compreender, algumas possibilidades de cruzamentos entre essas linguagens artísticas. Pude conhecer mais o teatro épico, seu teor político, suas formas, seus métodos de construção e toda uma variedade de estudos teórico-críticos e de obras dramáticas que ampliaram o meu repertório sobre o tema. O mesmo se deu com o cinema. Assisti a filmes experimentais que geravam estranhamentos ao romper com a linguagem cinematográfica hollywoodiana, tal como o teatro épico se opunha ao teatro dramático. Era uma estética que me interessava, tanto pela forma, como pelos seus conteúdos. Comecei a encontrar respostas para algumas inquietações sobre teatro, cinema e posicionamentos sociais. Me despertava ainda mais a sensação de comparar, numa futura pesquisa, essas duas linguagens.

Foi nesse mesmo ano que ingressei no *Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema*, do qual ainda faço parte, e que hoje ampliou a sua gama de estudos incluindo também outras artes, como as visuais: GPDC-LoA. Em seus seminários, workshops e debates, tive mais contato com pesquisas que buscavam essa mesma relação. Além disso, esse estudo se enquadra em uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp de Araraquara: *Relações Intersemióticas*, que visa o diálogo entre as artes. Assim, com a continuidade desses estudos, voltei-me com mais atenção para o cinema. Não a ponto de testar as suas possibilidades como faço no teatro, praticando. Porém, agora mais próximo de sua linguagem e variedade.

E foi ainda no segundo semestre de 2019 que houve a estreia de *Bacurau*. Acompanhado de uma onda de outros filmes, não só no Brasil, que foram fortemente comentados pela crítica e pela população de modo geral. E por se tratar de cinema brasileiro, isso aguçou ainda mais a minha curiosidade.

Quando vi *Bacurau*, pareceu-me um filme estranho. Eu já conhecia os dois longas anteriores de Kleber Mendonça Filho, mas *Bacurau* era mais estranho ainda.

¹ Disciplina ministrada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e pelo Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, no primeiro semestre de 2019, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp de Araraquara.

E, se nos pautarmos no momento de desmonte que a cultura já enfrentava no período, seu enredo me soava ainda mais político, o que me fazia entender que sua forma também o era. Isso me levou, de volta, a pensar sobre teatro épico e cinema épico, especialmente esse cinema contemporâneo e brasileiro.

Portanto, não venho de uma graduação em Cinema, mas dialogo com essa arte a partir de uma base teórica fundada na teoria teatral, tendo o cinema, especialmente *Bacurau*, como um objeto de estudo. O que há aqui é um filme analisado sob esse cruzamento com o teatro, especialmente o teatro épico, pensando em que medida o filme formaliza conteúdos políticos em seu resultado final, tal como é a proposta desse teatro. E foi por essa razão que realizei leituras sobre o teatro de Brecht ou, como conceitua Gutierrez (2022), o “pensamento brechtiano” ou, ainda como nomeia Renata Soares Junqueira (2018) (2019), o “cinema épico”.

Algumas hipóteses de pesquisa fizeram parte do processo de desenvolvimento do projeto. A primeira pensava *Bacurau* como uma obra definitivamente épica, que permitiria encontrar elementos das teorias brechtianas e classificá-la como cinema épico, *stricto sensu*. Logo nos primeiros meses de estudo, eu e minha orientadora, a Profa. Fabiane Renata Borsato, nos demos conta de que esse não era o caminho mais coerente, já que notávamos a presença de alguns aspectos no filme que remetiam à catarse promovida pelo teatro ilusionista ou pelo cinema hollywoodiano.

A segunda hipótese teve como objetivo pensar com mais profundidade a respeito da construção da ilusão no teatro que era criticado e modificado por Brecht. Assim, me dediquei a um estudo das formas dramática e épica, o que resultou na minha primeira publicação sobre o assunto: *Entre o cinema e o teatro: a utilização de recursos épico-brechtianos em Bacurau* (Diogo, 2022). Além disso, próximo a esse período, fui aprovado em um edital do “ProAC Expresso Direto” destinado a realizar o Fomento Direto a profissionais do setor Cultural e Criativo. Obtive a aprovação na modalidade de Artistas Educadores, com o projeto *No filme, a peça: aproximações semióticas entre o teatro épico e o cinema brasileiro contemporâneo*, que resultou em uma videoaula sobre o assunto, já tendo *Bacurau* como objeto de pesquisa, o que registra parte do processo de aprendizado sobre essas linguagens até aquele momento.

O terceiro movimento da pesquisa foi o de cursar disciplinas em outros Programas de Pós-Graduação, inclusive voltados para o cinema. Destaco o curso

Tópicos em intermedialidade, do PPG de Imagem e Som da UFSCAR. Como resultado dessa disciplina, nasceu mais um viés de pesquisa sobre o filme: a relação de *Bacurau* com a música. Esse estudo resultou na publicação de *O canto do Bacurau: a intermedialidade com a música brasileira em Bacurau e a sua relação com o Árido Movie e o Maguebeat* (Diogo, 2022).

E como falo de um sistema que se retroalimenta durante toda essa pesquisa, também houve um momento prático. Em 2022, ao retomar um projeto que havia sido paralisado pela pandemia, fui aprovado em outro edital que me proporcionou receber orientação técnica e profissionalizante em teatro pelo *Programa de Qualificação em Artes da Poiesis* (antigo *Projeto Ademar Guerra*, com que o *Grupo de Teatro Persona* já havia sido contemplado em 2013, 2014 e 2015). Esse período colocou de pé a peça *Zonas Amargas*, dirigida por mim e da qual participei como ator. Durante a montagem do espetáculo, além de contarmos com a equipe de curadoria que vinha até Franca oferecer essa instrumentalização quinzenalmente, ministrei para os membros do grupo algumas formações em teatro épico, já que era uma estética que almejávamos com essa montagem. Algumas fotos e vídeos do espetáculo podem ser vistas nas redes sociais do grupo.

Com esse aporte teórico, especialmente voltado para o teatro na sua forma épica e também dramática, fomos para o exame de Qualificação. Porém, até então, a pesquisa ainda ressoava com bastante rigidez o meu próprio processo de aprendizagem, de caça profunda, ficando a evidente necessidade de que o texto poderia se encaminhar, com mais segurança, para o próprio filme em questão, valorizando a sua forma. E o Exame de Qualificação na Pós-Graduação, que no teatro corresponde a uma “abertura do processo” ou “ensaio aberto”, foi importante pela partilha de material e crucial para o quarto e último movimento para o qual se encaminhou essa tese.

Nessa última etapa da pesquisa, recorremos a um estudo mais aprofundado da linguagem cinematográfica. Para isso, passamos por estudos sobre gêneros no cinema, bem como a sua história, sempre buscando associá-los a *Bacurau*, em cruzamento com a história do teatro. Assim, foi possível nos concentrarmos mais no filme em si e em sua relação com outros cineastas, com a literatura e com a própria obra dos diretores. Foi nessa etapa que também voltei o meu olhar para o roteiro, que foi publicado em 2020. Para tratar desse texto com mais propriedade, foi necessário realizar um cotejo considerando cenas adicionadas, partes

excluídas, trechos alterados ou postergados. Daquilo que encontramos, o que mais se destacou foi incorporado às análises que aqui serão apresentadas.

Portanto, essa tese ficou assim, dividida em duas partes: a primeira é dedicada à contextualização de *Bacurau* no conjunto da obra dos diretores, rastreando nos curtas e longas, momentos que, assim como em *Bacurau*, também podem provocar o distanciamento no espectador; enquanto o segundo momento é dedicado inteiramente ao estudo desses mesmos recursos da teoria teatral relacionados à nossa interpretação do filme.

Com esse objetivo, começamos com a proposta de associar alguns elementos das estéticas de Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles e Bertolt Brecht, bem como os seus contextos de produção. Sabemos bem que injustiças sociais ainda não foram superadas e, conseqüentemente, esses temas ainda estão presentes em várias obras de épocas diferentes. O texto *As cinco dificuldades no escrever a verdade*, de Bertolt Brecht, permitiu pensar as dificuldades e os obstáculos enfrentados por quem quer filmar a verdade. Tony Jr., um dos personagens de *Bacurau*, foi nosso objeto de análise, especialmente pelo papel de prefeito e de autoridade que representa, destacando como a violência institucional por ele é manifestada.

Na sequência, foi necessário refletir sobre os termos *teatro épico* e *cinema épico*. Para isso, pensamos justamente nesse cruzamento entre as duas artes, portanto, decidimos manter uma pequena parte desse registro teórico angariado até aqui, especialmente voltado para a compreensão do *épico-político*. A ele somamos as contribuições de Brecht para a arte cinematográfica e a popularidade de *Bacurau*, considerando algumas informações em torno de sua recepção e crítica, sempre mantendo o foco nessa relação entre as duas linguagens e as suas especificidades.

A seguir, nos voltamos para a interpretação do herói/protagonista, importante para o teatro brechtiano no sentido da negação dessa figura. Problematizamos essa questão em *Bacurau*, com foco na personagem Lunga que não só evoca essa possibilidade heroica, como aciona outras camadas de interesse: o cangaço, o *western* (gênero hollywoodiano por natureza) e a performance *queer* da personagem. Sem dispensar, é claro, a relação com o momento de produção do filme.

Dando sequência, aprofundamos o debate sobre a música, já citado anteriormente. Para isso, buscamos compreender de que modo a mobilização desse

recurso no filme foi utilizada de forma a provocar o distanciamento ou o envolvimento emocional do espectador.

A teatralidade foi estudada para a compreensão da *mise-en-scène* teatralizada de *Bacurau*. Observamos como os elementos que compõem a imagem, a movimentação dos atores em cena, a presença de atores da região, o figurino, os enquadramentos e até mesmo a montagem são recursos que contribuem para essa teatralização presente no filme.

Na conclusão, algumas questões foram discutidas, tais como: em que medida *Bacurau* adota uma postura épica tal como propunha o teatro brechtiano? Se ela existe no filme, o que suscita? Revolução? Revolta? Ou apenas demonstra um estado violento de Necropolítica? Em que medida esse cinema se aproxima ou não do teatro? Se é épico, é um épico kleberiano?

Encerro aqui com mais uma música de Adriana Calcanhotto, presente, inclusive, no mesmo álbum que citamos no início dessa apresentação, *A fábrica do poema*, especialmente um trecho da canção *Bagatelas*, que diz: “Será que a gente/ É louca ou lúcida? Quando quer/ Que tudo vire música[tese]?” (Bagatelas, 1994) grifo nosso.

2 NAS ASAS DA CULTURA BRASILEIRA: SOBREVANDO COM ALGUNS PÁSSAROS SIGNIFICATIVOS DA IDENTIDADE NACIONAL

A cultura brasileira é fortemente marcada pela representação de pássaros icônicos. A primeira geração romântica brasileira elegeu o sabiá como um símbolo nacional. O sabiá, ave tipicamente brasileira, foi associado à pátria e à valorização da natureza, temas centrais da literatura dessa geração. Tal simbolismo é evidente em *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, poema que tematiza a saudade e o amor à terra natal, por meio das figuras das palmeiras e do sabiá, emblemas da nação.

A terceira geração do Romantismo, por exemplo, é intitulada condoreira, palavra derivada do nome dado a uma ave de rapina popularmente conhecida como condor. O nome é atribuído a essa fase da literatura romântica porque, no Brasil, o poeta baiano Castro Alves² baseou boa parte da sua poética na luta pela abolição da escravidão, visando à liberdade dos povos africanos que sofriam com os horrores desse período, tal como se lê em *Navio Negreiro* (1870) e em *Vozes d'África* (1868), por exemplo. Nesse sentido, a associação com o condor se dá pelo fato de que essa ave é conhecida tanto pela sua imponência como pela sua capacidade de atingir a liberdade em grandes alturas, pois é vista com frequência em altíssimas montanhas da América do Sul.

Figura 1 – O voo do condor



Fonte: Condor [...] (2023).

² Influenciado pelo poeta francês Victor Hugo. Cf. em: SOUSA, Cleonice Ferreira de. *Projeções do Romantismo pelas asas de um condor: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves*. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Letras, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

Mais de cem anos depois, outros pássaros continuaram a marcar a cultura nacional, agora na música. Em 1976, durante a ditadura civil-militar, o LP *Alucinação*, do compositor e cantor cearense Belchior, apresentava a faixa *Velha roupa colorida*, fazendo referência não apenas a uma ave, como também a vários artistas que igualmente citam pássaros em suas composições. Nos versos “Como Poe, poeta louco americano/ Eu pergunto ao passarinho/ Assum preto, blackbird/ Pássaro preto o que se faz?/ Raven, never, raven, never” (Velha [...], 1976), as referências construídas pelo artista aludem a Edgar Allan Poe e *O corvo*; ao *Assum preto* e à canção de Luiz Gonzaga e, até mesmo, aos Beatles ao citar *Blackbird*, que tanto se apresenta como um jogo de palavras com “pássaro preto”, assim como dialoga com a canção homônima do grupo britânico. Mas de todos esses pássaros e das formas de se referir a eles, o que destacamos na música é que o pássaro preto pode ser interpretado como um símbolo de sabedoria, já que é a ele que a voz da canção pergunta o que fazer. Além do mais, a composição apela para a necessidade de mudança, de rejuvenescimento diante do período opressivo do qual ela emergiu.

Ainda nessa época, mas em outro contexto de produção artística, o cartunista Henfil (Henrique de Sousa Filho) criou a personagem *Graúna* para as suas charges. A ave graúna, sinônimo de “pássaro preto” e “assum preto”, pode ser encontrada em várias regiões do país, o que explicca a popularidade da personagem de Henfil. Nas charges, de forma bem-humorada, o cartunista utilizou a *Graúna* para transmitir mensagens acessíveis e poderosas. Através dessa figura ele abordou temas como a censura, a repressão do período, o machismo enraizado na cultura brasileira e as acentuadas desigualdades regionais. Não à toa, Henfil chegou a ser exilado durante a ditadura, o que ressalta o teor político de sua produção e de sua *Graúna*.

Figura 2 – A Graúna de Henfil



Fonte: Henfil [...] (1993).

De volta à música popular brasileira, ainda nessa associação com as aves, é importante sobrevoar, do mesmo modo, a canção *Carcará*, composta por João do Vale. O carcará, assim como a graúna, é facilmente encontrado em quase toda a extensão nacional, porém, análogo ao condor, que também é uma ave de rapina. Na composição de João do Vale, que fez parte do *Show Opinião*, dirigido por Augusto Boal, tal como as outras aves, o carcará igualmente representa um ícone de perseverança – nesse caso, especialmente do povo nordestino: “Carcará!/ Lá no sertão/ É um bicho que avoa que nem avião” (Carcará, 1965). Essa determinação é justamente o enfrentamento das adversidades, tais como a seca e a fome. E o que se vê é que o carcará tem garra, força e valentia para confrontar o contexto desfavorável: “Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Não vai morrer de fome/ Carcará/ Mais coragem do que homem/ Carcará/ Pega, mata e come” (Carcará, 1965).

O tom de denúncia da música é tão evidente que em algumas versões de *Carcará*, principalmente a que foi recuperada do *Show Opinião*, encontra-se o seguinte trecho ao final da canção:

Perguntei à natureza
 E ela não me respondeu não
 Se não é seca é enchente
 Fazendo daquela gente
 Bravo, forte e robusto, ter que estender a mão
 Em 1950, 10% da população do Piauí vivia fora de sua terra natal
 13% do Ceará
 15% da Bahia
 17% de Alagoas
 Problema, fome
 Enquanto isso
 Um colar com 40 pérolas de águas marinhas brasileiras era dado à Rainha Elizabeth. (Carcará, 1965)

Aqui a contradição é escancarada. De um lado: seca, enchente, migração. Do outro: joias valiosas advindas de riquezas naturais brasileiras são entregues à rainha da Inglaterra. Esse choque acentuado, além de enfatizar o teor de denúncia de *Carcará*, aproxima a canção das estratégias do uso da música e do texto almejadas por Bertolt Brecht (1898 – 1956) em seu teatro épico, pois além da abordagem de um conteúdo político-social, há a comparação explícita, utilizando o próprio recurso musical para alcançar esse fim³.

Figura 3 – Carcará



Fonte: O Povo Vitória (1993).

Na contemporaneidade, especialmente em 2019, outro pássaro entrou para esse rico ecossistema da cultura brasileira: o bacurau. Esse pássaro de hábitos peculiares popularizou-se após a estreia do filme *Bacurau*, em agosto daquele ano. Assim como os pássaros mencionados anteriormente, o bacurau adquiriu uma presença significativa na cultura nacional, e pode ser reconhecido como um símbolo de resistência e até mesmo de mistério.

Por se tratar do nosso objeto de pesquisa, cabe agora lançar um olhar mais aprofundado a respeito dos significados que giram em torno do nome *bacurau*. Além de dar título ao filme que aqui analisamos, Bacurau também é o nome da cidade fictícia situada no oeste do estado de Pernambuco onde se passa o longa. Ao buscarmos pela definição de bacurau em alguns dicionários, nos deparamos, por exemplo, com:

substantivo masculino

1. [Brasil] [Ornitologia] Designação comum a vários gêneros de aves da família dos caprimulgídeos, de hábitos noturnos e voo muito silencioso. = ACURAU, ACURAUA, CURIANGO, GUIRAQUERÁ, IBIJAÚ, NOITIBÓ, PINTA-CEGA

³ Trataremos com maior profundidade sobre a música no subitem 3.5 *A música na criação do efeito de distanciamento*.

2. [Brasil, Informal] Pessoa que gosta de sair à noite. = CORUJA, NOCTÍVAGO
3. [Brasil: Pernambuco] Cova de carvão vegetal com as extremidades não queimadas dos paus que ficaram de uma cova anterior.
4. [Brasil: Rio de Janeiro] Indivíduo negro.
5. [Brasil: Rio de Janeiro] Ônibus que circula entre a uma e as seis da manhã. = SERENO (Bacurau, 2023).

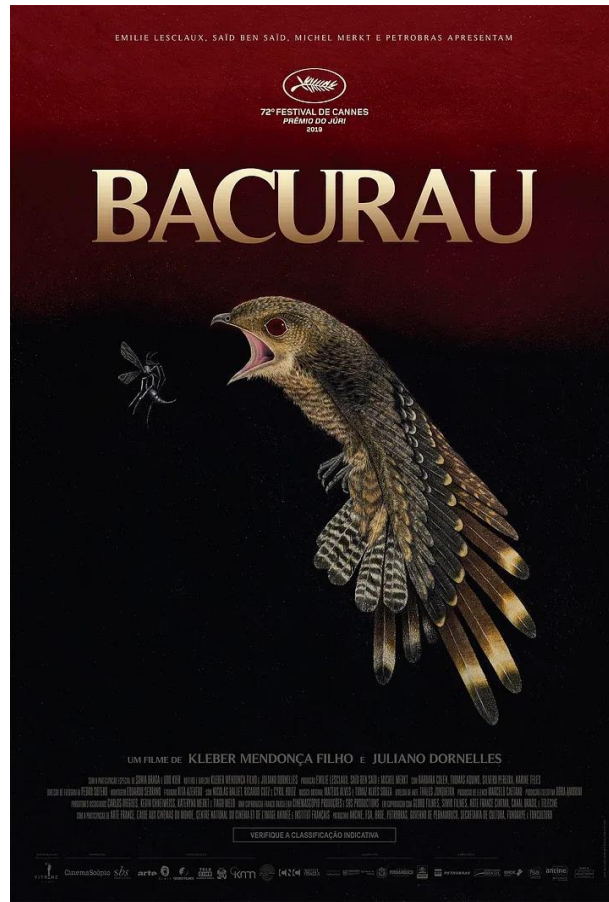
De alguma forma, a maioria dessas definições pode ser recuperada no longa que aqui examinamos. Vejamos como o filme trata desse pássaro:

FORASTEIRA Qual a população aqui?
 LUCIENE Uns 100-120. Tudo pobre, mas gente boa.
 FORASTEIRA De onde vem esse nome, Bacurau?
 LUCIENE Um pássaro.
 FORASTEIRA Tipo um passarinho?
 LUCIENE Um pássaro, maiorzinho.
 FORASTEIRA Tá extinto já?
 LUCIENE Aqui não... Mas só aparece de noite. Ele é brabo. (Mendonça Filho, 2020, p. 255)

Neste trecho do roteiro publicado em 2020 por Kleber Mendonça Filho, encontramos um diálogo entre Luciene (Suzy Lopes), a dona do único bar da cidade, e uma forasteira (Karine Teles). Luciene, ao explicar a origem do nome, já oferece pistas importantes sobre a população da cidade e a região em que vivem. Isso amplia a compreensão da situação econômica precária dos habitantes e da região que compartilha o nome com uma ave noturna e caçadora, o bacurau. Vale ressaltar que o termo “pássaro” é usado em vez de “passarinho”, enfatizando a força do bacurau e, por associação, a vigorosa energia dos moradores da cidade.

Vejamos, agora, um dos imponentes cartazes de divulgação do filme:

Figura 4 – Cartaz especial de *Bacurau*



Fonte: Moreira (2019)

Este é o cartaz de divulgação de *Bacurau*, existem outros - os de maior circulação - que ainda abordaremos aqui, mas este pede atenção especial. Trata-se do cartaz elaborado pela artista visual pernambucana Clara Moreira, feito à mão, já que a sua especialidade é a técnica de lápis sobre papel. Clara, que já criou outros cartazes para a produção cinematográfica independente brasileira, explicou em uma entrevista à Bravo que essa versão foi solicitada como uma segunda opção que seria enviada para o *Festival de Cannes*, enquanto já havia outro cartaz destinado à circulação comercial. Clara conseguiu capturar muito bem a essência do filme e a característica noturna da ave. Em sua entrevista, ela explica como preferiu retratar o pássaro:

A principal característica do bacurau é que ele é um superpredador. Ele tem um bico bem pequenininho, mas o rasgo da boca é imenso, porque ele come inclusive insetos grandes, como vespas. Ele caça e come voando, ele abocanha esses insetos no voo. É uma cena rara de ser captada. Isso traz a gente para uma frase que é dita no filme sobre o bacurau: “É um bicho brabo, que só sai à noite”. Então foi natural que ele fosse desenhado à noite, quando está ativo, caçando, sobrevivendo. Esse ataque nada mais é do que ele sobrevivendo. (Moreira, 2019)

O comentário da artista revela a sua sensibilidade na expressão de um momento significativo do bacurau. A imagem remete ao cerne da caça, da busca pela sobrevivência e da essência do próprio pássaro e de outros que temos aqui referido. Nela podemos apreciar detalhes surpreendentemente realistas, desde a textura e as cores vívidas de sua plumagem, até o seu tamanho relativo, especialmente quando comparado à presa iminente, um pequeno inseto.

O filme retrata um futuro não muito distante, em que a pequena cidade de Bacurau é retirada súbita e misteriosamente do mapa. O que costumava ser um local de harmonia e vida comunitária começa a se desfazer gradualmente. *Drones* em formato de disco voador pairam pelos céus, o caminhão-pipa que abastecia a cidade chega em Bacurau perdendo água - após ser alvejado por forasteiros que invadiram a região - e assassinatos brutais começam a ocorrer. Logo, os moradores percebem que estão sob ataque de estrangeiros que praticam uma espécie de caça esportiva com os habitantes da cidade, munidos do mais alto aparato tecnológico para a destruição. As circunstâncias forçam os habitantes a desenvolverem estratégias de resistência coletiva para proteger sua comunidade e sobreviver. É significativa a oposição entre o pássaro que caça para sobreviver e os estrangeiros que caçam pelo prazer do sofrimento da caça, pelo extermínio. O enredo do filme, devido ao seu conteúdo político e às situações atípicas que o cercam, pode criar uma sensação de distanciamento e despertar uma percepção mais ativa por parte do espectador⁴ diante da narrativa.

Esse cenário de agitação e adrenalina também pode ser recuperado quando se observa o cartaz destinado ao circuito comercial do filme:

Figura 5 – Cartaz comercial de Bacurau

⁴ Ao longo desta tese, o termo “espectador” é utilizado para se referir a uma concepção que vai além do mero consumidor de arte. Trata-se do espectador politizado, crítico e consciente, alinhado à figura almejada por Bertolt Brecht em sua teoria teatral, como será explorado adiante.



Fonte: Vitrine Filmes (2019).

Enquanto o pôster especial sintetiza a ideia mais geral, focalizando o pássaro que dá nome à obra, o cartaz anterior apresenta uma cena significativa do filme: a final. Na divulgação comercial de *Bacurau*, que também é muito expressiva, existem outras informações importantes que estabelecem um diálogo direto com o grande público. Por exemplo, nele há maior quantidade de textos, especialmente as críticas internacionais ao filme⁵ - *Indiewire*, *The New York Times* -, além da menção à “Palma de Ouro” no *Festival de Cannes*. Tudo isso acrescenta significados e expectativas, os adjetivos “maravilhoso”, “insano” e “eletrizante” sintetizam muito bem uma ideia inicial a respeito do filme.

Além disso, o cartaz também destaca os nomes de artistas conhecidos, alguns dos quais são retratados na imagem. A cena escolhida, que corresponde ao desfecho do longa, mostra o momento em que os moradores da cidade confrontam a

⁵ É curioso notar que, embora *Bacurau* critique duramente as formas de opressão estrangeira, o cartaz de divulgação comercial do filme dá destaque à apreciação crítica internacional, com elogios de veículos como o *The New York Times* e de festivais prestigiados como *Cannes*. Parece haver aí uma ironia: a obra que critica o olhar colonizador estrangeiro acaba, ao mesmo tempo, utilizando a chancela desse mesmo olhar em sua divulgação. Tal escolha pode ser lida tanto como um movimento estratégico rumo ao mercado quanto como uma provocação à própria lógica de valorização artística pelo público brasileiro, afeito às tendências internacionais.

última das ameaças que enfrentaram ao longo da narrativa. Eles empunham armas e estão posicionados diante de uma cova preparada para Michael, personagem interpretado por Udo Kier. A imagem, saturada com tons avermelhados, evoca tanto a terra, representando a geografia do local, quanto o sangue, um elemento recorrente no filme.

Aqui podemos estabelecer uma relação com os outros significados que apontamos anteriormente. Vimos que o nome remete a uma cova na região de Pernambuco; na região sudeste, especialmente no Rio de Janeiro, bacurau é uma forma de tratamento para pessoas negras. Não por acaso, o filme conta com uma participação expressiva de atores negros, o que amplia ainda mais os sentidos possíveis para a palavra que dá título à narrativa.

Por último, vale enfatizar que, na parte superior da imagem, voam vários pássaros. Seriam vários bacuraus? Muito provavelmente. A noção de coletivo é bem forte no cartaz, a ideia de comunidade, de luta conjunta atravessa toda a narrativa do filme. Esse pôster remete, inclusive, a uma interessante discussão acerca de *Bacurau*: o seu gênero cinematográfico. No cartaz comercial, o armamento da população, a aparente localização geográfica, as cores avermelhadas remetem aos filmes de *western*, aspecto que abordaremos ao longo de nosso estudo, já que não é apenas com esse gênero que *Bacurau* dialoga. Enfim, o que se compreende é que os cartazes surtem efeitos diferentes no espectador: o cartaz especial é mais simbólico, exige uma interpretação do espectador que precisa reconhecer o seu tom metafórico para substituir o pássaro em pleno voo pelo povo de Bacurau. Já o cartaz comercial é mais direto, pois o sangue nas vestes da atriz, as armas direcionadas para a cova, a feição dos rostos, a postura rígida e as informações verbais são elementos que promovem uma atmosfera mais envolvente e de muita ação, diferente daquela que pode ser gerada pelo simbolismo do cartaz desenhado por Clara Moreira.

Por fim, considerando que Bacurau é uma cidade, e as cidades são intrinsecamente coletivas, esse aspecto já se manifesta na própria direção do filme, que é conjunta. A obra é dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, ambos com trajetórias relevantes que merecem ser exploradas com maior profundidade.

2.1 RECIFE CINEMATOGRAFICA: EM TORNO DO ESTILO E DA TRAJETÓRIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO E JULIANO DORNELLES

MOTORISTA *E o senhor trabalha com o quê?*
 KLEBER *Eu trabalho com cinema.*
 MOTORISTA *Com cinema? Mas é num cinema ou o senhor faz filme, essas coisas?*
 KLEBER *Eu trabalho com sala de cinema, mas eu faço filmes, eu escrevo e dirijo filmes.*
 MOTORISTA *Eita, que massa! O senhor é ator, é? Quero tirar uma foto depois, viu?*
 KLEBER *Você vai tirar uma foto? Eu tiro uma foto sua também.*
 MOTORISTA *E o senhor já fez novela?*
 KLEBER *Não, não fiz novela, não.*
 MOTORISTA *Deve conhecer gente famosa que só, né?*
 KLEBER *Eu conheço umas pessoas famosas.*
 MOTORISTA *Cinema é massa.*

Retratos Fantasmas, Kleber Mendonça Filho

Cabe agora resgatar algo sobre as mãos que idealizaram, produziram, escreveram e dirigiram esse filme. Por essa razão, é fundamental entendermos um pouco mais sobre as trajetórias artísticas de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, dando destaque preferencialmente às obras que de alguma forma dialogam com o nosso objeto de pesquisa, a fim de captar o estilo adotado por esses dois realizadores, especialmente Kleber Mendonça Filho, pela maior experiência na carreira cinematográfica. Embora não tenhamos acesso a biografias oficiais, devido à juventude de suas carreiras e à atualidade de seus trabalhos mais impactantes, buscamos compreender momentos significativos de suas produções a partir de entrevistas concedidas pelos diretores e de informações biográficas disponíveis em fontes especializadas em cinema e audiovisual, além, de fato, de nossa própria análise e interpretação de seus filmes.

Kleber Mendonça Vasconcelos Filho nasceu em 1968, na cidade do Recife. Doze anos mais tarde, em 1980 - também na mesma cidade - nascia Juliano Dornelles. Além de terem nascido no mesmo local, ambos compartilham uma ligação com a Universidade Federal de Pernambuco. Na UFPE, Kleber graduou-se em jornalismo, enquanto Juliano Dornelles iniciou seus estudos em artes visuais antes de dedicar-se integralmente ao cinema (Dourado, 2023).

Desde a juventude, Kleber Mendonça Filho demonstrava profunda afinidade com o universo do cinema. Em inúmeras entrevistas, assim como em seu mais recente lançamento, *Retratos Fantasmas*, que estreou em agosto de 2023, o diretor compartilha que já na sua infância frequentava os cinemas de rua de Recife.

Essa experiência de imersão nos cinemas locais desempenhou um papel fundamental em sua formação cultural e social. Ele mesmo afirma, enquanto narrador de *Retratos Fantasmas*, que isso forjou o seu caráter.

O fascínio de Kleber pelo cinema é evidente desde seus primeiros trabalhos. Em colaboração com Elissama Cantalice, ele dirigiu os curtas-metragens *O Homem de Projeção* (1992) e *Casa de Imagem* (1992), ambos desenvolvidos durante seu período formativo na UFPE e que compõem o seu trabalho de conclusão do curso. Concebidos originalmente em VHS, esses filmes representam os primeiros passos de sua carreira, nos quais ele assumiu múltiplas funções, desde a direção até a captação de imagens e a edição.

O Homem de Projeção explora o dia a dia de “Seu Alexandre”, projetorista no cinema *Art Palácio*, em Recife. Esse curta é revisitado e aprofundado pelo diretor em *Retratos Fantasmas*. Já *Casa de Imagem*, produzido no mesmo ano, concentra-se nos cinemas e nas impressões das pessoas que trabalhavam para que a exibição em salas fora dos circuitos de shopping se realizasse. Através de depoimentos, imagens históricas contrastadas com filmagens da época, os dois curtas capturam tanto a paixão quanto o declínio e o desaparecimento da maior parte desses espaços em Recife, prenunciando o tema central de *Retratos Fantasmas*. *Casa de Imagem* apresenta a transformação dos cinemas de rua, que deixam de ser salas de projeção para assumirem novas funções, como a de supermercados, lojas de produtos eletrônicos e igrejas, evidenciando a decadência e o desaparecimento desses espaços. Esses elementos não apenas destacam o entusiasmo do diretor pelo cinema desde a juventude, mas também como suas experiências pessoais e os temas abordados nas primeiras obras continuam a ecoar em sua filmografia posterior.

Aqui é importante retomar que iniciei a minha pesquisa em 2020, já com a hipótese de que *Bacurau* e, conseqüentemente, outras obras de Kleber Mendonça Filho incorporavam algumas estratégias do teatro épico em sua composição formal. A estreia de *Retratos Fantasmas* em 2023 foi uma boa surpresa para esse estudo, pois reforçou e confirmou aspectos que já explorávamos no filme de 2019. Este último lançamento também emprega procedimentos disjuntivos em sua composição, evocando o distanciamento no cinema. Por exemplo, *Retratos Fantasmas* introduz um narrador, o próprio Kleber Mendonça Filho, que não apenas conduz a história, mas também aparece como ator nas cenas finais. Esses momentos merecem atenção especial: Kleber solicita um carro via aplicativo, e o motorista é interpretado por

Rubens Santos, que também desempenha a mesma função em *Bacurau*. Porém, em contraste com *Retratos Fantasmas*, em *Bacurau* é Santos quem dá início ao filme.

Figura 6 - Kleber Mendonça Filho como “ator” em *Retratos Fantasmas*



Fonte: *Retratos Fantasmas* (2023)

Figura 7 - Rubens Santos interpreta um motorista ao final de *Retratos Fantasmas*



Fonte: *Retratos Fantasmas* (2023)

Figura 8 - Rubens Santos também interpreta um motorista no início de *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019);

Sobre essa sequência em *Retratos Fantasmas*, entendemos que ela ainda se desdobra em dois eixos temáticos relevantes para nossa investigação dos recursos épicos na obra de Kleber: o elemento sobrenatural e o comentário sociopolítico. O

paranormal é acionado de maneira inusitada quando o motorista revela ter adquirido a habilidade de “se tornar invisível” desde que começou a trabalhar com aplicativos de transporte. Esta afirmação é visualizada literalmente na tela, com momentos em que o veículo aparenta não ser guiado por ninguém, uma escolha que flerta com o bom humor e o absurdo. Tal recurso rompe deliberadamente com o realismo cinematográfico, e pode provocar no espectador um efeito de distanciamento, por exemplo, pela quebra de expectativa da cena.

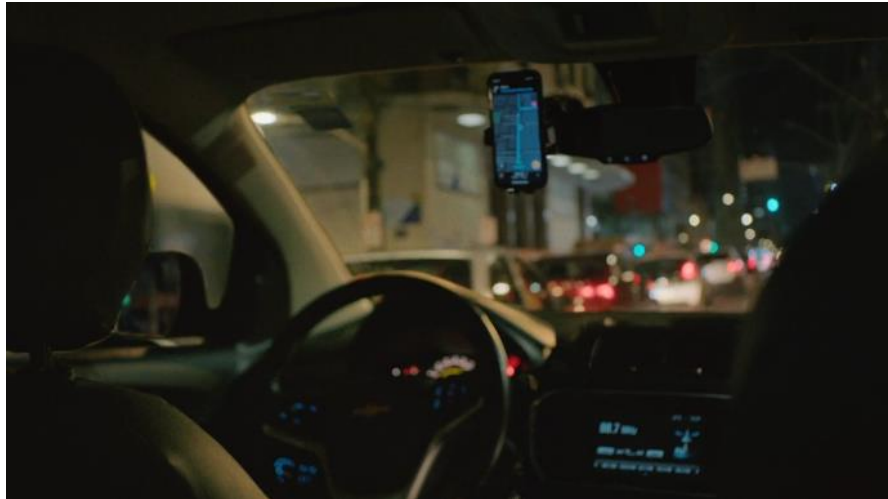
Veza ou outra o personagem de Rubens Santos materializa-se de maneira translúcida, evocando a imagem de um fantasma, fazendo jus ao título do filme. Essas cenas, e o diálogo que as acompanha, podem ser interpretados como uma crítica à invisibilidade social dos trabalhadores em serviços precarizados, uma classe frequentemente marginalizada e desvalorizada, cuja existência é quase “fantasmagórica”, ecoando, assim, o teor socialmente engajado característico do cineasta, já que essas figuras não se restringem a essas duas obras.

Há um conceito recente que também dá conta de expandir a interpretação dessa cena, trata-se da “uberização”. O termo vem da palavra *Uber*, uma das empresas pioneiras nesse tipo de serviço e que atualmente desempenha um papel crucial no funcionamento diário das cidades. A “uberização”⁶ leva a condições de trabalho instáveis e sem garantias de direitos trabalhistas, o que enfatiza uma forma de trabalho “invisível”⁷ (ou seria fantasmagórica?). Assim, o motorista que se torna invisível pode soar como uma representação simbólica dos trabalhadores que, apesar de serem peças fundamentais na estrutura urbana, são frequentemente relegados à invisibilidade social. Essa metáfora visual, aliada ao humor sutil, além de criticar a desvalorização desses profissionais, reflete a tendência de Kleber em explorar a vida dos motoristas, como já visto anteriormente em seu curta *A Copa do Mundo no Recife*, de 2014. A recorrência desse tema em sua filmografia sugere uma persistente reflexão sobre a parcela da humanidade oculta nas relações cotidianas, bem como a falta de dignidade atribuída a tais trabalhadores, o que reforça a sua denúncia do mercado e do sistema capitalista.

Figura 9 – Motorista invisível

⁶ Para mais informações sobre o tema, consulte: <https://revistarosa.com/4/uberizacao>. Acesso em: 16 ago. 2024.

⁷ Nos Estados Unidos, já existem carros em que, de fato, o motorista se torna 'invisível', devido à automatização dos veículos. <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2024/06/taxi-autonomo-da-amazon-iniciara-testes-em-mais-duas-cidades-dos-eua.shtml>>. Acesso em: 21 dez. 2024



Fonte: *Retratos Fantasma* (2023)

Figura 10 – Motorista translúcido



Fonte: *Retratos Fantasma* (2023)

A copa do mundo no Recife chega a parecer uma reportagem, o que recupera a formação acadêmica jornalística de Kleber. Narrado por ele mesmo, esse é mais um curta que antecipa o procedimento aprofundado em *Retratos Fantasma*, a narração. De forma bem geral, a obra se propõe a apresentar os impactos e as contradições que a Copa do Mundo de 2014 gerou para a cidade pernambucana. Em dado momento, o enredo é tecido pela oralidade dos taxistas, cujos relatos e experiências durante o evento esportivo são um dos aspectos mais marcantes do curta. Essas entrevistas apontam para dissonâncias culturais marcantes entre brasileiros e estrangeiros que vieram acompanhar o campeonato. As queixas dos taxistas sobre o desrespeito de alguns passageiros, especialmente os estrangeiros, são marcadas pelas dificuldades de comunicação devido às barreiras linguísticas, o modo desrespeitoso como tratam os veículos e o interesse por drogas e prostituição,

apresentando, assim, um retrato vívido das tensões sociais que ficam exacerbadas em função do evento.

Figuras 11, 12, 13 e 14 – Táxi e taxistas em *A copa do mundo no Recife*



Fonte: *A copa do mundo no Recife* (2014)

O filme também destaca que o ano de 2014 marcou o lançamento do viaduto “Via Mangue”, em Recife, construído sobre o manguezal. Kleber o denomina como parte do “pacote copa”, um conjunto de obras de infraestrutura realizadas para melhor acomodar o funcionamento do Mundial. A crítica se acentua visto que, como diz o diretor no filme, a principal função dessa construção é conectar dois grandes centros comerciais da cidade, dois *shoppings*. O viaduto moderno é posto em contraste com imagens de locais históricos em ruínas, destacando mais temas recorrentes na sua obra: a gentrificação e o abandono do patrimônio histórico, fenômenos que mais uma vez são impulsionados pela lógica do mercado capitalista.

Figura 15 – Via Mangue



Fonte: *A copa do mundo no Recife* (2014)

Figura 16 – Demolição do Edifício Caiçara, de 1930.



Fonte: *A copa do mundo no Recife* (2014)

Como já é possível observar, a montagem opositiva empregada por Kleber Mendonça Filho em seus curtas-metragens também provoca no espectador uma reflexão crítica, alinhando-se à técnica de distanciamento teorizada por Bertolt Brecht. No teatro, esse efeito é alcançado por meio da apresentação de contrastes marcantes, que não apenas capturam a atenção do público que estranha a imagem, como também chama o espectador a uma reflexão crítica sobre as condições sociais retratadas. De acordo com Bertolt Brecht, em *Estudos sobre teatro*:

Essa técnica [do distanciamento] permite ao teatro empregar, nas suas produções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. (Brecht, 2005, p 146 – 147).

A dialética materialista, como descrita por Brecht para o teatro, é evidente na maneira como Kleber Mendonça Filho, em seu cinema, aborda as disparidades

sociais, tratando-as não como estados estáticos, mas como processos em constante transformação e conflito. No teatro brechtiano e, por analogia, no cinema de Kleber Mendonça Filho, espera-se que a reflexão crítica sobre a con(tra)dição social incite o espectador a uma participação ativa nas questões apresentadas. Embora não se possa afirmar categoricamente as intenções do cineasta, é inegável que ele exhibe um discurso crítico associado a uma montagem cinematográfica capaz de gerar essa oposição. Aliás, pensando em referências na construção da linguagem do diretor, é possível que esse domínio tenha sido aprimorado pela sua experiência como crítico de cinema.

Segundo o Instituto de Cinema (Dourado, 2023), Kleber iniciou a sua carreira como crítico em 1998, “sendo responsável por publicar diversas matérias e críticas no site *CinemaScópio*, o primeiro website pernambucano dedicado ao cinema”. Do mesmo modo, a *CinemaScópio* desempenhou um papel significativo na produção não apenas de *Bacurau*, mas em praticamente toda a obra do diretor. A empresa também é responsável pela produção da *Janela Internacional de Cinema do Recife*, festival dedicado à difusão do cinema independente e autoral, no qual Kleber Mendonça Filho atua como diretor artístico. Por último, é importante retomar que ele foi coordenador de cinema da *Fundação Joaquim Nabuco* por 18 anos, ou seja, sua trajetória de vida é diretamente associada às mais variadas áreas da esfera cinematográfica.

Essa experiência na carreira do realizador nos convida a retomar o seu documentário de 2008, *Crítico*. O filme é composto por relatos orais que foram colhidos ao longo de nove anos, entre 1998 e 2007, em diversos países. O resultado é uma narrativa que conta com aproximadamente 90 personalidades do universo cinematográfico (críticos, realizadores, distribuidores, atrizes, atores, etc.), mas sem perder de vista o tema de crítica cinematográfica e o modo como os críticos se relacionam com os filmes a serem analisados e os realizadores com as críticas recebidas. Embora apresente uma gama de visões internacionais, destaco particularmente os cineastas brasileiros que atuam no documentário: Cláudio Assis, Sérgio Bianchi, Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Walter Salles, Fernando Meirelles, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos e Hector Babenco. Eles não apenas compartilham uma conexão com os temas e estilos de Kleber, mas também são fontes de inspiração direta ou indireta para a sua filmografia, especialmente porque alguns deles são conterrâneos do diretor em Pernambuco.

Dentre as entrevistas de Kleber a que tivemos acesso, uma nos chamou especial atenção: trata-se da que foi concedida aos pesquisadores do *Projeto Intermdia*⁸, conversa essa que, posteriormente, integrou momentos do filme *Passagens*, dirigido por Samuel Paiva e Lúcia Nagib. O filme, que é centrado no cinema brasileiro, observa como a relação intermediária do cinema com outras mídias, tais como o teatro, a fotografia e a música pode contribuir para uma *passagem*⁹ para a realidade, tema de amplo interesse para o nosso estudo das relações entre artes.

Nessa entrevista, realizada em novembro de 2017, Kleber explica como alguns filmes influenciaram decisivamente o seu estilo. Um deles é *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, sobre o qual o diretor afirma ter sido a primeira vez que Recife apareceu na tela do cinema: “O amarelo manga sedimentou e confirmou uma tendência que eu queria seguir” (Mendonça Filho, 2018).

Por isso, ao pensar o estilo da obra de Kleber, nota-se uma profunda relação com a geração de diretores pernambucanos iniciada nos anos noventa - da qual Cláudio Assis, Paulo Caldas, e Marcelo Gomes também fazem parte -, conhecida como *Árido Movie*¹⁰. Esse movimento se destaca por sua abordagem experimental e autoral, explorando temas sociais e culturais específicos da região semiárida do Nordeste. O *Árido Movie* é reconhecido por sua narrativa não convencional e estética distinta, bem como marca a diversidade do cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, é importante dizer que esse movimento estabelece relação imediata com a música, elemento de suma importância e amplamente marcante na filmografia de Kleber. Samuel Paiva (2016), em seu artigo *Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco*, explica que o termo

(...) Foi criado pelo jornalista Amin Stepple em meados dos anos 1990 para designar filmes pernambucanos então realizados no diálogo com o Manguebeat, o movimento musical que, articulado em torno de bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A (NOGUEIRA, 2009, p. 85), confirmava-se com os respectivos discos *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise*, ambos de 1994. Algum tempo depois, foi lançado o filme *Baile perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que contava entre os autores da sua trilha sonora justamente com integrantes das bandas mencionadas, além de outras, como Mestre Ambrósio, cujos músicos

⁸ O projeto é composto por pesquisadores da UFSCar e da Universidade de Reading (UoR) e busca compreender o cinema em sua fusão com outras artes. É possível obter mais informações sobre o projeto em <<https://research.reading.ac.uk/intermdia/>>. Acesso em: 16 jan. 2024

⁹ Mais informações disponíveis em: <https://research.reading.ac.uk/intermdia/passages/>. Acesso em 16 ago. 2024

¹⁰ Esse aspecto foi pesquisado por nós em outro momento, especialmente no texto *O canto do bacurau: a intermedialidade com a música brasileira em Bacurau e a sua relação com o Árido Movie e o Manguebeat* (2022), no qual buscamos compreender de que forma a música brasileira também se manifesta no longa.

eventualmente aparecem como atores coadjuvantes em algumas cenas. (Paiva, 2016, p. 69)

Por mais que Kleber Mendonça Filho seja um realizador mais jovem que os diretores do *Cinema do Mangue* - sinônimo para *Árido Movie* - e as suas produções sejam consideradas em alguns estudos como um cinema pós-árido, o uso da música regional e a escolha de cantores para representar personagens em seus filmes, tal como acontece em *Bacurau* pela presença de Lia de Itamaracá, Rodger Rogério e Silvero Pereira que também são cantores, podem conectar Kleber a esta geração, além de contribuir para fundamentar mais características estilísticas de seu modo de direção.

Ainda em sua entrevista ao *Projeto Intermídia*, Kleber destaca algo sobre os seus interesses cinematográficos, ou melhor, sobre qual tipo de cinema ele se propõe a fazer a partir do momento em que se entende enquanto cineasta pernambucano. O interesse do diretor é justamente tratar de temas que ainda não havia visto serem reprocessados nas telas do cinema, e explica:

por mais que *Baile Perfumado* tivesse sido um filme, e é ainda um filme extremamente importante, um filme que marcou muito, mas ele ainda seguia uma certa cartilha do cinema brasileiro dos anos sessenta, que é filmar o sertão, filmar o cangaço. E até uma certa cartilha do cinema regional também, que era algo que eu queria questionar, por que a gente sempre tem que fazer cinema seguindo a cartilha de um certo tipo de cinema que seja feito no Nordeste e em Pernambuco? [...] Vale dizer que o *Baile Perfumado* ele é isso, mas ele é muito mais, ele é uma remixagem disso, ele não é apenas mais um filme de sertão, ele é algo mais, inclusive com um verniz muito moderno. (Mendonça Filho, 2018)

Na fala de Kleber Mendonça Filho, nota-se algo que já era recorrente em seu cinema, já que desde os seus primeiros curtas¹¹ - e inclusive os dois primeiros longas – preserva-se um aspecto amplamente urbano e cotidiano do Recife, tal como se vê nas obras de Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006), por exemplo. E até mesmo *Bacurau*, que não é focado no ambiente urbanizado de Recife, não segue rigorosamente essa “cartilha do cinema regional”, já que assim como o *Baile Perfumado* (1996), *Bacurau* carrega o tal “verniz moderno”. Nesse contexto, “verniz moderno” é uma metáfora que o diretor utiliza para descrever a abordagem inovadora e contemporânea que *Baile Perfumado* trouxe para o cinema brasileiro, já que o filme não segue uma “fórmula tradicional” de representação do

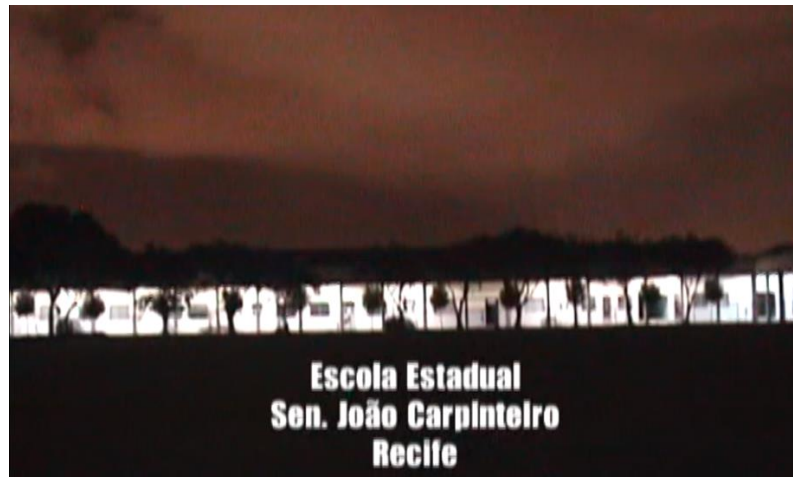
¹¹ Há ainda *Paz a esta casa* (1994), *Lixo nos canais* (1995) e *O enjaulado* (1997) que foram lançados antes dos anos 2000, marcando essa *fase experimental* de Kleber Mendonça Filho, pautada no cinema enquanto tema e no cotidiano da cidade de Recife.

sertão e do cangaço. Isso porque tanto *Bacurau* quanto *Baile Perfumado* não se limitam a ser apenas mais um exemplar de um “gênero cinematográfico regional”, já que adotam uma perspectiva contemporânea em sua abordagem. Portanto, embora o diretor não se rotule como um realizador da geração do *Árido Movie*, ele reconhece essa influência em sua trajetória.

Como já apontamos, o aspecto urbano e cotidiano é uma das características marcantes de seu cinema, e nos primeiros anos da década de 2000 o diretor lançou dois curtas-metragens que exploraram esses elementos. De acordo com as informações do *Instituto de Cinema* (Dourado, 2023), em 2003, em colaboração com Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho dirigiu *A Menina do Algodão*, que foi selecionado para participar de eventos como o *Festival Internacional de Curtas de São Paulo* e o *Festival do Rio BR*. No ano seguinte, em 2004, lançou *Vinil Verde*, com o qual conquistou prêmios importantes, tais como Melhor Direção, Melhor Montagem e o Prêmio da Crítica no *Festival de Brasília*. Esses dois trabalhos, além de recuperarem o estilo de direção de Kleber, também acrescentam mais uma camada em sua estética cinematográfica: a relação com o sobrenatural.

Em *A menina do algodão*, logo no início do curta, já somos avisados de que se trata de uma história de fantasmas. Sob o fundo preto, letras brancas informam: “nos anos 70, uma garotinha morta aterrorizou meninos e meninas nas escolas do Recife, ela aparecia no banheiro nas horas do recreio ou depois da aula” (*Menina Do Algodão*, 2003). O curta, que tem aproximadamente 6 minutos, mostra a menina do algodão: esse nome é dado porque a garota assombra os jovens nos banheiros usando algodões em seu nariz e nos ouvidos. Em outras regiões, essa lenda também é conhecida como *a loira do banheiro*. O curta focaliza o momento de ataque da entidade a um estudante da “Escola João Carpinteiro”, mesmo nome da escola em *Bacurau* e em o *Som ao redor*. Ao final, há um alerta informativo e bem-humorado: “a cada ano, cerca de 30 pessoas desaparecem nos banheiros do Recife”.

Figura 17 – A escola em *A menina do algodão*



Fonte: *A menina do algodão* (2003).

Figura 18 – A escola em *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 19 – A escola em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Quanto ao nome das escolas, no cinema de Kleber surge uma relação interessante que envolve diretamente as influências do cineasta. Se observarmos atentamente, nas três obras as escolas têm o mesmo nome: João Carpinteiro. Essa escolha aparenta ser uma tradução do nome “John Carpenter”, famoso cineasta estadunidense conhecido por seu trabalho no gênero de horror. Seria, então, o cinema

de John Carpenter uma espécie de escola para Kleber Mendonça Filho e sua própria obra? Essa possibilidade é bastante provável, considerando que Kleber já expressou em entrevistas a sua admiração pela filmografia desse diretor. Essa discussão nos parece ser interessante, por isso, retomaremos mais alguns exemplos ao longo desse estudo.

O seu premiado curta *Vinil verde* (2004) também enfatiza o paranormal e o enigmático. Ele relata a história de uma criança, apenas referida no curta como “filha”, que ganha uma caixa de vinis de sua mãe; porém, a caixa é ofertada com um único pedido: que a filha nunca ouça o vinil verde. Ironicamente, a criança faz justamente o contrário do que foi pedido pela mãe, e ouve apenas esse disco. Acontece que, à medida que ela toca esse vinil, eventos incomuns e surreais começam a ocorrer em seu ambiente: a mãe vai, aos poucos, perdendo partes do corpo até não sobrar mais nada. O curta-metragem, além de explorar a interação entre a música e a realidade, fundindo elementos do cotidiano com o sobrenatural, gera um verdadeiro distanciamento no espectador, dada a naturalidade com que esses elementos sombrios impactam a cena.

Esse curta também destaca como a música desempenha um papel fundamental no estilo cinematográfico do realizador. Vejamos: no próprio título há uma referência musical, além do fato de que todas as vezes que a garota mobiliza o disco verde para ouvi-lo, ele toca a música *Luvas verdes*, do artista pernambucano Silvério Pessoa. Além disso, a letra da música, com versos como “(...) nós somos as luvas verdes/ a gente vem te pegar” (Luvas [...], 2003), acrescenta camadas de elementos sobrenaturais, pois aparenta que as luvas têm vida própria e estão à procura da criança, gerando uma atmosfera de medo e suspense. Embora o curta incorpore outras mídias, como a fotografia, o vinil é o elemento central das ações, enfatizando, mais uma vez, a música e essa atmosfera de suspense.

Figura 20 – O sobrenatural em *Vinil verde*



Fonte: *Vinil verde* (2004)

Além da música ser um poderoso recurso capaz de distanciar o espectador – como mais detalhadamente veremos adiante -, outros recursos formais também cumprem essa função em *Vinil verde*. Destaco, primeiramente, a presença de um narrador, seguida da inexistência de diálogos, escolha que já se distancia de uma forma dramática de representação. Além disso, a montagem de *Vinil verde* é bem incomum, há imagens justapostas, não há uma filmagem contínua, de forma bem lenta as imagens vão se sobrepondo e formando a sequência de movimento das personagens e do cenário. Esses elementos fazem com que o espectador retome a essência daquilo que consome e, de fato, já se lembre: isso é cinema!

Embora já tenhamos apontado o sobrenatural no lançamento mais recente do diretor, ao observarmos sua trajetória, percebemos que esse elemento tem origem nesses dois curtas. Isso porque a sua filmografia prévia focaliza tematicamente o próprio cinema e o cotidiano de Recife, sempre construída com uma visão crítica da sociedade e dos danos causados pelo sistema econômico. *A menina do algodão* (2003) e *Vinil verde* (2004) marcam uma tendência que começou a ser cada vez mais explorada no cinema de Kleber. Talvez possamos chamar essa primeira fase, que vai do início da carreira do diretor até o início dos anos 2000, de uma *fase experimental*¹². Já a segunda fase, que aqui chamaremos de *Recife sobrenatural*, dá conta de mais uma década da carreira do diretor e vai até a estreia de seu primeiro longa de ficção em 2012, *O som ao redor*. Embora nem todos os lançamentos do diretor durante esse período tenham essa característica, pois ele lançou curtas como *Jogo sem gandula* (2008); *Luz industrial mágica* (2010), *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006) e

¹² Que tem sido tematicamente retomada se considerarmos seu mais recente lançamento: *Retratos fantasmas* (2023).

mesmo o documentário *Crítico* (2008), já discutido, as obras que tiveram maior destaque evocam o sobrenatural atuante sobre a cidade de Recife.

Foi ainda nessa fase que Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles marcaram o início de sua parceria criativa. Em 2005, Kleber dirigiu o curta-metragem *Eletrodoméstica*, cabendo a Juliano Dornelles a direção de arte desse projeto. Essa colaboração inicial serviu como um ponto de partida importante para futuros projetos conjuntos. De acordo com informações do portal *cinelatinoamericano* (2023), na época em que essa parceria começou, em meados dos anos 2000, Juliano já havia dirigido o curta de animação chamado *Biodiversidade*, além de ter participado da produção do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, que teve sua estreia em 2005.

No material a que tivemos acesso, observamos que Juliano Dornelles tem maior experiência na direção de arte. Ele assume essa função em praticamente toda a filmografia posterior de Kleber Mendonça Filho, o que contribui significativamente para a consolidação do estilo visual característico de seus trabalhos.

Sobre a atuação na direção, Juliano Dornelles, em 2011, exerceu essa função no premiado curta-metragem *Mens Sana in Corpore Sano*. De acordo com o streaming brasileiro *portacurtas*, a obra recebeu o título de “Melhor Filme - Júri Jovem no Panorama Internacional Coisa de Cinema”; “Menção Honrosa no Goiânia Mostra Curtas”; “Prêmio Aquisição Porta Curtas no Festival Internacional de Curtas de São Paulo”, além de “Melhor roteiro no concurso Ary Severo/Firmo Neto”¹³.

O protagonista é um fisiculturista que vive em Recife. Visualmente, o curta-metragem enfatiza cores saturadas e planos detalhe meticulosos. Os planos focam o seu corpo extremamente musculoso e a sua conseqüente obsessão por se manter dessa forma, o que o leva a fazer uso frequente de anabolizantes. A repetição é uma constante: repetição das séries exaustivas na academia, repetição das grandes quantidades de refeições, repetição de enquadramentos. Tudo isso cria uma atmosfera tensa e exaustiva, quase como os exercícios realizados pelo protagonista, gerando um clima monótono, destacado pela vida solitária da personagem. Praticamente sem diálogos, o silêncio verbal é preenchido pelos atritos dos aparelhos batendo e pelos gemidos e suspiros causados pelo grande esforço físico, bem como

¹³ Curta e informações disponíveis em:

DORNELLES, Juliano. *Mens Sana in Corpore Sano*. 2011. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=mens_sana_in_corpore_sano. Acesso em: 4 ago. 2024.

pela trilha sonora de suspense que amplifica a sensação de melancolia, isolamento e mistério. Há cenas em que se percebe que o psicológico do fisiculturista é corroído pelos anabolizantes, levando-o a um desfecho trágico e inusitado. Ao final o espectador é deixado com perguntas sem resposta: Quem é esse homem? Por que ele se submete a essa rotina brutal?

De forma perturbadora e com cenas absolutamente bizarras, *Mens Sana in Corpore Sano* pode provocar uma reflexão sobre o culto ao corpo e os custos emocionais dessa busca incessante. O título, em latim, que pode ser traduzido como “mente sã em corpo são” é completamente irônico, já que demonstra um personagem que nem o corpo e muito menos a mente estão saudáveis, tanto que ao final, o protagonista utiliza um dos aparelhos da academia que frequenta para arrancar a própria cabeça (a sua mente?). E pasmem: o que torna o filme mais estranho, assustador e irreal, é que mesmo após isso ele continua normalmente o seu treino.

Figuras 21 e 22 – O irreal em *Mens Sana in Corpore Sano*



Fonte: *Mens Sana in Corpore Sano* (2011)

O sangue utilizado no curta é extremamente artificial e gráfico. Entendemos isso como uma escolha que, mais uma vez, é capaz de chocar o espectador e chamar a atenção para o cerne da linguagem cinematográfica, revelando que o que se passa ali é, de fato, um filme, pois esse uso rompe com qualquer identificação passiva por

parte dos espectadores. Ao destacar essa artificialidade, o filme questiona não apenas a história em si, mas também os mecanismos da própria narrativa. Aqui, entendemos esse “sangue falso”, não apenas como um efeito visual, mas como uma estratégia que é capaz de lembrar de que estamos diante de uma construção ficcional.

Em 2009, ocorreu a estreia de um dos curtas mais reconhecidos e premiados de Kleber Mendonça Filho: *Recife Frio*. Este trabalho também contou com a parceria de Juliano Dornelles na produção executiva e na direção de arte. Neste material podemos observar de forma condensada algumas das principais características do estilo cinematográfico de Kleber Mendonça Filho e que dialogam profundamente com o nosso objeto em questão. Algumas dessas características já foram mencionadas anteriormente, tais como a abordagem urbana e cotidiana; a relação com o sobrenatural; a intermedialidade com a música; a remixagem de gêneros e estilos e a influência da geração *Árido Movie*.

2.2 O CALOR DE *BACURAU* VEM DO *RECIFE FRIO*

Pinguim é resgatado por moradores na Ilha de Itamaracá

Recife frio, Kleber Mendonça Filho

Inusitado, absurdo, estranho, *Recife frio* chega a ser intitulado por Kleber como um “falso documentário” (Canal Curta, 2015). O curta apresenta uma narrativa surreal em cujo enredo a cidade de Recife é abruptamente afetada por uma onda de frio extremo e incomum. Os moradores da cidade são forçados a lidar com essa mudança climática drástica enquanto tentam compreender seu significado que não é explicado ao final da narrativa.

Recife frio explora elementos de estranheza e absurdo, além de criar uma atmosfera enigmática que também é recuperada em *Bacurau*. Pensando tanto no nosso objeto de pesquisa como na linguagem cinematográfica dos diretores, há alguns pontos interessantes a analisar. O primeiro deles é que *Recife Frio* tem uma característica similar à do *Árido Movie*, principalmente pelo fato de que este movimento é conhecido por trazer à cena cantores da região para representarem personagens dos filmes e do mesmo modo isso acontece em *Bacurau*. No curta, além da interrupção da narrativa para dar espaço à apresentação musical dos artistas repentistas Pinto e Patativa, a obra é finalizada com um número musical de Lia de

Itamaracá, demonstrando que artistas musicais da cena pernambucana têm espaço valorizado nas produções do diretor. Essa prática remete à atitude dos cineastas do *Árido Movie*, pois na dissertação *Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*, Gabriela Lopes Saldanha afirma que para esse grupo “o ambiente artístico gerado entre música e cinema havia criado um circuito de retroalimentação, na medida em que a música se beneficiava do cinema, utilizando-o como veículo de divulgação de trabalho” (Saldanha, 2009, p. 3). Em associação com *Bacurau*, tanto o gênero repente¹⁴ como a artista Lia de Itamaracá fazem parte do filme. Como apontou Kleber Mendonça Filho,

Juliano, Emilie Lesclaux e eu discutíamos algo chamado *Bacurau* desde 2009, um filme que poderia vir a ter elementos de ficção científica, do *western* italiano, dos cordéis, do cinema de aventura americano e australiano, e que corria num entusiasmado banho-maria enquanto todos nós fazíamos *O som ao redor*, *Aquarius* e outros projetos. *Bacurau* seria uma alteração no escrever e no filmar, um filme coescrito e codirigido. [...] *Bacurau* surgiu da experiência que tivemos ao exibir pela primeira vez no Festival de Brasília, em novembro de 2009, o curta-metragem *Recife frio* ambientado “daqui a alguns anos...”, *Recife frio* me agradou bastante como reação, por ser uma ficção científica sobre mudança climática, mas que termina com um número musical com a grande Lia de Itamaracá. (Mendonça Filho, 2020, p. 17)

Nesse comentário, o diretor sinaliza que *Bacurau* já apresentava peculiaridades em relação às suas outras produções. Observamos que ele pôde aprofundar - durante os dez anos que separam a ideia inicial da estreia do filme - alguns dos recursos previamente utilizados em *Recife Frio* no desenvolvimento de *Bacurau*. Desta fala, destacam-se três pontos cruciais na relação entre o curta de 2009 e o longa de 2019. São elementos que não apenas conectam as duas obras, mas alguns deles desempenham um papel fundamental no esclarecimento da relação entre as características do cinema de Kleber e as técnicas de distanciamento do teatro épico-brechtiano. Esses aspectos incluem a narrativa situada no futuro aliada à presença de elementos sobrenaturais e à ênfase nos momentos musicais.

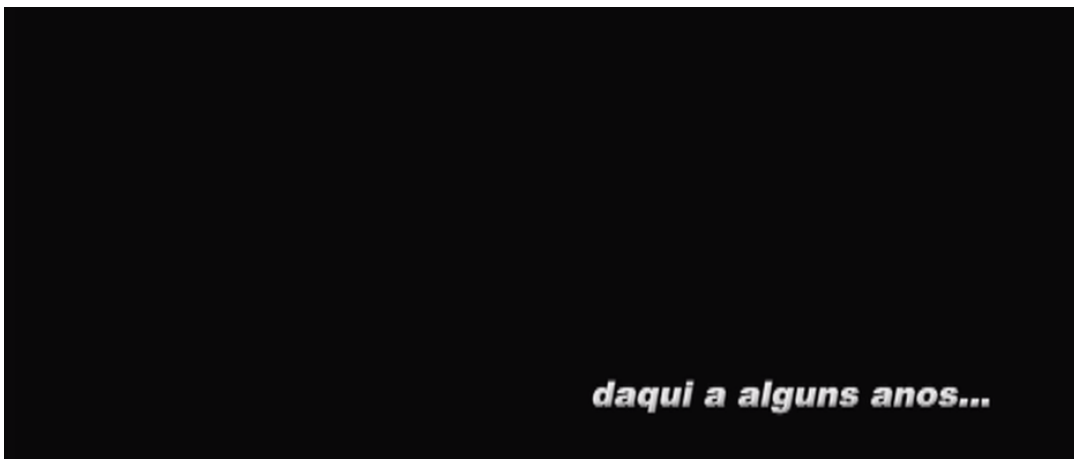
As duas obras são ambientadas “daqui a alguns anos”. Em *Recife frio*, a questão climática é amplamente ressaltada e atravessa pontos fundamentais da realidade socioeconômica do país, enquanto em *Bacurau* o principal conflito está estruturado no ataque sofrido por uma comunidade e a sua conseqüente luta pela sobrevivência. Ambos os filmes projetam uma visão de futuro, não muito delimitada, mas que aparenta ser próxima do tempo presente, pois os filmes criam realidades

¹⁴ Tal como relacionaremos à participação do artista Rodger Rogério em *Bacurau*.

alternativas que podem confrontar as expectativas do público em relação ao mundo familiar.

Esta escolha cinematográfica de retratar uma realidade futura possibilita uma exploração mais ampla e intensificada de questões. Ao mesmo tempo, estabelece um distanciamento emocional entre a audiência e a narrativa. Essa atitude é fundamental na tradição da teoria épico-brechtiana, que prioriza a reflexão crítica em lugar de uma identificação emocional do espectador com as personagens e a narrativa. Além disso, tanto *Recife frio* quanto *Bacurau* incorporam elementos sobrenaturais às suas narrativas, introduzindo uma sensação de distanciamento que também pode levar os espectadores a questionarem a realidade apresentada. Assim, a fusão entre projeções futuras e elementos sobrenaturais nos filmes pode ser interpretada como uma estratégia capaz de convidar o público a se envolver de forma crítica com temas político-sociais, alinhada aos princípios da teoria teatral brechtiana.

Figuras 23 – A ambientação no futuro em *Recife frio*



Fonte: *Recife frio* (2009)

Figuras 24 – A ambientação no futuro em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019).

De modo mais específico, em *Recife frio* uma frente fria impõe-se exclusivamente sobre o Recife, afetando climaticamente toda a região. Por ser ambientado no futuro, esse dado tende a intrigar o espectador desavisado, justamente pela aparência de filme documentário. De forma mais expressiva, o sobrenatural também é um ponto de encontro com *Bacurau*, já que desde o início do longa, podemos listar vários momentos em que esse aspecto se manifesta, tais como o uso do psicotrópico e o desencadear de efeitos desconhecidos; o momento em que Teresa (Bárbara Colen) vê jorrar água do caixão de sua avó e, no final do filme, o fantasma de Carmelita (Lia de Itamaracá) sorri para Michael (Udo Kier). Ao longo de nossa análise retomaremos alguns desses momentos do longa, de modo mais contextualizado, visando explicar como esses *takes* contribuem para causar um efeito de distanciamento do espectador em *Bacurau*.

O uso da música desempenha um papel amplamente significativo nas obras. Em *Bacurau*, a música é explorada de várias maneiras para desconcertar o espectador¹⁵, seja através da dissonância entre a cena e a trilha sonora que a acompanha, ou através da interrupção da ação para dar destaque a momentos musicais. Na cena final de *Recife frio*, ocorre uma apresentação musical especial com Lia de Itamaracá entoando sua canção *Eu sou Lia, minha ciranda e Preta Cira*. No entanto, a *mise-en-scène* cria um contraste entre a letra da música, que celebra o clima quente e ensolarado da Ilha de Itamaracá, e o que se desenrola visualmente na cena: pessoas vestindo agasalhos enquanto dançam em uma praia nublada, com raros momentos de sol. Esse contraste entre a imagem e a letra da canção é uma característica capaz de criar uma distância deliberada entre o espectador e a narrativa.

Figura 25 – Lia de Itamaracá em *Recife frio* cantando uma canção sobre um clima ensolarado

¹⁵ A música original do filme é de autoria de Mateus Alves e Tomaz Alves Souza.



Fonte: *Recife frio* (2009)

Existe ainda outro ponto de contato entre essas duas obras e que também é uma recorrência no cinema kleberiano: a presença do estrangeiro. Em *Recife frio* quem narra o “falso documentário” é um jornalista argentino chamado Pablo Hundertwasswer (Andrés Schaffer) e é, portanto, falante de espanhol. Esse dado, a propósito, faz com que *Recife frio* conte com boa parte de legendas, tal como em *Bacurau*, nos takes em que figuram os estrangeiros.

Além disso, em certo momento de *Recife frio*, o narrador entrevista o dono de uma pousada que foi diretamente afetada pelo novo clima de Recife, esse proprietário do estabelecimento é o francês Patrick Martin (Yannick Olliver), que adquiriu o local justamente pelo antigo clima ensolarado da região. *Bacurau* adota o mesmo princípio, tematizando o estrangeiro em seu enredo, pois retrata uma invasão de estadunidenses a uma comunidade brasileira.

Destaco que isso não se limita a esses dois filmes. Como já trouxemos anteriormente, os estrangeiros também são retratados em *A copa do mundo no Recife*; frequentemente referenciados, até mesmo como nome de escolas (John Carpenter – João Carpinteiro); são motivo de saudade em *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006) e são cuidadosamente ouvidos no documentário *Crítico*.

Ademais, faz bem retomar aqui que Kleber é o responsável pelo festival *Janela Internacional de cinema do Recife* e morou por aproximadamente quatro anos na Inglaterra durante o doutorado de sua mãe, o que enfatiza esse trânsito internacional do realizador. Soma-se o fato de que Kleber é casado com a produtora e montadora cinematográfica francesa Emilie Lesclaux. De acordo com o portal

Cinema Pernambucano (2021), Emilie Natacha Lesclaux, nasceu em Bordéus, na França e mudou-se para o Brasil no início dos anos 2000, quando trabalhou no Consulado Geral da França, em Recife, no Serviço de Ação cultural. Ela foi produtora executiva da maior parte da filmografia do diretor, mais precisamente desde o curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005). Inclusive, o curta de que aqui estamos tratando, *Recife frio*, foi montado em conjunto por Kleber e Emilie.

Recife frio, assim como *Bacurau*, representa, de forma bem irônica, as contradições e o elitismo da classe média brasileira. Essa questão, a propósito, é uma temática presente em praticamente toda a sua filmografia, principalmente em seus dois longas anteriores a *Bacurau*. Exploraremos melhor esse dado ao longo da pesquisa, mas é interessante observar, desde já, um exemplo de como essa crítica se manifestava ainda em *Recife frio*, quando a família Nogueira é apresentada como pertencente à classe média-alta, proprietária de um apartamento à beira-mar, em uma das regiões mais caras de Recife, como eles mesmos esbanjam. Eles têm sofrido o impacto do frio, já que a arquitetura da casa é desenvolvida para acomodar ampla ventilação em dias quentes. A frente fria impacta a casa dos Nogueiras e sua arquitetura não preparada para um clima frio. Reproduzimos aqui um trecho do curta para análise:

Narrador: identificamos um conflito interno na família relacionado ao quarto da empregada. Sempre localizado na área de serviço, essa instituição arquitetônica brasileira é herança da escravidão, fantasma moderno da senzala. O Quarto da Empregada é o menor cômodo da casa ou apartamento. E o mais quente. Suas janelas são mínimas, ou inexistentes. Invariavelmente, ficam na parte de trás das construções, no poente.

Filho: Esse quarto aqui é mais quente do que o meu antigo, aí a gente preferiu trocar de quarto. Eu percebi por causa do cachorro também, que ele vem pra cá direto. Mas a minha roupa continua lá no quarto antigo, onde Grace tá agora. Botei esse isopor aqui pra deixar o quarto mais quente.

Grace: Eu queria meu quatinho de volta.

Filho: E é?

Grace: Você se apossou do meu quarto.

Filho: Mas esse quarto aqui é menor, o outro é maior

Pai: A Grace é que não está gostando da história, porque Grace está numa temperatura de 4 graus.

Mãe: Passando frio e de certa forma se sentindo um peixe fora d'água. Porque ela não é acostumada, nunca morou numa suíte.

Grace: O quarto de lá é mais frio. Muito frio. O frio é maior do que a vista. Compensa não, é muito frio. (*Recife Frio*, 2009)

Esse pequeno trecho em que o filho se muda para o “Quarto da Empregada” é profundamente irônico. Ele destaca a disparidade econômica dentro do próprio núcleo familiar. Grace, que “é como se fosse da família”, é retirada do quarto que era o mais desagradável para o antigo clima ensolarado de Recife, e levada ao

cômodo com maior ventilação, onde nem o cachorro consegue ficar devido ao frio intenso. A ironia é reforçada pelo fato de que o filho passa a disputar um espaço anteriormente indesejável e ainda se sente caridoso ao oferecer um “espaço maior” à empregada, evidenciando a hipocrisia da família e, conseqüentemente, da classe retratada.

O curta também flerta com a história do Brasil ao interromper a narrativa para inserir informações históricas sobre a “herança da escravidão” e o “fantasma moderno da senzala”. Isso é representado no microcosmo daquela família, pois Grace é uma mulher negra, forçada ao subemprego, a morar na casa de família branca e abastada, a quem serve diária e ininterruptamente. A contradição é reforçada pelos desconfortos gerados pela situação, o descontentamento da família que terá de deixar a sua moradia à beira mar, frente ao deslocamento da empregada que sofre - ainda mais - com o frio. E como bem lembra a mãe, além do frio, Grace não é acostumada a ambientes confortáveis, ou melhor, o desconforto de Grace é habitual, já que o que se prevê é que ela continuará descontente em sua nova acomodação.

Figura 26 – A planta do apartamento com destaque para o quarto da empregada



Fonte: *Recife frio* (2009)

Figura 27 – Grace sente frio no quarto do filho do patrão



Fonte: *Recife frio* (2009)

Portanto, é possível compreender de forma mais robusta o que disse Kleber Mendonça Filho sobre *Bacurau* ter nascido da experiência adquirida com *Recife frio*. Mesmo no futuro distópico, esses filmes refletem aspectos do Brasil contemporâneo e de seu histórico colonial; se utilizam da ironia ao longo de suas narrativas e ambos apresentam recursos formais que procuram promover a reflexão crítica do espectador.

2.3 LONGAS-METRAGENS: RASTREANDO OUTROS EFEITOS DE DISTANCIAMENTO

CLARA Olha, faz uma coisa. Toca Maria Bethânia pra ela. Mostra que tu é intenso.

Aquarius, Kleber Mendonça Filho

Em 2012, foi lançado *O Som ao Redor*, marcando novamente a continuidade da colaboração de Kleber Mendonça Filho na direção e Juliano Dornelles na direção de arte. Este longa-metragem expandiu a premissa inicial do curta-metragem *Eletrodoméstica*, de 2005, enquanto permaneceu ambientado na mesma locação central: a antiga casa de Kleber Mendonça Filho no bairro de Setúbal, em Recife.

O Som ao Redor é especialmente conhecido pelo seu trabalho meticuloso com o som, como sugere o próprio título. Conforme observado por Bortolin (2016), no filme, “o elemento sonoro se evidencia ao extrapolar justamente os limites do quadro visual, preenchendo espaços não-vistos e incitando o imaginário e a percepção atenta do espectador” (p. 111). Essa ênfase no som e na sua relação com a imagem é uma

característica que já temos apontado em outras obras do diretor. E da análise de Bortolin cumpre destacar como a presença da “imagem sonora” promove uma atitude ativa do espectador, o que pode associar novamente o longa às estratégias do teatro épico de Bertolt Brecht.

Além de sublinhar o som como personagem principal, *O Som ao Redor* aprofunda questões histórico-sociais relevantes. A trama concentra-se nas tensões que surgem entre os moradores de um conjunto de casas de classe média e uma empresa de segurança privada que oferece serviços de vigilância à comunidade. Conforme a trama se desenrola, torna-se evidente como a sensação de insegurança permeia a vida das personagens e da vizinhança. Além disso, o desfecho culmina em um momento de acerto de contas, em que Clodoaldo (Irandhir Santos) e João (Gustavo Jahn) buscam vingar a morte de seu pai.

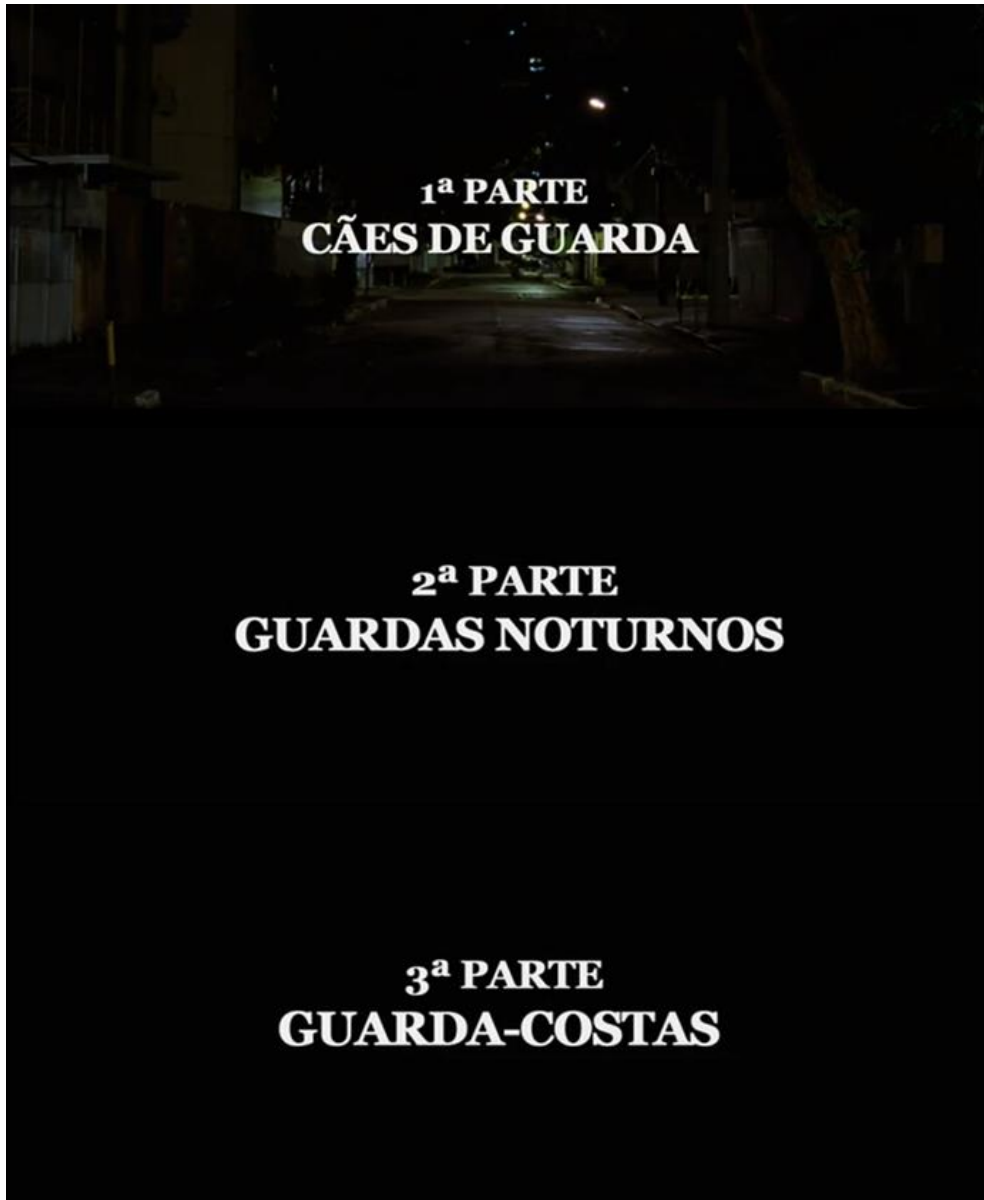
Além de mais uma vez retratar a classe média brasileira e figuras opressoras que se tornam cada vez mais constantes no cinema kleberiano, em *O Som ao Redor*, o diretor utiliza as relações sociais para destacar o acerto de contas como reparação histórica. Logo no início do filme somos expostos a imagens das ligas camponesas e de certo ressoar coronelista, elementos que remetem ao passado de lutas e conflitos no Brasil. Ao final, nos damos conta de que o filme remonta à articulação dessa “vingança”, revelando uma busca por justiça, como se a própria história dos que foram oprimidos estivesse cobrando suas dívidas antigas.

Em *Bacurau*, a temática do acerto de contas também se manifesta, mas de maneira diferente. Nesse futuro distópico, os invasores estrangeiros enfrentarão a resistência da comunidade de Bacurau. No desfecho, são os invasores que saem derrotados. Por isso, o filme apresenta uma realidade alternativa, uma história que muitas vezes não ocorreu no passado do Brasil, mas que poderia ter acontecido. Esses dois filmes parecem questionar qual história desejamos escrever daqui para frente.

Soma-se a isso, o fato de que a estética do filme conta com mais alguns aspectos capazes de arrefecer a catarse do espectador: trata-se da divisão do filme em partes numeradas, com títulos visíveis. Brecht enfatiza a importância de destacar a estrutura da obra teatral para que o público esteja ciente de que assiste a uma representação e não se deixe envolver emocionalmente pela trama, de maneira passiva. Um filme expõe a estrutura de seu enredo quando é dividido em partes nitidamente identificadas e tituladas. Isso tende a criar uma sensação de

distanciamento e lembrar ao público de que está contemplando uma obra cinematográfica, podendo estimular a atitude crítica e reflexiva dos espectadores.

Figuras 28, 29 e 30 - Divisão em partes de *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Além de contribuírem para a manutenção dessa atitude ativa, as legendas compõem um roteiro do enredo, nomeando e esclarecendo o que se pode esperar a seguir. Isso porque se a presença dos atores em cena mobiliza a atenção do espectador, a legenda funciona como um anúncio de que estamos diante de uma outra espécie de signo, o linguístico, bastante diverso do signo visual que o ator representa com a sua materialidade. Pavis (2015, p. 431) esclarece isso ao distinguir o signo visual do textual, sendo que o último oferece tanto a “possibilidade de uma narração dos episódios” quanto a “possibilidade de explicações do texto pela contribuição de

elementos visuais”, a partir do momento em que o texto é exposto ao espectador. O encadeamento desses quadros alinha uma narrativa subliminar que propõe ao espectador uma análise fílmica: do cão de guarda ao guarda-costas, vê-se não só a mobilização do campo semântico da segurança da propriedade privada, mas um deslocamento que parte do espaço a ser protegido (pelo animal ou pelo humano) rumo à pessoa a ser protegida por um guarda-costas (capanga), indício da individuação que o processo de guarda da propriedade privada e do acúmulo de capital e poder impõe.

Assim, a “guarda”, seja na forma de um cão de guarda ou de um guarda-costas, serve como um símbolo vigoroso em *O Som ao redor*, representando não apenas a proteção física, mas também a preservação do poder e do *status*. A transição do espaço para a pessoa na função de “guarda” reflete a evolução da sociedade, passando a ênfase da proteção de terras à proteção de indivíduos e seus interesses pessoais. Portanto, a palavra “guarda”, presente nos títulos das partes do filme, revela camadas de significados que permeiam todo o enredo do filme.

Em 2016, houve o lançamento de *Aquarius*, filme que seguiu a mesma configuração técnica (direção e direção de arte e produção) das obras já citadas anteriormente. Protagonizado por Sônia Braga - que também desempenhou um papel significativo em *Bacurau* -, embora seja mais centrado nas questões individuais e nos dilemas enfrentados pela protagonista Clara, *Aquarius* compartilha semelhanças temáticas com nosso objeto de estudo, especialmente no que diz respeito ao direito à memória. A narrativa de *Aquarius* gira em torno da luta da personagem de Sônia Braga para não vender seu apartamento, resistindo às pressões de uma empresa que deseja demolir o “Edifício Aquarius” e construir um empreendimento luxuoso no local. Ao longo do filme, há um constante confronto entre Clara e os empreiteiros determinados a derrubar o seu apartamento.

A resistência de Clara em preservar seu espaço pessoal e suas lembranças dialoga com o tema da persistência da memória presente em *Bacurau*. No filme, o “Museu Histórico de Bacurau” desempenha um papel crucial, pois é lá que a população se arma para lutar fisicamente contra os invasores estrangeiros. Clara, em *Aquarius*, também resiste pela memória, especialmente a memória de sua família. Ela se opõe ao empreendimento luxuoso que derrubaria a antiga arquitetura do prédio Aquarius, ou seja, uma estrutura física que está completamente ligada à sua trajetória pessoal. É por essa razão que os dois longas exploram a importância da história e da

memória como forma de resistência e como um elemento que molda o presente e, conseqüentemente, o futuro.

Figura 31 – Clara e a fachada do Edifício Aquarius



Fonte: *Aquarius* (2016)

Figura 32 – Museu Histórico de Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

Aquarius também se destacou pelas críticas dos diretores e atores às questões sócio-político-econômicas, principalmente devido ao contexto conturbado do Brasil na época de seu lançamento. Faz bem lembrar que o ano de lançamento do filme, 2016, foi marcado pelo golpe à então presidenta Dilma Rousseff, principalmente devido a acusações relacionadas às chamadas “pedaladas fiscais”.

Para quem lembra e acompanhou o show de horrores em que se deu todo o processo de impeachment, desde a autorização de sua abertura, pelo então presidente da Câmara Eduardo Cunha, passando pela misoginia e violências verbais sofridas por Dilma, e toda a campanha desleal da oposição, esta decisão certamente reforça o discurso de golpe apontado desde sempre pelos governistas da época. O impeachment levou Michel Temer ao poder. Na época, Temer assumiu a Presidência da República com a promessa de melhorar a economia e gerar empregos, entretanto, o que se viu foi a piora econômica e um aumento do desemprego. Além disso, o modelo conservador de Temer e sua linha ideológica e política prepararam o terreno para a

ascensão vertiginosa da extrema direita no Brasil, que teve seu ápice na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018 (Tenório, 2023).

Ciente dessa condição vivida pela política no Brasil, no cenário internacional a equipe do filme *Aquarius* se destacou ao criticar duramente esse processo durante aquela edição do *Festival de Cannes*. À época, membros da equipe de produção e do elenco, incluindo Sônia Braga, realizaram um protesto contra o impeachment de Dilma Rousseff. O ato ocorrido no tapete vermelho em Cannes gerou repercussão internacional, tendo ocupado a capa do jornal britânico *The Guardian* em maio daquele ano.

Figura 33 – Equipe de *Aquarius* protesta em Cannes e é manchete no *The Guardian*



Fonte: BBC News Brasil (2016)

Os cartazes mobilizados pelos artistas questionavam a legitimidade das acusações contra Dilma: “diversas mensagens retiradas de dentro dos paletós escritas em francês e inglês que diziam: “Resistiremos”, “O Brasil já não é uma democracia”, “Machistas, racistas e caloteiros como ministros” e “O mundo não pode aceitar esse Governo ilegítimo” (Moraes, 2016). Em entrevista que concedeu ao *The New York Times*, o diretor reafirmou o seu posicionamento: “O que está acontecendo é um golpe de Estado, mas um muito moderno e cínico” (Moraes, 2016).

No entanto, um acontecimento significativo ocorreu em agosto de 2023, quando o TRF1 inocentou a ex-presidenta das acusações de “pedaladas fiscais”. Tal veredicto, que demonstrou a falta de fundamentos sólidos para o impeachment, reforça as críticas feitas pela equipe de *Aquarius* durante o festival. Essa reviravolta na história política do Brasil destaca o papel significativo que o cinema pode desempenhar na conscientização sobre questões políticas e na crítica social, como evidenciado pelo ato de protesto em Cannes. Num contexto político mais uma vez

conturbado no Brasil, havia a expectativa de uma repetição do processo no lançamento de *Bacurau* em Cannes: “não foi preciso, o filme por si só faria isso”(Estado de Minas, 2019)¹⁶, disse o diretor em entrevista.

A parceria criativa entre os dois diretores, aliada à presença de artistas renomados como Sônia Braga, Udo Kier, Lia de Itamaracá e tantos outros, contribui para a criação de seu estilo cinematográfico e permite a abordagem de questões profundas relacionadas à cultura, política e memória do Brasil.

Assim, acreditamos que esses dois longas anteriores, e claro, *Bacurau*, marcam essa “terceira fase” do cinema de Kleber Mendonça, a qual ainda não havíamos comentado. O que se percebe nesse momento é que o seu cinema começa a tangenciar temas mais variados, pois é nesse período que ele produz longas e a duração da narrativa é evidentemente maior do que a de um curta, o que possibilita maior espaço para abordar histórias mais extensas e assuntos com maior profundidade.

De forma acentuadamente política, essa fase parece projetar um futuro a partir da consciência e do olhar histórico. Durante os dez anos que separam o curta de 2009 (*Recife frio*) do longa de 2019, Kleber e suas parcerias criativas leem, com esses filmes, uma década de Brasil. Trazem ao cinema um ponto de vista pernambucano, que não deixa de ser, mais especialmente, um ponto de vista brasileiro. Portanto, a essa fase do cinema de Kleber Mendonça Filho chamaremos de *Projeções brasileiras*. Essa junção brinca com a ideia contida na palavra “projeção”, tanto porque as obras continuam a dialogar com o cinema, quanto porque também projetam uma possibilidade de futuro, ao mesmo tempo em que lançam seu olhar para o próprio passado do Brasil.

¹⁶ Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/05/17/noticias-cinema,246091/com-tom-de-protesto-bacurau-e-exibido-em-cannes.shtml>. Acesso em 21 ago. 2021.

3 EFEITOS DE DISTANCIAMENTO CRÍTICO EM *BACURAU*

Nessa segunda parte de nosso estudo, o foco se volta especialmente para *Bacurau*, mas aqui o escopo é bem específico. Assim como já apontamos no capítulo anterior, a proposta nas páginas que se seguem é continuar rastreando esses efeitos de distanciamento do espectador a partir do diálogo com a teoria épico-brechtiana. Para isso, cabe compreender como a forma fílmica de *Bacurau* recorre, em variados momentos, a recursos que se aproximam das estratégias dessa teoria teatral. Não encontramos nas entrevistas dos cineastas algum momento específico em que, de fato, afirmem alguma filiação ao pensamento brechtiano. Porém, diante do que pesquisamos e já apresentamos nos capítulos anteriores, identificamos alguns indícios dessa relação, justamente pelo modo como os filmes se apresentam e, conseqüentemente, pelos conteúdos que são formalizados na tela.

3.1 KLEBER MENDONÇA FILHO E BERTOLT BRECHT: ALGUMAS APROXIMAÇÕES

O que poderia aproximar esses artistas? Amplio aqui, o que aproximaria Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles de Bertolt Brecht? Afinal, eles são originários de países diferentes, trabalham com linguagens diversas¹⁷, são falantes de outras línguas, viveram ou ainda vivem, no caso dos brasileiros, contextos bem diversos. O fato de trabalharem com arte os aproxima em alguma medida, especialmente na produção de obras profundamente atentas às questões de ordem pública e, portanto, política.

Como já discutimos, no cinema de Kleber Mendonça Filho há um engajamento político expressivo. Seus filmes não apenas possibilitam, mas também instigam reflexões aprofundadas sobre as complexas dinâmicas de poder que moldaram a sociedade brasileira. Com um olhar crítico e incisivo, sua obra comenta a conjuntura nacional através de um realismo que oscila entre o social e o mágico, destacando como essas dinâmicas são reflexo de nossa própria história. Nesse contexto, é imprescindível considerar o materialismo histórico dialético - como já apontamos - uma constante em sua filmografia.

¹⁷ Embora Brecht também tenha trabalhado com cinema, abordaremos isso mais à frente.

Ainda que *Bacurau* seja ambientado num futuro próximo, tudo o que acontece em seu enredo ocorreu também no passado do Brasil. Afinal, o tema central do filme é uma invasão em que os agressores subestimam a capacidade da comunidade que atacam. E quantas vezes ao longo da nossa história essa situação se repetiu? Na invasão dos portugueses em 1500; na tentativa de colonização pela França no século XVI; ou, até mesmo, pelo imperialismo dos Estados Unidos, que influenciou o Golpe de 1964 no Brasil. Em contraponto, podemos citar a resistência das populações originárias e da população vinda de África em condições de escravidão, que desde o início da colonização lutaram para preservar suas terras, modos de vida e liberdade. Ou, até mesmo, revoltas que ocorreram dentro do próprio país, como a Guerra de Canudos e a frente de resistência desse arraial. Enfim, tratar de *Bacurau* é tratar, ao mesmo tempo, da condição histórica de subalternização do Brasil e da constante vontade de resistir e afirmar a própria identidade.

Mas a vontade de resistir não é uma característica exclusivamente nossa. Existem diversas formas de resistência, e a arte sempre foi uma delas. Justamente por isso, arte e política são inseparáveis. Levando em conta que a arte pode ser uma ferramenta poderosa tanto no retrato, quanto na contestação da sociedade, torna-se relevante aproximar as obras desses artistas, ou melhor, suas visões de mundo. A obra de Kleber Mendonça Filho parece dialogar com as proposições político-estéticas do pensamento brechtiano, na medida em que se compromete com a realidade e, conseqüentemente, pode propor caminhos para expor e superar certas adversidades. Afinal, apesar de separados pelo tempo, contextos desafiadores são um ponto em comum para esses dois artistas e seus respectivos períodos.

Em 10 de Fevereiro de 1898, em Augsburg, cidade localizada ao sul do estado alemão da Baviera, nasceu Eugen Berthold Friedrich Brecht, nome concedido em batismo religioso que, mais tarde, foi alterado pelo próprio autor para Bertolt Brecht. O artista viveu num período que o historiador Eric Hobsbawm (1995) define como “o breve século XX”, devido à quantidade de eventos de grande impacto que marcaram o mundo nesse século. Ainda a respeito de seu local de nascimento, partindo de Fernando Peixoto (1979), importante referência brasileira sobre a vida e a obra do dramaturgo, a cidade Augsburg contava com aproximadamente noventa mil habitantes quando Brecht nasceu, e “possuía alguma produção de algodão, lã e seda, uma indústria mecânica em princípio de desenvolvimento, uma importante usina têxtil, algumas fábricas de papel e profundas tradições burguesas” (1979, p. 18). E é

importante destacar que embora Brecht tenha nascido em um bairro operário, o seu pai, na verdade, era um “próspero diretor de uma florescente fábrica de papel (1979, p. 18)”, ou seja, Brecht origina-se em um contexto pequeno-burguês, numa cidade e em uma família que sintetizam o progresso capitalista. Segundo consta, seu pai era um homem “avarento, exigente e autoritário (1979, p. 18)”, o que fez com que o dramaturgo, ao longo de sua vida, rompesse com a família biológica e, conseqüentemente, com os seus costumes morais, econômicos e religiosos.

Filho de um industrial, nascido para ocupar seu lugar na produção ao lado dos patrões, Brecht não fabricará papel mas, sim, palavras para preencher papéis. Palavras que serão armas contra sua própria classe, tendo optado pelo lado dos operários, tornando-se o mais expressivo poeta revolucionário deste século. (Peixoto, 1979, p. 19)

Brecht, além de não herdar as tradições pequeno-burguesas de seu ambiente familiar, fará justamente o oposto, pois “toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo” (Peixoto, 1979, p. 19), o que demarca o comportamento dissidente de Brecht não apenas dentro de seu seio familiar, mas como um todo, pois “pouco a pouco a burguesia abandonava a defesa da democracia” (Peixoto, 1979, p. 19) e “as últimas décadas do século XIX foram cenário da formação de alianças antagônicas entre as principais potências europeias” (1979, p. 19), tendo como resultado a Primeira Guerra Mundial.

Porém, é imprescindível destacar que essa produção não se deu apenas pelo fato de o escritor ter vivido na Alemanha num período de horror; mais do que isso, em 1917, Brecht matricula-se no curso de medicina em Munich e no ano seguinte serviu como enfermeiro, lidando com a realidade dos corpos feridos e mutilados pelo combate.

Mais tarde comentaria ao escritor russo Serguei Tretiakov sua presença no hospital: "Eu fazia curativos, aplicava tintura de iodo, fazia transfusões de sangue. Se o médico ordenava: "Brecht! Ampute aquela perna!" Eu respondia: "Sim, Excelência" e cortava a perna. Se me diziam: "Faça uma trepanação", eu abria o crânio do homem e mexia em seu cérebro. Eu via como os médicos remodelavam as pessoas, para enviá-los todos de volta para o "front" o mais rápido possível. (Peixoto, 1979, p. 24)

Essa grave e intensa experiência refletiu diretamente em suas produções poéticas, pois foi “Durante seu estágio no hospital de Augsburg, [que] conheceu de perto a violência do homem, a podridão dos cadáveres, a putrefação, a morte como realidade material” (Peixoto, 1979, p. 26); conseqüentemente seus primeiros poemas tematizaram essa realidade sombria e violenta.

A título de exemplo, aqui destaco a poesia intitulada *Lenda do soldado morto*. Nela, o eu-poético relata que o imperador se incomodava com a quantidade de soldados que estavam morrendo, e por isso, ia até um cemitério junto a um médico militar, para que pudessem desenterrar, com uma enxada benzida por água benta, algum soldado que, mesmo morto, ainda estivesse apto para servir no front. Para se livrarem do mau cheiro do corpo do soldado em decomposição, pediam a um padre que cobrisse os restos mortais com nuvens aromáticas de incenso. Após isso, o soldado desfilava pelas ruas atraindo a multidão. Na análise de Peixoto, o poema é escrito com “agressiva ironia, com imagens fortes e concretas, penetrante vigor satírico, o poema [...] é um símbolo poético de uma suja guerra imperialista. Esfacelada” (Peixoto, 1979, p. 27). É imprescindível dizer que esse poema resultou em graves consequências para Brecht, pois foi por essa razão que seu nome entrou para a lista de pessoas que seriam assassinadas caso Hitler tivesse obtido sucesso no “*Putsch da Cervejaria*” em novembro de 1923, assim como se lê em Vallias (2019), Peixoto (1979) e Barreto (2017).

Embora no Brasil do século XXI o contexto não seja de Guerra Mundial, tal como o do alemão, lembramos que *Bacurau* foi lançado em 2019, em meio a uma guinada da extrema direita, pautada pela eleição presidencial de Jair Bolsonaro no final de 2018. Esse fenômeno não foi isolado, pois refletiu uma onda global de ascensão de figuras dessa mesma ideologia, como Donald Trump nos Estados Unidos, Matteo Salvini na Itália e Viktor Orbán na Hungria, por exemplo. Esses líderes, cada um à sua maneira, defendem políticas que enfatizam a preservação de “valores tradicionais”, a restrição da imigração e a oposição a direitos de minorias, a exemplo do casamento entre pessoas do mesmo sexo. Outros princípios defendidos por essas lideranças políticas costumam enfatizar a primazia da segurança nacional e a preservação da ordem pela violência, ao mesmo tempo que promovem uma economia de mercado desimpedida por regulamentações governamentais excessivas, beirando a noção de anarcocapitalismo. Esse tipo de postura se aproxima de uma visão autoritária, e suscita preocupações acerca de um possível declínio democrático e o surgimento de regimes de exceção. Nesses cenários, as garantias de liberdades individuais podem ser sacrificadas em prol de uma suposta estabilidade e uniformidade cultural. Conforme destacado por Kleber Mendonça Filho quanto ao contexto de produção de *Bacurau*,

[...] o noticiário na vida real dos Estados Unidos e do Brasil, no qual vilões reais falam como vilões da ficção e fazem vigarices reais, sem consequências morais. Uma chave para esse entendimento foi a série de posts do ator Mark Hamill lendo tweets verdadeiros publicados pelo presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, com a voz dramática do Joker, o Coringa, saído do mundo dos super-heróis. Um choque satírico entre realidade e ficção. O caricato era agora verdadeiro. [...] Da transmissão histórica da votação do Golpe no Congresso nacional em abril de 2016 à eleição de Trump ou à perseguição insólita ao ex-presidente Lula, estávamos numa lógica que parecia ameaçar o lado mais estridente do roteiro. (Mendonça Filho, 2020, p. 18).

Esse comentário do cineasta já pode nos oferecer algumas pistas sobre as figuras arquetípicas presentes no longa. Mesmo que essa forma caricata de representação de suas personagens tenha sido objeto de críticas negativas acerca do filme¹⁸, o que se vê é que a própria realidade se apresenta absurda. E como o próprio diretor já adiantou, capturar essa realidade poderia abalar a autenticidade do roteiro. Nesse sentido, assim como Brecht usou a bizarra figura do soldado morto para criticar os horrores da guerra, Kleber Mendonça Filho espelha em seu cinema a realidade brasileira contemporânea, que, infelizmente, não se distancia da grotesca.

Prova disso é que no final de 2022, muitas pessoas se reuniram em frente a quartéis militares em todo o país, questionando o resultado das eleições presidenciais que Jair Bolsonaro perdeu. E não bastasse essa atitude antidemocrática¹⁹ que desaguou numa tentativa de tomar o Congresso em janeiro de 2023, o modo como essas pessoas se reuniam era, além de grotesco, cômico. Poucos exemplos já dão conta disso: alguns manifestantes cantaram o hino nacional para um pneu durante bloqueio de rodovia²⁰; outros batiam continência à bandeira dos Estados Unidos e até um vídeo circulou de que supostamente um grupo em Porto Alegre havia feito um círculo com os flashes de seus celulares em cima da testa para tentar contatos extraterrestres. Embora essa última notícia tenha sido desmentida²¹ e o grupo afirmou que na verdade pedia apoio a um general da região, esse tipo de comportamento, quase surreal, reflete a tensão e a polarização política vivenciada no país, e faz, de fato, questionar o que é mais absurdo, essa realidade ou os

¹⁸ Dialogamos com algumas dessas críticas no subitem 3.4 *Que roupa é essa, menino? Lunga: heroísmo, cangaço e western.*

¹⁹ Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/53431_manifestacoes-bolsonaristas-em-frente-a-quarteis-do-exercito-sao-registradas-em-24-estados-e-no-distrito-federal.html. Acesso em: 15 jun. 2024.

²⁰ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/manifestantes-cantam-o-hino-nacional-para-pneu-durante-bloqueio-de-rodovia-1.2760771>. Acesso em: 15 jun. 2024.

²¹ Disponível em: < <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/11/21/grupo-de-bolsonaristas-faz-circulo-com-luzes-em-porto-alegre-e-pede-para-que-general-olhe-por-eles.ghtml>>. Acesso em 15 jun. 2024.

acontecimentos em *Bacurau*? Aqui, o *drone* em formato de disco voador presente no filme parece até menos estranho.

Sabemos que em momentos de ascensão de discursos autoritários na sociedade, a arte e os artistas são diretamente afetados, tornando-se alvos de repressão e censura. Como já apontamos anteriormente, Bertolt Brecht, já em sua juventude durante a Primeira Guerra Mundial, enfrentou riscos reais por suas convicções e sua arte provocativa. Esses riscos se intensificaram com o passar dos anos, à medida que Brecht continuou a desenvolver sua obra e a aprofundar seus estudos teóricos. Com a ascensão do nazi-fascismo na Alemanha, o teatro de Brecht, que abordava temas urgentes e necessários, demonstrou-se, ainda mais, um ato de resistência. Sua postura crítica aos regimes totalitaristas não apenas o colocou em perigo, mas também o forçou a buscar refúgio durante a Segunda Guerra Mundial.

Em 1933 Hitler assume o poder [...]. Em 31 de janeiro Hitler fala à nação alemã e no dia seguinte o Reichstag (Parlamento) é dissolvido. [...] Brecht defende a necessidade de uma frente única contra o nacional-socialismo. Já vem enfrentando a justiça e a censura: um espetáculo de *A Decisão* foi interrompido pela polícia; Brecht e os realizadores do filme *Kuhle Wampe* foram acusados de "ameaçar a segurança do Estado"; a direita acusava com veemência o que chamava "Bolchevismo Cultural", categoria que atribuía a qualquer obra que apresentasse caráter vagamente liberal, progressista ou racial; [...] em agosto de 1932 o **Volkischer Beobachter** publica uma lista que denuncia os escritores responsáveis por esta cultura "decadente" (entre eles Hasenclever, Feuchtwanger, Eugene O'Neill, Pirandello, Wedekind, Toller, Molnar, Shaw, Strindberg, Hauptmann e Brecht) afirmando que seriam logo proibidos. Em 27 de fevereiro os nazistas põem fogo no **Reichstag** e culpam os comunistas. Foi o pretexto para um implacável terrorismo cultural, prisões em massa de esquerdistas e militantes comunistas, fechamento de órgãos da imprensa, prisões de intelectuais e operários. No dia 28 de fevereiro, Brecht parte com sua família para o exílio. Goebbels assume o ministério de Propaganda em 13 de março, dez dias depois uma lei concede plenos poderes a Hitler. Em 10 de maio os nazistas organizaram a primeira queima de livros "subversivos". Queimam tudo que encontram de Brecht, que em seguida perde sua cidadania e tem os bens confiscados. (Peixoto, 1979, p. 144-145)

É assustador como os ecos do passado ressoam no presente. O termo "Bolchevismo Cultural", cunhado pela direita alemã em 1932 para desacreditar e marginalizar qualquer expressão artística que confrontasse as normas conservadoras, encontra um paralelo, quase um século depois, na teoria da conspiração conhecida como "Marxismo Cultural", também desenvolvida pela extrema direita antisemita. Ambos os conceitos são utilizados por movimentos autoritários para rotular e suprimir ideias progressistas, criando um suposto inimigo em comum para justificar ações repressivas contra a diversidade cultural e o pensamento crítico. Vale retomar aqui que assim como a história é cíclica, ela nos parece ao mesmo tempo absolutamente

atual, tal como a teoria e o teatro de Brecht também o são. E é em seu refúgio por outros países da Europa que ele começa a escrever com mais frequência os seus ensaios teatrais.

Embora no Brasil de 2019 não tenhamos notícia sobre queima de livros como nos dias opressivos da Alemanha nazista, a extinção do Ministério da Cultura²², logo após a eleição de Jair Bolsonaro, reflete uma forma mais sutil, porém não menos preocupante, de desvalorização da cultura. A decisão de dissolver um órgão dedicado à promoção e proteção da diversidade cultural brasileira se aproxima das teorias conspiracionistas da época, já que demonstra uma tentativa de marginalizar o pensamento crítico, simplificá-lo como um discurso palatável e acrítico. Governos que subestimam a cultura ou a veem como uma ameaça reconhecem, mesmo que de modo cinicamente implícito, o seu potencial revolucionário.

Há uma cena em *Bacurau* que nos chama especial atenção quanto a esse assunto. Ainda no início do filme, a cidade recebe a visita do prefeito da região Tony Júnior (Thardelly Lima), há outros signos e índices nessa chegada do Prefeito que ainda abordaremos com maior profundidade, mas destacamos agora o tratamento que é dado aos livros. De fato, ele traz um carregamento de livros, mas não de forma cuidadosa para a população, eles vêm em um caminhão como se fossem lixo. Ou melhor, muitos ali são mesmo, a maioria está em um péssimo estado de conservação, são muito antigos, já estão surrados pelo tempo, alguns nem capa têm. E não bastasse esse “apoio” da prefeitura, ele ordena que se despejem os livros no chão em frente à escola da cidade.

Figuras 34 e 35 – Despejo de livros em *Bacurau*



²² Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546987601_960842.html>. Acesso em: 15 jun. 2024.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Essa cena é altamente metafórica. Os livros por si só já podem representar a cultura em si, que nas mãos daquele prefeito, que é um dos maiores inimigos da população de Bacurau, são desdenhados, assim como ele faz com toda a cidade. Aqui, o que essa cena pode representar é uma desvalorização não só da cultura, mas da educação também, tal como a escola que aparece abandonada logo no início do filme.

Figura 36 – A escola abandonada no caminho para Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

Este ato de desdém não apenas reflete a negligência das autoridades com a preservação do conhecimento, mas também dialoga com a realidade política do Brasil de 2019, onde a extinção do Ministério da Cultura sinalizava uma perigosa subestimação do poder transformador da arte. Poder esse que, a propósito, é pelo qual Brecht se empenhou em todo o seu trabalho cênico e teórico. Aliás, vale acrescentar um dado que torna essa cena ainda mais contraditória e irônica. Enquanto faz esse despejo, Tony Jr. grita para um de seus assessores: “Filma!”, como se não se desse conta do descaso que ele mesmo tem com a região. Pedir para alguém filmar um ato como esse torna essa ação altamente contraditória e um exemplo ideal da

ironia que Brecht considerava essencial no teatro épico. Através desse recurso, o público é convidado a examinar criticamente as ações das personagens e a realidade ao seu redor. Assim como no teatro de Brecht, onde a contradição é usada para provocar reflexão, a cena do filme pode provocar o mesmo efeito, ressaltando a hipocrisia que frequentemente acompanha o exercício do poder. Isso reforça um dado que trouxemos anteriormente, quando Kleber Mendonça Filho disse que não repetiria o ato de protesto que a equipe realizou em Cannes em 2016, no lançamento de *Bacurau* em 2019, pois o filme por si só já faria isso²³.

3.2 AS CINCO DIFICULDADES NO ESCREVER [OU FILMAR] A VERDADE

Para fundamentar a relação que aqui estabelecemos entre a teoria de Brecht e alguns procedimentos fílmicos empregados por Mendonça Filho será retomado um conhecido texto de Brecht, *As cinco dificuldades no escrever a verdade*. Conforme consta em *Teatro dialético*, este texto foi compilado de ensaios teórico-críticos do dramaturgo alemão: “Este panfleto político foi escrito para ser distribuído ilegalmente na Alemanha hitlerista. [...] Embora seja um trabalho dirigido diretamente à luta contra o nazismo, indica alguns elementos fundamentais da atitude assumida por Brecht como escritor revolucionário”. (Maciel *in* Brecht, 1967, p. 19)

O texto é de 1934, a essa altura Brecht já estava exilado e havia escrito e encenado algumas de suas peças mais conhecidas, como *O casamento do pequeno burguês* (1926); *Ópera da ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929); *Ópera dos três vinténs* (1928); *Santa Joana dos matadouros* (1930); *A exceção e a regra* (1930); *Aquele que diz sim, e aquele que diz não* (1930); o roteiro do filme *Kuhle Wampe* (1931); e a peça *A mãe* (1931).

Embora o panfleto *As cinco dificuldades no escrever a verdade* tenha sido pensado para um estado de exceção, o escritor afirma que essas dificuldades também podem ser encontradas por “aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa” (Brecht, 1967, p. 20). Numa esfera mais ampla, entendemos que quando Brecht fala sobre essas dificuldades, fala diretamente com artistas que desejam denunciar, através da arte, o contexto de barbárie. E para além da arte, para aquelas pessoas que lidam com a comunicação e a expressão num sentido ainda mais abrangente.

²³ Disponível em: <https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/festival-de-cannes-fizemos-um-protesto-na-forma-de-filme-diz-diretor-de-bacurau.ghtml>. Acesso em 15 jun. 2024.

Apesar de *Bacurau* ser uma obra inserida em um contexto político diferente daquele vivenciado por Brecht, nela encontram-se ações humanas que se aproximam do contexto discriminatório e opressor em que Brecht escreveu o panfleto. Quando o texto brechtiano evoca a verdade, trata-se, sobretudo, da saída da condição de desumanidade em que a maioria da humanidade se encontra desde o advento do sistema capitalista e de seus desdobramentos e relações com o fascismo. Viver nesses contextos encrudescidos e marcados por tensões faz com que certas dificuldades existam e a verdade seja desacreditada. Basta pensar na onda crescente de *fake news* e como em diversas situações essas mentiras têm causado impactos drásticos no Brasil e no mundo. Vale lembrar que em 2020 a pandemia foi desacreditada, fato que levou ao aumento absurdo de casos e, em situações mais graves, à morte evitável de muitas pessoas. A circulação da verdade precisa ser ampla num contexto como esse também, um contexto de liberdades controversas ou “liberdades burguesas”, como afirmou Brecht.

E se o panfleto foi publicado ilegalmente é porque Brecht já havia dito verdades que desagradavam o nazi-fascismo alemão, e precisava dialogar com a classe artística para ter mais aliados nesse combate. Se mais pessoas se conectassem àquela ideia, mais seria possível pensar numa modificação do panorama vigente. Por isso, Brecht propõe que é necessário analisar e pensar estratégias para dizer a verdade, conhecer as dificuldades para poder enfrentá-las. São elas: a coragem de escrever a verdade; a inteligência de reconhecer a verdade; a arte de tornar a verdade manejável como uma arma; a capacidade de escolher aqueles em cujas mãos a verdade se torna eficiente e a astúcia de divulgar a verdade entre muitos. A própria atitude de produção desse material já denota boa coragem do escritor. Para Brecht,

Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente desse caráter genérico, sublime e ambíguo. Se de alguém se diz que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Ele, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. (Brecht, 1967, p. 21)

Aqui, quando Brecht diz “ele”, está se referindo àquele escritor que teve a coragem de escrever a verdade. E para realizar isso, é necessário que se faça sem rodeios, sem abrir margem para dúvidas interpretações. Basta lembrar aqui que antes mesmo da pandemia afetar o Brasil, os números de vacinação já haviam caído,

motivados pela desinformação e o desacreditar da ciência. Não à toa, em *Bacurau*, logo nas primeiras cenas, quando da chegada de Teresa à comunidade, ela carrega uma mala vermelha que vai passando pela mão de todos, gerando boa curiosidade acerca de seu conteúdo, já que muitas pessoas comentam “chegou a mala, cuidado com a mala” (Bacurau, 2019) e, quando ela é aberta, o que vemos é um carregamento de vacinas para a cidade.

Figuras 37, 38 e 39 – A população de Bacurau recebe um carregamento de vacinas



Fonte: *Bacurau* (2019)

O filme estreou em Agosto de 2019, quatro meses antes do primeiro caso de COVID-19 registrado. Como *Bacurau* é ambientado no futuro, chega a ser assustadora a contemporaneidade do longa, pois poucos meses antes tratou de um

assunto que virou pauta no Brasil e no mundo: a busca por vacinas que controlassem o caos gerado pela pandemia. Isso pode ressoar como mais uma demonstração do que chamamos anteriormente de *projeções brasileiras* no cinema de Kleber, projeções que são, inclusive, científicas, pois é evidente que quando uma população não é vacinada, doenças já erradicadas - e ainda outras - podem voltar a afetar a saúde da população.

Essa projeção do futuro e a antecipação de questões sociais e políticas dialogam com um elemento presente no cinema de Kleber Mendonça Filho que também se relaciona com o teatro épico de Bertolt Brecht: a intenção de provocar reflexão crítica. A teoria de Brecht propõe a objetividade da arte, uma arte direta para alcançar fins práticos. Prova disso é que o teatro de Brecht chega a ser tão enfático, que em algumas peças, logo no começo, os personagens-narradores entregam o desfecho, pois essa estética não espera que o espectador se envolva emocionalmente com o enredo, mas que esteja colocado diante de fatos. Interessa a Brecht que seu espectador saiba o estado ou as dinâmicas que levaram àquela condição ali representada em cena.

Bacurau é bem direto quanto ao seu tema central: uma invasão. E é mais objetivo ainda quando coloca um grupo de estadunidenses armados do maior aparato tecnológico e que covardemente pretende colocar fim a uma população que subjuga historicamente, tão somente pelo prazer de matar e poder atirar. Esse contexto nos leva a pensar na violência, pois ela é diretamente associada àquele ataque, que é direto, realista e explícito. Em *Bacurau*, as cenas esbanjam sangue, mas esse sangue já é derramado há muito tempo nos conflitos humanos e às vezes é preciso lembrar que certos embates poderiam ser evitados, para que não mais aconteça assim. E o cinema, pela sua linguagem multimídia e de acesso ainda mais amplo, principalmente se considerarmos os dias atuais, pode ser um bom instrumento para tratar da verdade de modo eficaz. Brecht afirma:

Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele? Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem torturas (o que não corresponde à verdade). (Brecht, 1967, p. 34).

Aposto que, para Brecht, mais que as consequências, era preciso apontar a causa. Em *Bacurau*, o estrangeiro consegue todo o respaldo do poder público para

exterminar a população. E o filme explicita isso na figura do jovem prefeito. Para além disso, o estrangeiro também consegue o apoio de brasileiros que se sentem mais próximos dos estadunidenses que do povo de Bacurau e isso é resultado da sociedade do capital que hierarquiza, segrega, na lógica dos favores e merecimentos. Para Brecht, não basta representar desigualdades sociais, violências, mas levar o espectador a entender que no âmbito do capitalismo, tudo isso tem que permanecer porque é fundamento do sistema. Por isso, a luta da maioria, minorizada pelo sistema capitalista, deveria ser contra a propriedade privada e o capital. E aí reside a base das propostas de Brecht.

No filme, além dos diretores se utilizarem de uma demonstração mais realista no tratamento da violência, utilizam de estratégias de contradição na própria montagem para demonstrar a verdade também sobre as próprias personagens. Por exemplo, quando passamos a conhecer Pacote (Tomás Aquino), o seu discurso é de que mudou de vida, a personagem dá a entender que não mais é um “matador de aluguel”, enfatiza até que trocou de nome. Porém, a montagem não o deixa mentir, já que enquanto ele diz isso, imagens mostram a sua prática ainda em ação. Isso é evidenciado pelo fato de que ele carrega uma arma no cós da calça, além de um breve *take* que revela seu envolvimento em mais um assassinato.

Figuras 40, 41 e 42 – Contrastes reveladores na montagem de *Bacurau*





Fonte: *Bacurau* (2019)

É importante destacar como os recursos da linguagem cinematográfica podem potencializar a criação da contradição para enfatizar a realidade. A montagem não deixa Pacote mentir sobre o que ainda faz, sua verdade é exposta de forma bem direta ao espectador. Ele diz uma coisa, mas a sua ação mostra outra. Esse movimento já faz com que o público desconfie daquilo que vê e conduza a sua percepção não apenas para o enredo de modo envolvente – o que *Bacurau* não deixa de ser -, mas que considere a profundidade das ações das personagens.

Aqui vale a pena aprofundar um tanto mais sobre linguagem cinematográfica e sua relação com o teatro. Em *A vontade radical*, de Suzan Sontag, há um ensaio em que a escritora compara e aproxima essas duas linguagens: teatro e cinema. Nele, ela discute justamente essa força que reside na montagem de cinema:

Se existe uma distinção irreduzível entre teatro e cinema talvez ela seja a seguinte. O teatro está confinado a um uso lógico ou contínuo do espaço. O cinema (por meio da montagem, isto é, através da mudança de plano — que é a unidade básica da construção fílmica), tem acesso a um uso alógico ou descontínuo do espaço. No teatro, os atores ou estão no espaço do palco, ou "fora de cena". Quando estão "em cena", são simplesmente visíveis ou visualizáveis em contiguidade uns com os outros. No cinema, não há necessidade de tal relação ser visível ou visualizável. (Sontag, 1987, p. 107)

E esse uso é o que permite ao cinema também dialogar com as contradições não apenas das próprias personagens, mas dos realizadores de cinema. Tratar do conteúdo de maneira a chocar o espectador pode criar novas imagens e, conseqüentemente, despertar novos conteúdos no espectador da obra.

Esse recurso já é conhecido e explorado no cinema, bem como remonta aos filmes e à teoria de Serguei Eisenstein (1898 - 1948). Para o cineasta russo, "a montagem é [...] o poder criativo do cinema, o meio através do qual as "células" isoladas se tornam um conjunto cinematográfico vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros. (Andrew, 1989, p. 61). No cinema, um plano, por si

só, já é capaz de carregar variados significados, mas quando colocados em oposição, principalmente com a realidade, esses novos planos podem ganhar novos significados. De acordo com Andrew, acerca do cinema de Eisenstein:

Num filme, muitos elementos estão presentes na tela ao mesmo tempo. Eles podem reforçar-se uns aos outros, aumentando o efeito (isso ocorre no cinema convencional que Eisenstein critica); os elementos podem entrar em conflito entre si e criar um novo efeito; ou um elemento inesperado pode acrescentar um efeito necessário. Este último é o auge da transferência. [...] Eisenstein [...] reivindicou, não uma ligação, mas uma colisão, não uma plateia passiva, mas uma plateia de co-criadores. (Andrew, 1989, p. 58 - 59)

E é essa plateia de co-criadores a almejada por Brecht. Aliás, essa montagem chocante defendida por Eisenstein influenciou a teoria e o teatro de Brecht, principalmente no que diz respeito à encenação de suas peças, pois pelo que se tem de relatos, algumas montagens do dramaturgo alemão contavam, inclusive, com projeções cinematográficas, a fim de ampliar significados daquilo que é encenado no palco. Nesse sentido, compreende-se que apenas conhecendo a totalidade dos fatos é possível reconhecer a verdade.

Mas essas contradições também podem ser ecoadas através do texto e da atuação das personagens, o que evoca outras dificuldades apontadas por Brecht, como a *inteligência de reconhecer a verdade* e transmiti-la de forma prática ao espectador, *tornando-a manejável como uma arma*.

Voltemos à cena da chegada do Prefeito Tony Jr. para pensar isso melhor. Como já apontamos, o seu trato com os livros revela uma disparidade entre a sua fala e as suas verdadeiras intenções. Na sequência em questão, vários elementos compõem a *mise-en-scène* paradoxal, mas ao mesmo tempo, direta. Além de despertar a sensação de oposições, ela chega a ser inclusive estereotipada, justamente porque ela se pretende objetiva quanto à situação representada: de um lado um prefeito que volta cinicamente à cidade para recolher votos e do outro uma cidade que sabe muito bem quem ele é e, por isso, demarca bem a sua posição. Quando Tony Jr. chega, Darlene (Danny Barbosa), que vive na entrada da cidade, apressadamente avisa a população via mensagem de voz. Sua voz é ecoada pelo paredão de Dj Urso (Jr. Black). A mixagem de som é um poderoso recurso nesse momento para a construção do efeito realista, o recado dela é repetido e reforçado pelo Dj “Pra quem não escutou o recado de Darlene o prefeito tá vindo aí com a sua carreatá, vamo simbora, vamo cuidá” (Bacurau, 2019), bem como a mesma mensagem chega para os telefones de toda a população, que começam a sinalizar de

forma disparada. Nesse momento, toda a cidade começa a se mobilizar apressadamente, e com muita agilidade desmontam a feira e deixam seus afazeres para voltarem para as suas casas, como se se protegessem de um atentado. Há uma alternância de planos entre Tony Jr. dentro do caminhão com uma postura relaxada e a mixagem de som abafado, contrastando com a cidade agora totalmente vazia e o barulho que aumenta muito, já que ele chega com caminhão de som em altíssimo volume.

Dois índices que remetem à morte convocam a atenção do espectador nessa cena: dois caixões que Tony Jr. traz em sua caminhonete e o enquadramento de DJ Urso entre pedaços de carne que estavam expostos à venda na feira da cidade.

Figuras 43, 44 e 45 – Índices de morte em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Quando Tony Jr. desce do veículo, depara-se com a cidade deserta. Não há ninguém para ouvir seu discurso. O movimento de câmeras reforça essa sensação de isolamento, pois, ao se afastar, captura Tony Jr. em um plano geral extremo. Associado ao figurino do Prefeito, isso faz com que ele se integre à paisagem da região. A cena sugere que ali Tony Jr. perde seu significado; ele se dissolve no chão batido da cidade, tornando-se insignificante diante da imponência que Bacurau representa.

Figuras 46 e 47 – Tony Jr. “desaparece” em Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

A cena se constrói através de contradições evidentes, marcadas pela dissonância entre o *jingle* do prefeito e a realidade apresentada. O *jingle* anuncia “olha Tony Jr. que está chegando, caminhando no meio do povo” (Bacurau, 2019), mas Tony Jr. caminha sozinho, destacando o papel dissonante da música na composição da cena.

Além disso, a sequência carrega profunda ironia. Como já mencionado, Tony Jr. é o estereótipo do governante descompromissado, preocupado apenas com seus interesses individuais. Ele se comunica com a cidade através de um megafone, mas seu diálogo é unilateral, com as portas fechadas. Seu discurso ecoa os clichês frequentemente ouvidos em períodos eleitorais, tais como “estou de coração aberto”, “precisamos nos unir”, “estou aberto ao diálogo”, “trouxe só coisa boa: livros,

donativos, comida, remédios, caixão...’ (Bacurau, 2019). Quando Tony Jr. promete “resolver a bronca da água”, a população responde com gritos de dentro de suas casas, lembrando-nos que, no início do filme, Teresa chega à cidade em um caminhão-pipa, sugerindo uma grave crise hídrica em Bacurau, não por causas naturais, mas sim por manipulação política.

A ironia é ainda mais acentuada quando, entre os itens que Tony Jr. leva para Bacurau, incluem-se dois caixões. Mas se bem lembrarmos, no caminho para a cidade, Teresa e Erivaldo testemunham um acidente entre um caminhão e uma moto, o que resultou em vários caixões espalhados pela pista. Há a impressão, mais uma vez, de que o prefeito leva lixo para a cidade, pois se observamos com muito detalhe, um dos caixões parece quebrado. Seriam estes caixões os resquícios desse acidente? No final de seu discurso, como Tony Jr. é alvo de xingamentos da população, é necessário aumentar o som do trio elétrico para abafar as ofensas.

Quanto ao comportamento da população de Bacurau, já entendemos que eles não apoiam de maneira alguma a reeleição desse prefeito que nada faz em prol da região. Eles se escondem, não dão ouvidos ao que Tony Jr. diz, não saem de suas casas para ouvir as falsas promessas de um político descompromissado. Essa atitude coletiva, embora admirável, é também idealizada. A completa ausência de apoio sugere um coletivo uniformemente consciente e organizado, uma representação que, embora poderosa, pode ser considerada uma utopia frente à complexidade das dinâmicas sociais reais. Talvez esse seja um bom momento de tecer uma primeira comparação entre o roteiro e o filme. Vejamos um trecho que há no texto de origem e que foi excluído do resultado final:

57. EXT. CASA DE CLÁUDIO - DIA

Uma casa com grade frontal de garagem, estilo classe média urbana, transplantada para Bacurau. O portão mecanizado abre e de dentro saem Cláudio, homem de meia-idade, e sua esposa, Nelinha. Ele termina de colocar terno sem gravata e vai em direção à comitiva de Tony Jr., enquanto o coro cresce na comunidade.

VOZES (Em sincronia.) Filho da puta! Filho da puta! Filho da puta!

Tony Silva acena para o caminhão ligar o som.

JINGLE (Alto-falante.) "Tony Silva, é Tony, é Tony, É Tony 150!"

Cláudio e Nelinha chegam.

CLÁUDIO (Gritando por causa do som alto.) Prefeito, só para trazer meu apoio, eu não concordo com esse desrespeito com o senhor. O diálogo acima de tudo. Tamo junto, viu?

TONY JR. Obrigado. A eleição chegando, estamos aí, viu?

Tony gesticula para assessor fazer leitura de retina do casal.

NELINHA (Enquanto leitor escaneia sua retina.) Vamo comer um bolinho lá em casa?

58. DETALHE SUPERFECHADO DO OLHO DE NELINHA, OCUPANDO TODA A TELA, COM LUZ-SCAN

TONY JR. Obrigado, viu, mas a gente tá na correria... (Mendonça Filho, 2020, P. 245)

No roteiro é possível perceber que a cidade de Bacurau não é tão unida quanto parece. A descrição da casa revela mais uma crítica à classe média que, representada por Cláudio e Nelinha, é a única a apoiar o prefeito. Essa abordagem oferece um olhar mais realista sobre a sociedade brasileira, onde indivíduos, mesmo em situações de vulnerabilidade, ainda aplaudem líderes políticos desinteressados dos problemas reais. Porém, a regra é clara em *Bacurau*: há a necessidade de união e organização. Quando a cidade começa a sofrer assassinatos, Cláudio e Nelinha escolhem fugir, abandonando a comunidade. O resultado é uma morte trágica dos dois, extremamente violenta, consequência de suas escolhas individuais e impensadas.

A exclusão desse detalhe do roteiro, que teria reforçado a ambientação futurista de *Bacurau* com a votação por leitura de retinas, não diminui o impacto da cena em que os personagens são assassinados. A violência explícita e a rápida fuga de Cláudio e Nelinha de Bacurau deixam já subentendido que se afastar da união coletiva é o mesmo que perder. A cena, mesmo sem as falas originais, comunica de forma objetiva os perigos dessa desunião. Esta é uma das verdades de *Bacurau*: a necessidade urgente de organização coletiva e, como afirma Brecht, refletir sobre a forma de expressar a verdade e fazê-lo de modo astuto é essencial.

Figura 48 e 49 – Cláudio e Nelinha são alvejados pelos forasteiros





Fonte: *Bacurau* (2019)

De volta ao texto de Brecht, especialmente quando aborda “a arte de tornar a verdade manejável como uma arma”, há uma explicação que pode ampliar e ajudar a tecer mais algumas observações sobre a comitiva de Tony Jr. a Bacurau:

A verdade deve ser dita por causa das conseqüências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade, da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acordo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sobre alguns países. Segundo essa opinião, o fascismo forma uma terceira força ao lado (e acima) do capitalismo e do socialismo; nem o movimento socialista, nem o capitalismo poderiam existir sem o fascismo, etc. Esta é, naturalmente, uma afirmação fascista, uma capitulação perante o fascismo. O fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou — nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas somente na forma de fascismo, e este pode ser então combatido em seu conteúdo capitalista, capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta. Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta “verdade”? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la, querem comer a vitela, mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedade, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne. Ruidosas acusações contra a barbárie e suas manifestações podem ter efeito durante um curto período, enquanto os ouvintes acreditam que em seus respectivos países tais violências não são possíveis. Certos países são capazes de manter relações de propriedade por meios que se afiguram menos violentos do que em outros. Aí a democracia ainda presta serviços; em outros, apela-se para a violência a fim de garantir a propriedade dos meios de produção. (Brecht, 1967, p. 23-24)

A violência apresentada da forma mais explícita em *Bacurau* parece, além de corajosa – para dizer nos limites do texto do autor –, uma forma de expor as relações entre o capitalismo e o fascismo. A figura de Tony Jr. é crucial nessa relação, já que capitalismo e fascismo podem ser sintetizados nessa personagem. Vejamos:

com o desenrolar do enredo, quando Bacurau sai vitoriosa, ficamos sabendo que é ele quem vende a cidade para o extermínio dos estrangeiros; Tony Jr. aparenta estar diretamente envolvido na falta d'água intencional de Bacurau; o Prefeito leva caixas e caixas do remédio fictício “Brazol 4”, de tarja preta e sem prescrição médica, que tem efeito letárgico, droga que impediria uma reação rápida dos moradores da cidade. Mas o cinismo de Tony Jr. é ainda maior. Quando Michael, o líder do ataque, é capturado pela população, se depara com Tony Jr., e começa a gritar: “Amigo! Amigo! Dinero, Dinero, you promised” (Bacurau, 2019) enquanto Tony Jr. se desespera dizendo que não o conhece. E se lembrarmos bem, a montagem de *Bacurau* não o deixa mentir, pois ao mesmo tempo em que afirma isso, vemos que Tony Jr. chega em uma van confortável e, inacreditavelmente, com água engarrafada para receber bem os assassinos.

Figuras 50, 51 e 52 – Tony Jr. volta a Bacurau





Fonte: *Bacurau* (2019)

Capitalismo e fascismo interligados é o que apontam Brecht e outros artistas e estudiosos das ciências sociais. Não há como combater um sem também considerar o enfrentamento do outro. Tony Jr., além de liderar o poder público daquela região, coloca seus interesses econômicos acima do povo. E a dúvida fica: por quanto será que ele vendeu a população? Ou melhor, por quanto Tony Jr. vendeu a sua própria terra de origem?

Numa chave sociológica, esse embate nos leva a pensar sobre o apoio cego de brasileiros ao imperialismo estadunidense. Assim como Cláudio e Nelinha não compõem essa uniformidade coletiva da cidade, Tony Jr., faz bem lembrar, nasceu em Bacurau, mas em algum momento deixou a cidade, pois ele é Prefeito de Serra Verde e, conseqüentemente, seu mandato abarca a região onde se localiza Bacurau. Isso adiciona certa camada de profundidade ao personagem, já que ele veio de lá. E como dissemos anteriormente, a personagem é estereotipada no sentido de representar o típico político oportunista, manipulador e alheio às necessidades locais. Representa uma figura que finge proximidade com a população enquanto, na verdade, está alinhado com interesses externos. Sua objetividade está justamente em seguir esse arquétipo, de alguém que busca o poder a qualquer custo. Isso é reforçado pela atuação de Thardelly Lima, que permite ao espectador reconhecer figuras reais por trás da personagem. Portanto, por essa leitura, entendemos que *Bacurau* não encontra problemas apenas com “os de fora”, mas nos leva a pensar sobre como “os nossos” também apoiam ideais destrutivos.

Por isso, a verdade deve ser realmente manejável como uma arma, rápida no reconhecimento do que se pretende dizer e mostrar. O capitalismo e o fascismo não são catástrofes naturais, são causadas pela ação humana, por interesses individuais em detrimento do bem-estar coletivo. Para falar sobre isso, é preciso dar

nome. É preciso ser direto. É preciso saber que certas “catástrofes”, mesmo que naturais, poderiam ser evitadas caso o coletivo e as futuras gerações fossem, de fato, pensadas. Mas numa lógica imediatista em que tudo se vende, a própria vida perde valor, e uma cidade inteira pode ser vendida, por estar entregue à mão de mandatários com interesses contrários à harmonia social.

3.3 TEATRO E CINEMA ÉPICOS: CRUZAMENTOS

3.3.1 Teatro épico

O termo “épico” é bastante amplo e oferece variadas entradas analíticas, podendo ser interpretado de diversas formas que vão além do teatro e do cinema, artes que são o nosso foco aqui. Assim como a palavra “dramático” ocasionalmente é tomada para se referir a alguma situação de elevação sentimental, comovente, exacerbada, empregada em circunstâncias que extrapolam o conceito literário, não podemos perder de vista que o mesmo ocorre em relação ao vocábulo “épico”, já que igualmente essa expressão tem sentido variado em nossa língua.

Na *Poética* de Aristóteles, e mais do que isso, no contexto do pensamento aristotélico, o termo épico está associado à narração de grandes feitos, especialmente porque o filósofo refere-se à *Ilíada* e à *Odisséia* como epopeias modelares. Por isso, muitas vezes, popularmente o termo “homérico” também é associado à definição de épico, já que Homero foi o autor dos títulos citados e analisados por Aristóteles, que são, sobretudo, textos que narram façanhas heroicas e monumentais.

É daí que surge um ponto muito importante: a narração. Para o filósofo grego, a principal diferença que separa a tragédia da epopeia é o modo como elas se constituem, pois enquanto na primeira o foco está na ação por meio da representação cênica, a última se constitui por narrativa. Dessa forma, também são épicas as obras que se configuram pela presença de um narrador.

Rosenfeld (1965), ao tratar de gêneros literários, estende a ideia de Aristóteles e defende que os gêneros podem ser compreendidos por meio de duas concepções: uma substantiva e outra adjetiva. Sobre a primeira, o crítico explica que ela é mais “associada à estrutura dos gêneros” (p. 17), ou seja, à forma como se organiza o discurso literário, à predominância de aspectos formais pertencentes a cada gênero.

Nesta segunda acepção, os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a situações extraliterárias. Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido

amplo, esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações. Visto que no gênero geralmente se revela pelo menos certa tendência e preponderância estilística essencial [...], verifica-se que a classificação dos três gêneros implica um significado maior do que geralmente se tende a admitir. (Rosenfeld, 1965, p. 7-8)

Por isso, o senso comum instituiu caracterizar como épicas aquelas situações de grande impacto. Ou seja, para além do sentido literário, essa palavra também agrega o sentido de notório, colossal, vigoroso. Inclusive, o termo é frequentemente utilizado pela linguagem jornalística na composição de manchetes atrativas. Com frequência somos expostos a títulos de notícias que, ao destacarem algum feito, descrevem-no como “épico”. Por exemplo: “o Brasil viverá uma onda de frio épica”, ou “o embate entre esses dois times foi épico”. O termo é, assim, sinônimo de algo inesquecível, memorável.

Ainda nesse sentido específico de épico, não podemos deixar de dizer que o termo é frequentemente utilizado para referir-se a certos tipos de produção cinematográfica. Nesse tipo de abordagem extraliterária e corriqueira, é comum que “épico” caracterize aqueles filmes que envolvem uma grande produção, com orçamentos altíssimos, oferecendo ao espectador não apenas as imagens de cenários sofisticados e visualmente impressionantes, como também grandes batalhas e combates de personagens fictícios ou históricos.

No entanto, é crucial deixar registrado aqui o seguinte: essa definição de grandiosidade épica, que se origina a partir do conteúdo das epopeias, não é a que neste estudo se adota. A nós, interessa compreender como o teatro (gênero dramático) assimila recursos narrativos (gênero épico) para atingir um propósito político (teatro épico-brechtiano), para daí percebermos como o cinema pode assumir uma postura parecida com a que Bertolt Brecht almejava em seu teatro épico: a de reivindicar uma atitude ativa do espectador.

Dessa forma, a fim de restringir um pouco mais a nossa conceituação, reiteramos que o “épico” que buscamos aqui, e que temos buscado aproximar de um tipo específico de cinema, refere-se, sobretudo, a uma estrutura de ordem literária, associada à tradição *épico-teatral*, que, por sua vez, assimila tanto conteúdos de ordem sociopolítica quanto alguns recursos da estrutura narrativa.

Para melhor compreendê-lo, precisamos, primeiramente, retomar que o que chamamos de *teatro épico* é um conceito de origem alemã. E esse entendimento nos leva a pensar, mais uma vez, no conceito de gênero, mais precisamente o conceito de gênero no contexto histórico-social de produção de Bertolt Brecht, pois há nessa estrutura de pensamento algumas questões que precisamos sublinhar. Vejamos com Iná Camargo Costa que,

com o objetivo de entender o conceito de teatro épico, o pressuposto “tradição intelectual alemã” é fundamental e sem compreendê-lo o que vem depois fica sem sentido ou arbitrário. Sendo a tradição alemã muito vasta, aqui interessa destacar apenas a divisão da produção literária em gêneros e a correspondência de cada um deles a um âmbito da vida real, ou às dimensões da vida, como se diz. A tradição alemã dividiu as nossas experiências no mundo em três dimensões, às quais correspondem três gêneros literários: a da interioridade, ou da subjetividade, que corresponde ao gênero lírico; a pública, ou a dimensão da vida cotidiana, no sentido do que acontece na rua, com muita gente envolvida, essa situação em que nós estamos, a esfera política, a esfera dos negócios, a esfera das guerras, isso tudo é a esfera do épico; e a terceira dimensão, ou esfera, corresponde ao âmbito da vida privada, ou do que se passa entre quatro paredes, a vida em família, o conflito de gerações, as disputas entre irmãos, amores, grandes paixões, é a esfera do dramático. Essa divisão dos gêneros literários é um dos pressupostos teóricos do teatro épico (Costa, 2010, p. 214-215).

Cumpramos destacar aqui alguns pontos que são caros à nossa discussão sobre a origem do teatro épico. Isso porque agora podemos compreender que a tradição intelectual alemã, embora mantenha traços muito semelhantes no que diz respeito à definição de gêneros tal como a que expusemos aqui, marca uma importante diferença no tratamento de seus conteúdos. Afinal, é na assimilação de temas da esfera pública (gênero épico) por uma forma que, em princípio, deveria retratar a esfera doméstica (gênero dramático), que, de fato, se origina a ideia de *teatro épico*. Por isso, para o escopo que estamos buscando de *teatro épico*, é condição necessária levar em conta o seu conteúdo político. Não é à toa que Bertolt Brecht é conhecido por “quebrar a quarta parede”, pois o seu teatro “derruba as paredes” daquilo que se passa na esfera familiar e na do indivíduo para contemplar os interesses do coletivo. Ainda sobre isso, de modo mais direto e considerando o contexto de produção desse teatro, Iná Camargo Costa, em *Brecht e o teatro épico*, afirma o seguinte:

Chamar de teatro épico um tipo determinado de teatro que se fazia na Alemanha também já estava, não na boca de todo mundo, mas pelo menos a turma dele (Piscator, Döblin) já chamava o teatro político de épico. Simplesmente porque a esfera do político é a esfera do épico e o teatro que trata diretamente de assuntos políticos é teatro épico. Tão simples assim. (2010, p. 215)

Essa ideia deve ser somada à nossa compreensão de “épico”, justamente porque ela nos levará a outra questão essencial desse termo: a sua forma, pois o termo também vai se tornar sinônimo de uma forma épica, ou seja, uma maneira épica de se fazer teatro. Por isso, o teatro que, até então, era compreendido como síntese da ação, tornou-se, também, narração. Como afirma o próprio Brecht a respeito da forma narrativa:

o palco principiou a "narrar". A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica. (Brecht, 2005, p. 66)

Quer dizer, então, que a adoção de um teatro narrativo, em que se recupera o elemento épico em sua estrutura, pode oferecer ao espectador uma visão mais ampla do todo, já que não se restringe a apresentar um único fato restrito à esfera doméstica ou à individual. E a consequência dessa postura adotada por Brecht e outros dramaturgos vai resultar em drásticas alterações na forma de se fazer teatro, mudanças que atingem tanto a forma de se escrever uma dramaturgia, quanto impactam o trabalho do ator. Algo mais sobre esses variados aspectos que compõem esse tipo de teatro pode ser lido em Sarrazac, que ao conceituar essa forma teatral enfatiza que:

A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em todo teatro, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar. (2012, p. 79)

O que nos leva a entender que o teatro épico não mais sustentará as normas estéticas tão rigorosas que são esperadas de uma peça dramática. Além disso, as personagens não são heróis ou pessoas de comportamentos inalcançáveis e, menos ainda, essa forma exigirá do leitor ou do espectador a sua adesão emocional; muito pelo contrário, espera-se do público uma participação não alienada. Para isso, o cenário, o figurino, o texto, a interpretação dos atores ou qualquer outro elemento cênico ou literário presente no texto e na encenação, procuram causar o distanciamento crítico daquele que se relaciona com a obra de arte. Ou seja, a crítica

de Brecht está diretamente associada à desconstrução daquilo que ele compreende por *teatro aristotélico*:

Termo usado por BRECHT e retomado pela crítica para designar uma *dramaturgia** que se vale de ARISTÓTELES, dramaturgia baseada na *ilusão** e na *identificação**. O termo tornou-se sinônimo de teatro *dramático**, teatro *ilusionista** ou teatro de identificação. 2. BRECHT identifica (equivocadamente) esta característica unicamente à concepção aristotélica: ele se opõe à dramaturgia que busca a identificação do espectador a fim de provocar nele um efeito *catártico**, impedindo toda e qualquer atitude crítica. Contudo, a identificação é apenas um dos critérios da doutrina aristotélica. É preciso juntar a ela o respeito pelas *três unidades** (principalmente a coerência* e a unificação da ação), o papel do destino e da necessidade na apresentação da fábula: a peça é construída em torno de um conflito, de uma situação "bloqueada" ("atada") a ser resolvida (*nó**, *desenlace**). (Pavis, 2015, p. 24)

Por essa doutrina rígida na formulação dos textos e espetáculos dramáticos, entende-se que, para Bertolt Brecht, essa forma de teatro é capaz de gerar a hipnose do espectador, transferi-lo emocionalmente à ação cênica. Isso porque em sua *Poética*, Aristóteles adota a tragédia grega como um referente para esse ideal de composição dramática capaz de atingir esse estado emocional criticado por Brecht. A forma como Aristóteles compreende a tragédia influenciou diretamente o conceito de gênero dramático que se construiu posteriormente no ocidente. É pelo resgate dos valores clássicos que as obras confortavelmente são chamadas de peças aristotélicas, ou, até mesmo, ilusionistas, aquelas obras teatrais que preservam esses princípios.

Vale acrescentar que essa ideia clássico-aristotélica foi perseguida, praticamente como uma regra, por muitos dramaturgos ao longo dos anos e, por essa razão, aqueles que escreviam sob a égide dessas normas poéticas, conseqüentemente escreveriam uma "peça bem-feita", já que estaria de acordo com os parâmetros que acabamos de apresentar. De acordo com Peacock:

A tragédia é altamente dramática porque seus significados são complexos, profundos e sublimes, botando em jogo nosso senso dos desígnios divinos, da ordem e da justiça no universo e na vida humana, e nossas convicções sobre o bem e o mal. Aqueles momentos no decurso da peça nos quais tais significados são clarificados, são sempre de grande intensidade emocional. Por isso, sem dúvida, a tragédia tem sido por tradição especialmente associada à forma dramática, enquanto os elementos trágicos em outras formas literárias, como por exemplo o romance, quase sempre produzem uma qualidade dramática. (1968, p. 206-207)

Portanto, é esse aspecto de elevação sentimental relacionado à forma dramática que precisamos pensar. Trata-se da *catarse*, termo originário do grego "*kátharsis*", que diz respeito à purgação das emoções, à liberação sentimental, à

eliminação daquilo que é estranho à natureza de algo. É, sobretudo, o efeito esperado pela tragédia.

Essa informação pode ser fundamentada por Pavis (2015), que, ao conceituá-la, explica: “trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe” (p. 40). Essa “limpeza” tensiona a descarga dos sentimentos negativos do espectador no momento em que presencia o espetáculo. Tem por objetivo gerar, em quem assiste, uma sensação física de depuração, purificação e bem-estar ao final da apresentação. E como os textos dessa natureza apresentam situações catastróficas e fatais, o espectador tende a se sensibilizar com as situações nefastas vividas pelas personagens, ocasionando sensações físicas de alívio quando o espetáculo se encerra. Na *Poética* de Aristóteles, lê-se que

O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espetáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu. (Aristóteles, 2008, p. 63)

Pensando, primeiramente, em como a representação é capaz de gerar esse efeito, precisamos partir de uma ideia de *ilusão* e de *identificação*. Aqui, cabe destacar que o filósofo se refere a um tipo específico de espetáculo: aquele que deseja criar um reconhecimento no espectador. E para que isso se dê, a encenação precisa ser persuasiva e convincente, pois todos os recursos mobilizados durante a execução devem girar em torno da construção de um efeito de ilusão cênica. Complementando essa ideia, Pavis (2015) explica que a *identificação* é um

Processo de *ilusão** do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente "na pele" da personagem). A identificação com o herói é um fenômeno que tem raízes profundas no inconsciente. Este prazer provém, segundo FREUD, do reconhecimento *catártico** do ego do outro, do desejo de apropriar-se deste ego, mas também de distinguir-se dele (*denegação*). [...] O prazer da identificação com a personagem é, segundo NIETZSCHE, o fenômeno dramático fundamental: "ver-se a si mesmo metamorfoseado diante de si e agir agora como se se houvesse entrado num outro corpo, num outro caráter" (Nascimento da Tragédia, 1872: § 8, 44). Este processo implica que o espectador é capacitado, pelo texto dramático ou pela encenação, a julgar a personagem. Se julgarmos o herói "melhor" que nós, a identificação dar-se-á por admiração e numa certa "distância" apropriada ao inacessível; se o julgarmos pior, mas não inteiramente culpado, a identificação dar-se-á por compaixão (*terror e piedade**). (p. 200)

Isso parece justificar a associação dos termos “drama” e “dramático” a algo comovente, emocional, expressivo, já que na própria raiz da tragédia é esperada essa comoção pelo reconhecimento afetivo diante do que vive o herói. Assim, entende-se que a verossimilhança e a ilusão gerada pelo espetáculo são fundamentais para criar uma identificação com as personagens em cena, pois inconscientemente, o espectador, ao pactuar com a verdade ali representada, sente pena daquilo que tragicamente aconteceu ao protagonista heroico e, ao mesmo tempo, fica aterrorizado diante do fato de que o que ali se passa também pode ocorrer a quem assiste.

Para Brecht, a identificação não é o recurso mais apropriado quando se pretende mobilizar certos conteúdos. A catarse, sentida pelo público após o envolvimento afetivo com o herói, não tende a motivar mudanças. Isso começa pelo fato de que heróis, na verdade, não existem. Quando retratados como dotados da mais alta psiquê ou características anormais, eles se tornam ainda mais distantes do mundo real. Se isso ocorre, ao final de uma peça ou filme, estamos confortavelmente aliviados, pois o herói venceu seus enfrentamentos ou forças sobrenaturais, e resolveu tudo. Desconstruindo essas noções, o teatro épico brechtiano não parte de um heroísmo idealizado e, no caso de *Bacurau*, problematizaremos a forma como o filme lida com suas personagens; a possível existência de um herói coletivo, representativo de toda a cidade; e se algumas personagens apresentam marcas do heroísmo envolvente. Essas questões serão discutidas em breve.

Retomando o fato de que o teatro épico é um poderoso agente para as transformações sociais, a postura que deve ser adotada pelos espectadores do teatro épico é sempre a da distância. Brecht acredita que as imagens que serão proporcionadas pelo teatro épico “exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento” (2005, p. 144) e completa que o efeito de distanciamento “adquire o aspecto de algo ‘anormal” (2005, p. 144). Trata-se de mais um cruzamento entre o teatro e o cinema: essa anormalidade que estranha. Isso está para além da noção de herói, pois a própria *mise-en-scène*, nessas duas linguagens, pode contribuir para isso, ainda mais se formalizarem um conteúdo político. Caminhemos um pouco mais no conceito de distância antes de aprofundar o conceito de encenação.

Vejamos: distanciar é afastar-se, separar-se, romper-se. Quando se procura por “distanciamento” em dicionários mais recentes, além de “ação ou resultado de distanciar(-se); AFASTAMENTO,” ou “posição ou atitude de indiferença,

não participação, não envolvimento em relação ao contexto ou aos fatos que ocorrem” (Distanciamento, 2023), há, também, uma definição especialmente voltada para o teatro, que é a que nos interessa de fato:

3. Teat. Conceito de apresentação (criado pelo dramaturgo Bertolt Brecht) que visa ao não envolvimento emocional e sim uma atitude analítica e crítica da plateia com relação ao conteúdo teatral, usando como técnica a ausência de cenários ou figurinos, interrupções, uma sóbria entonação dramática etc.; ESTRANHAMENTO (Distanciamento, 2023)

Daí vê-se a importância de Brecht para a construção desse efeito, já que o dramaturgo é citado, inclusive, na própria definição do termo. A esta terceira concepção vale acrescentar que esse estranhamento não é mera invenção estética, não é apenas estar diante daquilo que é “anormal”. E não se deve perder de vista que “a importância fundamental no desenvolvimento do teatro épico de Brecht tem, além de variadas influências, de B. Shaw a G. Kaiser e Piscator, os estudos marxistas e sociológicos que [Brecht] iniciou com intensidade em 1926” (Rosenfeld, 2010, p. 147). De acordo com Iná Camargo Costa (2012) “quando Brecht entrou nessa história [a do teatro político], até o conceito de teatro épico já estava disponível, embora ainda estivesse longe de consolidado (se é que se pode falar nisso)” (p. 87). Chamo a atenção para o fato de que Brecht e Piscator compõem juntos o conceito e são grandes nomes importantes para as transformações na forma e no conteúdo do teatro a partir de 1920, na Alemanha.

Assim como Brecht, Piscator também prestou serviços na Primeira Grande Guerra, só que sua atuação foi, de fato, no *front*. Piscator “serviu na guerra como soldado e viveu todo o seu horror nas trincheiras” (Costa, 2012, p. 86). Isso reforça o fato de que períodos difíceis vão exigir novos comportamentos, resultando, conseqüentemente, em novas formas de fazer arte. Nesse caso, os dois artistas buscaram, principalmente, a produção artística que se interessasse pela alteração no quadro social vigente. Piscator e Brecht fizeram, sobretudo, teatro político. Essa sim parece ser uma das nomenclaturas mais adequadas para somarmos, agora, ao conceito de teatro épico. Conforme Iná Camargo Costa (2012), Piscator, durante o período em que esteve em combate, “organizou um grupo de teatro que tinha a função de distrair os soldados” (p. 86). Mesmo no *front*, a experiência artística o acompanha. Quando a Guerra termina, em 1918, Piscator leva o seu teatro para a função de *agitação e propaganda*:

O teatro de agitação e propaganda, ou simplesmente *agit-prop*, fez-se presente na Rússia revolucionária logo nos primeiros momentos, alimentado

pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes. Contando com o apoio das novas forças políticas que favoreceram a emergência de um teatro instrumentalizado para fins de agitação e propaganda, em uma extensão até então desconhecida pela história, as trupes agitpropistas desenvolveram modos engenhosos e ágeis de comunicação com as comunidades, em uma Rússia de dimensão continental e predominantemente analfabeta, disseminando notícias da Revolução e insuflando o ânimo revolucionário. Associadas ao clima político e contaminadas pela liberdade formal de uma vanguarda militante e inovadora, as trupes engendraram um repertório de modalidades cênicas que se impôs também como elemento de ruptura com as formas tradicionais do teatro. Valendo-se da tradição da cultura popular, valorizando em especial as formas curtas, compuseram seu repertório com os jornais-vivos, os processos de agitação, os *melodramas** revolucionários e outras variações que introduziam conteúdos políticos, "tingindo de vermelho" formas emprestadas do circo, do *cabaré**, do *guignol*, entre outras. (Guinsburg, Faria, Lima, 2009, p. 17-18)

Esse gênero teatral também foi uma das formas influenciadoras das estéticas de Piscator e de Brecht, principalmente pelo abandono radical da forma dramática convencional e pelo compromisso com a verdade, pois os jornais e notícias eram de interesse desse repertório teatral. Por isso, se para esses dramaturgos a organização política e a disseminação da propaganda revolucionária eram cruciais, era necessário, para atingir esse fim, romper deliberadamente com a ilusão da forma dramática. E como esse teatro tinha funções bem precisas, muitas vezes a sua duração era mais curta e direta.

Figura 53 – Grupo de teatro de *Agitação e Propaganda* em *Khule Wampe*



Fonte: *Khule Wampe* (1932)

Dada a sua forma ousada, radicalmente oposta ao teatro burguês, a crítica da época não reagiu de forma positiva ao *agit-prop*, pois “não tinha nenhuma

qualidade dramática” (Costa, 2012, p. 97) e era esse mesmo o objetivo. Essa crítica “negativa” à obra de Piscator se dá pelo fato de que o diretor inovou completamente a forma ilusionista. Ele trouxe ao palco todo o aparato moderno da época, adaptando a cena à maquinaria e aos novos avanços técnicos que estavam surgindo.

Dado esse panorama, é possível estabelecer mais um cruzamento entre as duas artes: a inclusão da projeção cinematográfica no teatro.

As experiências de Piscator criaram, a princípio, um perfeito caos no teatro. Da mesma forma que transformavam o palco numa sala de máquinas, faziam desta um local de reunião. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo. Diante desse parlamento eram apresentados plasticamente os grandes negócios públicos que aguardavam uma decisão. Em lugar do discurso de um deputado sobre qualquer fato social intolerável, apareceu uma cópia artística do próprio fato. Com suas reproduções, suas estatísticas, seus slogans, o teatro ambicionava colocar seu parlamento (o público) em condição de tomar decisões políticas. O teatro de Piscator não renunciava aos aplausos, porém visava, muito mais ainda, suscitar uma discussão. (Brecht, 1967, p. 127-128)

Piscator é conhecido, principalmente, pelas suas experimentações com a inclusão de projeções fílmicas em suas encenações teatrais. O palco de Piscator é simultâneo: ao mesmo tempo em que existe a representação dos atores, também há a projeção cinematográfica, o que possibilita ao espectador a criação de novas imagens, ampliando o repertório que é oferecido pelo palco, já que um maior número de conteúdos pode ser veiculado pelas imagens simultâneas, fazendo com que o teatro adquira um aspecto documental. Este comentário de Brecht a respeito do trabalho de Piscator permite-nos recuperar muito da origem do teatro épico, bem como daquilo que também se espera do espectador distanciado de seu teatro. Perante a explanação de Brecht, já é possível notar outra similaridade entre ele e Piscator, pois ambos esperam que o teatro seja um mecanismo capaz de suscitar discussões. E não se trata de qualquer discussão: esperam-se do público discussões embasadas, análises baseadas em números, debates ancorados na realidade, para que o espectador tome decisões, tome partido diante daquilo que acabou de presenciar cenicamente.

Portanto, Brecht e Piscator se empenharam na construção de um teatro que busque o distanciamento, um afastamento que tem por objetivo o seu efeito didático-político. E esse objetivo é genuíno, principalmente em períodos de crise, já que mal terminava a Primeira Grande Guerra na Europa e a ascensão do nazismo ocorria de forma colossal em toda a Alemanha. Era preciso falar sobre isso, e o palco poderia oferecer ferramentas amplamente eficazes. Porém, não da forma dramática

convencional. Os perigos que se aproximavam não podiam ser expressos somente através do diálogo entre dois personagens; o teatro deveria ser palco dos temas da rua, do cotidiano geral, era preciso derrubar as paredes do lar burguês. Era preciso, então, usar o teatro como ferramenta para “desalienar” a sociedade, desestabilizar as estruturas sedimentadas, pensar saídas para resolver os problemas de forma coletiva, pois, como já vimos ao longo deste texto, o teatro épico é a arte do coletivo. Desse modo, para os diretores, o teatro apresenta-se como espaço ideal para alertar e discutir sobre a realidade, já que é impossível debater individualmente, e o individualismo é marca da burguesia. De acordo com Brecht,

Foi Piscator quem empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático. Participei de todas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena. Tratava-se expressamente de dominar pela representação cênica os grandes problemas contemporâneos: lutas pelo petróleo, guerra, revolução, justiça, questão racial, etc. O que trouxe a necessidade de transformar completamente o palco. (Brecht, 1967, p. 127)

Nota-se, com efeito, que os dois diretores estavam necessariamente empenhados na função pedagógica do teatro. E na visão de ambos essa função só seria alcançada caso a cena fosse não apenas reformada, mas houvesse uma completa revolução em seu modo de ser. Por isso, as inovações cênicas de Piscator são importantíssimas, também, para Brecht, já que, segundo o diretor, é “impossível enumerar [...] todas as invenções e inovações às quais recorreu Piscator, ao mesmo tempo em que utilizava a quase totalidade das conquistas da técnica moderna, para exhibir no palco os grandes problemas contemporâneos” (Brecht, 1967, p.127), pois não se tratava apenas da utilização de recursos inovadores; era a junção desse aparato cênico moderno aos problemas da época o que possibilitaria o processo didático do teatro.

Tanto era a busca obstinada pela verdade o que mais interessava a esses dois artistas, que, “quando o imperador da Alemanha [...] processou Piscator por querer representá-lo no palco por um ator, Piscator contentou-se em perguntar se não aceitaria o imperador, ele mesmo, o papel (Brecht, 1967, p.129). Por mais que haja bastante ironia nesse convite para uma encenação, no fundo, caso o imperador aceitasse o papel, certamente essa seria uma boa saída cênica para os diretores que se empenhavam, persistentemente, na representação da realidade enquanto tal. Por mais que essa postura de Brecht e Piscator pareça altamente sarcástica, se pensarmos bem, veremos que não se trata apenas de mero escárnio. Isso diz respeito,

inclusive, ao próprio método de encenação de Brecht, que utiliza do gestual dos atores para criar representações que distanciem o espectador. Se se pretende falar de alguém, ou sobre alguém, por que não trazer à cena essa própria pessoa para representar? Porque talvez isso soaria de forma estranha. Geraria certa desconfiança no público. E não é isso mesmo que ocorre em *Bacurau*? Por exemplo, nas cenas em que as personagens são estrangeiras, os próprios atores estrangeiros as interpretam, contribuindo para a autenticidade do filme. Além disso, o clima humano é frequentemente intensificado pelo fato de que a população de Bacurau é representada pelos moradores da Barra, no Rio Grande do Norte. No filme, a escolha de atores locais e a representação genuína dos habitantes da cidade contribuem para intensificar esse efeito, lembrando-nos de que estamos testemunhando uma construção artística, mas que é baseada em certas realidades.

Figura 54 – Habitantes locais tornam-se atores em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 55 – Presença de atores estrangeiros em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

De acordo com Iná Camargo Costa “o principal pressuposto do teatro épico é a ascensão do proletariado à cena histórica” (Costa, 2010, p. 214), sendo esse o tema principal de que Brecht se ocupou em sua obra. Augusto Boal (1931-2009), um dos mais importantes nomes do teatro brasileiro²⁴, parte do princípio de que o teatro de Brecht, é, sobretudo, um teatro marxista. Em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Boal (2005) afirma de modo categórico que o teatro de Brecht é marxista. De acordo com ele, “para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto das forças sociais” (p. 107) e ao pensar sobre a nomenclatura que melhor se prestaria a denominar a poética de Brecht, diz ainda que “Brecht devia chamar a sua por seu nome: *Poética Marxista!*” (p. 114). Em suma, marxista ou não,

Para quem entende que o proletariado é o verdadeiro sujeito do processo de acumulação porque ele produz capital além da mercadoria e, com essa compreensão, se dedica ao teatro levando em consideração a luta de classes, impõe-se a necessidade de, além de tomar partido como trabalhador cerebral, identificar as coreografias do inimigo. (Costa, 2012, p. 9-10)

Brecht dedicou as suas produções artísticas a uma forma que estivesse comprometida com a compreensão das contradições do sistema capitalista. Acima de tudo, o teatro de Brecht exige decisões e, por isso, não apenas toma partido em seu conteúdo, como exige do espectador que também o faça. E isso só seria alcançado caso o espectador fosse confrontado de uma forma diferente da que era habitual naquele tempo. De acordo com Brecht, “o teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente” (Brecht, 2005, p. 129). E essa forma diferente foi constantemente pensada por Brecht. Era preciso dialogar, eram necessárias novas formas que dessem conta de não apenas tratar desses assuntos, mas tratá-los de modo eficaz. Era preciso uma forma que, ao mesmo tempo em que pretendesse divertir a população, também a alertasse sobre as contradições do sistema hegemônico. E assim Brecht o fez:

Contra o histerismo cerimonioso e hitlerista do teatro burguês, Brecht começou a imaginar um teatro formado pelo público descoberto em Piscator, direto como o expressionismo, fácil como um show de cabaré, onde os espectadores pudessem fumar e descontraír como numa luta de boxe e fossem, ao contrário dos burgueses mumificados em seus colarinhos duros e hipnotizados, capazes de pensar e julgar o que estavam vendo. (Maciel, *In Brecht*, 1967, p.8)

²⁴ Que assim como Brecht também desenvolveu uma poderosa poética teatral que visa romper absolutamente com a ilusão cênica.

Ou seja, somente de modo distanciado é possível julgar e analisar; somente de forma distanciada, como quem observa, é possível tomar partido; apenas de uma maneira não alienante, não afetada, é possível identificar as contradições. A respeito da forma, no texto *Nem uma Lágrima: Teatro épico em perspectiva dialética*, Iná Camargo Costa explica que

Em seus estudos sobre o teatro moderno, Lukács afirma que em literatura o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite ao poeta comunicar uma experiência ao seu público. A arte se torna social, ou se socializa, nessa comunicação formada, que lhe permite produzir seus efeitos. Nem o artista nem o público têm consciência disso, pois acreditam que o conteúdo age por si, sem se dar conta de que ele só produz algum efeito quando está formado. Esse filósofo foi um dos primeiros a dizer que "a forma é a realidade social e ela participa vivamente da vida espiritual". Com base nessas ideias, Benjamin e Adorno definem forma como conteúdo social sedimentado. Traduzindo: conteúdos viram formas. (Costa, 2012, p. 12)

Isto posto, se a forma é o elemento de vazão social, o seu conteúdo consequentemente também deverá ser. Isso pode explicar porque Szondi vai criticar a visão tradicionalista do *drama absoluto*, pois por muito tempo, os dramaturgos se dedicaram ao retrato de camadas da população que detinham o poder (Heróis de alta-psiquê, Reis, Nobres), consolidando ao longo do tempo a forma dramática como a forma representativa da burguesia. Por essa razão, a crítica de Brecht à "ópera burguesa" é, acima de tudo, à sua representação. A depender de como ela aconteça, tende a levar o espectador à catarse, comprometendo a assimilação ou veiculação de um conteúdo objetivo importante. Como já sabemos, quando o espetáculo é inteiramente focado em envolver emocionalmente o espectador ocorre a identificação catártica, que se funde aos elementos cênicos ilusórios, aos atores que representam de modo realista, às músicas que contribuem para a amplificação da carga emocional da cena, enfim, há toda uma gama de componentes que buscam arrebatá-lo o público. Quando isso ocorre, o espectador "também é integrado no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total [...] É preciso combater este gênero de operação mágica. E renunciar ao que se apresenta como uma tentativa de hipnose, provoque fatalmente êxtases condenáveis, embotando o espírito." (Brecht, 1967, p. 60).

Para atingir o distanciamento desejado pela encenação épica, Brecht propõe inovações em uma forma que já é consumida, sua veiculação já está posta de acordo com uma "ordem velha" (Brecht, 1967, p. 64), alienante, necessária para a manutenção do sistema vigente. É, portanto, da necessidade de não permitir que esse gênero permaneça como tal que ele vai construir a tabela em que sistematiza as

diferenças existentes entre o teatro épico e o teatro dramático, ou, como apontam algumas traduções: teatro aristotélico x teatro brechtiano.

Tabela 1 – Oposições entre teatro épico e teatro dramático

Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. O teatro moderno é o teatro épico. O esquema que se segue indica algumas das modificações de maior importância ao passarmos de um teatro dramático para o teatro épico.⁵

<i>A forma dramática do teatro</i>	<i>A forma épica do teatro</i>
É ação,	É narração,
Faz participar o espectador na ação,	Faz do espectador um observador — mas
Consome-lhe a atividade,	Desperta-lhe a consciência crítica,
Desperta-lhe sentimentos.	Exige-lhe decisões,
Vivência.	Visão do mundo.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.	O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Sugestão.	Argumento.
Os sentimentos são conservados tais como são.	Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está no interior da ação, participa.	O espectador está de frente, analisa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.	O homem é objeto de uma análise.
O homem imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenlace.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.
Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento retilíneo.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

⁵ Este esquema não apresenta oposição absoluta mas simplesmente variações de matiz. Assim, dentro de uma representação destinada a informar o público, podemos fazer apelo tanto à sugestão afetiva quanto à persuasão puramente racional.

Fonte: Brecht (1967, p. 59)

Desses quase vinte tópicos elencados por Brecht, o que se nota é que a maioria deles está baseada, principalmente, na tomada de consciência política do observador. Os outros itens referem-se justamente à forma como a ação dramática deve ser representada para que, de fato, toda essa complexidade didático-política seja atendida, pois ela só será concretizada caso o espectador seja um observador crítico, distante, muito mais capacitado a analisar do que a somente sentir.

Na reprodução dessa tabela, preservamos também a sua introdução, em que Brecht afirma que o teatro moderno é o teatro épico. Também mantivemos a sua nota de rodapé, em que ele orienta que essas modificações da forma dramática para a forma épica não precisam ser todas integralmente atendidas de forma rígida, mas

sugere que em alguns momentos se recorra à sugestão afetiva, e em outros ao aspecto racional. A primazia da razão, muitas vezes, vai apontar para a retomada de fatos históricos em detrimento do excesso de cenas emotivas, já que as últimas poderiam despertar a sensação catártica do espectador, “conservando-lhe os sentimentos”, e o que se espera de uma peça épica é justamente o oposto:

“Distanciar” é pois, “historicizar”, é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. O que se ganhou com isso? O fato de que o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino. Ele vê que este homem é como este e como aquele. (Brecht, 1967, p. 138)

A história gerará a impressão de que “o homem é conhecido” e estimulará a concepção de “um homem como objeto de análise” e de mudança. E aqui rompe-se com a ideia de destino imutável, lançado pelos deuses sobre a ação do homem; rompe-se a inação porque o “ser social determina o pensamento”, e não as fatalidades de oráculos que eram conhecidos das tragédias gregas: “o teatro apresenta-lhe agora o mundo para que ele o apreenda” (Brecht, 1967, p. 138), pois somente a partir da apreensão consciente do mundo em que se vive é possível transformar a realidade.

E, pelo que se entende dessa estética teatral, não se transforma a realidade quando se está com o coração repleto de ilusões. Só é possível mudar o que se vive quando nos damos conta da realidade. Se, para Brecht, “a identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante” (p. 135), essa estética precisa ser alterada; precisamos, então, de

um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (Brecht, 1967, p.197)

Quando voltamos a nossa atenção para a tabela de Brecht, sabemos que o segundo tópico que ela apresenta já está exclusivamente associado ao público, pois lá Brecht diz que o teatro épico “faz o espectador um observador” (p. 59), e mais adiante explica que o espectador “assume a atitude de alguém que fuma e observa ao mesmo tempo” (P 68), quer dizer, alguém de quem se espera um posicionamento despojado, mas ao mesmo tempo atento ao que acontece, já que é de forma distanciada e ativa que ele despertará a consciência para alguns pontos que talvez ainda não houvesse observado, sobre os quais ainda não havia parado para refletir.

Como se observa em vários registros fotográficos de Brecht, o diretor diversas vezes aparece fumando, como se essa ação estivesse associada ao desencadeamento de uma reflexão. Essa postura faz com que o espectador esteja sempre reflexivo diante de algo que foi causado pelos próprios homens. Portanto, as suas causas são transformáveis, podem ser refeitas; já esse espectador entra em contato com conteúdos e argumentos complexos e eficientes ao mesmo tempo. O teatro épico fala a seu espectador sobre o seu convívio social, mostra-lhe como a sociedade não é manipulada por deuses, e sim por humanos, e o conseqüente movimento da história determinando o presente. Mas se o presente é incômodo, ele deve ser alterado, essa é a atitude que se espera de quem assiste a uma encenação épica: a de olhar para o presente, para a realidade material, de não gostar do que vê e, só então, querer modificá-la. Em sua obra, tudo que visa distanciar, visa distanciar o próprio espectador. É nele que reside o ponto final (ou inicial) desse teatro. O teatro épico só cumpre uma função social se o espectador for atingido, se a verdade lhe for mostrada de forma produtiva.

Aqui nos permitimos fazer uma analogia um tanto didática. Pensemos na água, especialmente em uma nascente. Desse manancial brotam conteúdos importantes que precisam fluir a um certo ponto, que precisam desaguar em uma foz. Dessa nova fonte brotam conteúdos políticos de forma distanciada; desse manancial, que é o teatro épico, irrompe o conceito de distanciamento. E ao longo do curso desse rio, encontramos seus afluentes, entradas periféricas que exercem funções diversas, mas não deixam de ser componentes desse curso. Esses afluentes podem ser comparados aos próprios recursos que distanciam o espectador. Dos afluentes, chegamos à foz; ao desaguar, no ponto final, chegamos ao espectador, atinge-se o alvo. E somente quando o espectador se banha nessa foz, que teve uma nascente tão distante, é que consegue intervir e operar transformações. O espectador do teatro épico é o ponto final de tudo o que se planeja, pois após se banhar nessas águas, sua única saída é a transformação do meio em que vive.

Embora recorramos a essa analogia com a natureza, a nossa ideia não é romantizar esse conceito. Entendemos que o teatro épico, acima de tudo, deseja tornar a verdade “manejável como uma arma” (Brecht, 1967, p. 19), assim como pretendia Brecht em seu texto *As cinco dificuldades no dizer a verdade*. E a quem se diz a verdade? Ao espectador, aquele que aprecia o objeto artístico. Por isso, sem pensar no espectador é impossível pensar no teatro épico. Não é justo entregar a

quem assiste um mundo embevecido de belezas inalcançáveis, entregar-lhe um mundo organizado, sendo que na verdade o que vemos é o oposto. “Alguma coisa está fora da ordem” (Fora [...], 1991), já nos aponta há um tempo Caetano Veloso; é necessário que o espectador entenda o que se encontra fora do lugar para poder tomar as melhores decisões ao final do espetáculo. São solicitadas mudanças a esse espectador. É necessário agir. O espectador deve sair de uma encenação épica pelo menos consciente. Espera-se que o espectador saiba as razões, os argumentos que vai usar para dialogar com a sua própria realidade. O espectador precisa sair abastecido, com o gás necessário para que ele consiga, de fato, e por meio de argumentos, alterar o que for possível e justo para a sua realidade. O espectador esteve diante de várias cenas durante a encenação. E isso tem um motivo, isso cria uma sensação de amplitude, de distância. É somente quando nos distanciamos de algo, ou até mesmo de nós, que podemos atingir uma visão mais ampla. “É necessário sair da ilha para ver a ilha” (Saramago, 2016, p. 14); só quando tomamos distância de algo é que podemos ver de forma nítida aquilo que não notamos quando estamos próximos demais.

Por último, ao invés de propormos uma síntese, terminamos esta seção com mais questionamentos a serem pensados e respondidos. Agora nos provocamos quanto ao seguinte: de que forma esses recursos de distanciamento se interseccionam com outra linguagem que também depende de espectadores, atores, textos, músicas e locações, isto é, o cinema? Como construir um efeito de distanciamento no espectador de cinema? Existe, então, o cinema épico? Em que medida *Bacurau* distancia o seu espectador tal como Brecht propõe no seu teatro? “Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível” (Machado de Assis, 2019, p. 79). E se tudo é possível, temos muitas outras possibilidades ainda a pensar.

3.3.2 Entre palcos e telas

Pelas razões que elencamos anteriormente, é importante pensar um pouco mais na especificidade destas duas expressões artísticas que aqui procuramos relacionar, teatro e cinema. Enquanto Brecht desenvolvia suas peças, sua prática teatral e seus ensaios teóricos num contexto entre guerras na Alemanha e durante seu exílio, o cinema também passava por intensas transformações:

quando apareceu, por volta de 1895, [o cinema] não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. (Costa, 2006, p. 17)

É importante lembrar que Brecht nasceu no período de surgimento do cinema. No entanto, quando ele se dedicou completamente ao teatro, naquela época o cinema já não era mais apenas “o cinema dos primeiros tempos” (Aumont, 2003, p. 242).

De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. [...] Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de intertítulos, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histriônicos do cinema de atrações. (Costa, 2006, p. 41)

Seguindo essas influências, após a Primeira Guerra Mundial, os filmes começaram a se estender ainda mais do que a duração apontada pela autora. E foi nesse mesmo período que surgiu o cinema de vanguarda, ligado aos movimentos de modernização da arte. O desenvolvimento técnico-científico que acompanhava a sociedade da época também influenciou essa linguagem e, nesse contexto, o teatro desempenhou um papel crucial como aliado do cinema. À medida que os filmes deixavam de ser apenas um meio de documentação e passavam a contar histórias, certamente o cinema encontrou no teatro um aliado.

[...] não parece haver razão para o teatro e o filme não efetuarem um intercâmbio, como o que vem ocorrendo. É bem conhecida a influência do teatro sobre os filmes nos primeiros anos da história do cinema. De acordo com Kracauer, a iluminação peculiar de *Dr. Caligari* (e de muitos trabalhos alemães do início dos anos 20) pode ser referida a um experimento com iluminação que Max Reinhardt realizara pouco antes, no palco, em sua montagem de *O Mendigo*, de Sorge. (Sontag, 1987, p. 115)

Aqui Susan Sontag destaca esses dois exemplos de obras que evidenciam a relação entre teatro e cinema. E cabe destacar ainda outros: o cenário artificial de *O Gabinete do Dr. Caligari*; as maquiagens exageradas; a gestualidade expressiva dos atores; os closes cinematográficos que podem remeter ao abrir e fechar das cortinas no palco italiano. Além disso, durante esse período, ocorreram várias adaptações de peças teatrais para o cinema. Um exemplo é o filme *Fausto* (1926), dirigido por Murnau, que adapta a peça homônima de Goethe. E outro caso

interessante é a adaptação de *A Ópera dos Três Vinténs*, baseada na peça de Brecht que estreou em 1931, sob a direção de G.W. Pabst.

Figura 56 – O cenário artificial em *O Gabinete do Dr. Caligari*



Fonte: *O Gabinete do Dr. Caligari* (193)

Figura 57 – *Ópera dos três vinténs*



Fonte: *Ópera dos três vinténs* (1931)

Nesse período de vanguarda, duas se relacionam diretamente com a questão que analisamos: o expressionismo alemão²⁵ e o cinema soviético. Sobre este último, recorreremos novamente a Eisenstein, que em muitos aspectos se aproxima de

²⁵ Que abarca, por exemplo, a obra de Murnau e *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene.

Brecht²⁶. Assim, Brecht se utilizava da projeção cinematográfica para ampliar a capacidade crítica do espectador de seu teatro; no caminho inverso, ou seja, no cinema de Eisenstein, a apropriação do teatro para essa linguagem também ocorreu, pois

Logo após sua experiência com o teatro kabuki, Eisenstein desejou criar para o cinema um sistema em que todos os elementos seriam iguais e comensuráveis: iluminação, composição, interpretação, história, mesmo legendas devem ser inter-relacionadas, a fim de que o filme possa escapar do realismo cru de apenas contar uma história acompanhada por elementos de apoio. [...] Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo. (Andrew, 1989, p. 57)

Seja no cinema ou no teatro, no palco ou na tela, Eisenstein e Brecht pretendiam “sacudir o público”, exercitar a sua imaginação. Para Eisenstein “a matéria-prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador.” (Andrew, 1989, p. 58).

Em *História de relações complexas*, Jeanne-Marie Clerc, também pensando nesses cruzamentos, pontua que

Provavelmente, o teatro dispunha já, desde há séculos, da mímica expressiva, mas nunca com a acuidade que o cinema virá a desenvolver. Quando Malraux opunha cinema e teatro, qualificando um como "uma grande cabeça numa pequena sala" e o outro como "uma pequena cabeça numa grande sala", resumia de forma humorística tudo o que a técnica do filme parecia ter introduzido na representação simbólica do homem. (Clerc, 1993, p.17)

Essa metáfora sugere que o cinema possui capacidade técnica de ampliar traços específicos, como *closes* focados no rosto ou fora do corpo geradores de novas imagens. A habilidade tanto de aproximar - tal qual é feita pelo plano detalhe - quanto distanciar, como faz o plano geral, é uma característica expressiva e mais específica da linguagem cinematográfica se comparada ao teatro.

Mesmo que essas linguagens se aproximem, “um filme torna-se efetivamente teatral, em um sentido negativo, quando a narrativa é timidamente autoconsciente” (Sontag, 1987, p. 105). Por isso, é importante sempre destacar que o cinema não se resume a uma reprodução do teatro em formato filmado. Ao contrário, essa linguagem oferece outros recursos específicos que estão além da estética teatral. A crítica de Sontag nesse momento refere-se àqueles casos em que o cinema

²⁶ Cf. ALEA, Tomás Gutiérrez. Alienação e desalienação. Eisenstein e Brecht. In: ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984. Cap. 5. p. 55-69.

não consegue aproveitar o seu próprio potencial. Apesar de ambos os meios empregarem atores, cada um se apresenta de forma distinta: no teatro a encenação acontece ao vivo, enquanto no cinema reproduz-se uma performance já filmada e elaborada. Mesmo o alcance do teatro e do cinema é diferente, pois uma peça de teatro se limita ao espaço físico onde ocorre e aos espectadores ocupantes do espaço. Já por meio das produções cinematográficas é possível alcançar uma audiência bem maior, a depender das etapas de distribuição.

Sontag dialoga com o historiador Erwin Panofsky que critica o cinema que se apropria excessivamente da linguagem teatral. De acordo com a perspectiva de Sontag, esta questão merece uma análise mais aprofundada.

Talvez Panofsky esteja sendo obtuso quando deplora a mácula teatral nos filmes, mas está correto quando salienta que, do ponto de vista histórico, o teatro é apenas uma das artes que alimenta o cinema. Como ele destaca, é apropriado que os filmes tenham chegado a ser conhecidos popularmente como retratos móveis (moving pictures) e não como "fotodramas" ou "cinedramas". O cinema se origina menos do teatro, de uma arte de representação, uma arte que já é móvel, que das formas de arte fixas. (Sontag, 1987, p. 107)

Portanto, compreende-se que mesmo que o cinema mantenha uma relação estreita com o teatro, possui ainda vários outros elementos que o conectam com as artes visuais. Especialmente se nos pautarmos pela importância do aspecto imagético dessa linguagem. A imagem é crucial na produção cinematográfica, por isso, torna-se pertinente ampliar a nossa compreensão e analisar como a visualidade se apresenta no teatro e no cinema. Por exemplo, não é por acaso que teatro e cinema se utilizam do termo *mise-en-scène*, que está diretamente atrelado aos elementos visuais que compõem a cena no teatro ou a fotografia no cinema.

Desse modo, partimos do ponto de vista de Sontag e não consideramos a inclusão dos elementos teatrais num filme como algo negativo ou desapropriado à produção cinematográfica. Pelo contrário, também estamos interessados em explorar como isto pode enriquecer e criar novos significados ao cinema. O que se percebe é que são extensas as encruzilhadas entre estas duas linguagens. Segundo Sontag, existem duas abordagens extremas para lidar com tal complexidade:

A relação entre filme e teatro envolve não simplesmente uma definição estática das duas artes, como também a sensibilidade ao curso possível de sua radicalização. Toda tendência estética interessante é, agora, uma espécie de radicalismo. A pergunta que cada artista precisa fazer é: Qual é o meu radicalismo, aquele ditado por meus dons e temperamento? [...] Considerem-se as duas posições radicais básicas na arte atual. Uma recomenda a quebra das distinções entre gêneros; as artes devem resultar em uma arte, consistindo em muitas espécies diferentes de comportamento

que ocorrem ao mesmo tempo, um magma ou uma sinestesia comportamentais imensos. A outra posição aconselha a manutenção e a clarificação das barreiras entre as artes, intensificando-se aquilo que cada arte é, distintivamente; a pintura deve usar apenas os meios que pertencem a si; a música apenas os meios musicais; os romances, aqueles meios que pertencem ao romance e a nenhuma outra forma literária etc. As duas posições são, em um certo sentido, irreconciliáveis — exceto por serem ambas invocadas para sustentar a perene busca moderna por uma forma de arte definitiva. (Sontag, 1987, p. 117 - 118)

Em última análise, contemplar essas relações requer uma atitude dialética. Embora seja essencial considerar o que o teatro ganha com o cinema, é igualmente necessário compreender o que o cinema também ganha do teatro.

Por algum tempo, todas as ideias úteis na arte foram extremamente sofismadas. Tome-se, por exemplo, a ideia de que tudo é o que é, e não outra coisa: uma pintura é uma pintura; uma escultura, uma escultura; um poema, um poema, e não prosa. Ou a ideia complementar: uma pintura pode ser "literária" ou escultórica; um poema, ser prosa; o teatro competir com o cinema e incorporá-lo; o cinema ser teatral. Precisamos de uma ideia nova, e é provável que muito simples. Seremos capazes de reconhecê-la? (Sontag, 1987, p. 120)

À medida que distinguimos estas formas de arte, é possível observar como elas convergem, se entrelaçam e criam contradições contínuas, dando origem a algo inteiramente novo, mas igualmente artístico.

3.3.3 Um adendo: Brecht e o cinema

Tal como em seu teatro, as motivações sociais do cinema de Bertolt Brecht estavam profundamente enraizadas em seu desejo de usar a arte como ferramenta de crítica e de transformação social. Brecht também via no cinema um poderoso meio para explorar e expor os mecanismos do sistema capitalista, almejando sempre a instrução do público em vez da ilusão. De acordo com Fernando Peixoto,

Durante toda sua vida, Brecht tentou fazer cinema ou escrever para cinema. Muitas vezes movido por dificuldades financeiras, sobretudo nos anos de exílio. Mas sempre evidenciou paixão pela força expressiva da imagem, consciência da linguagem cinematográfica como instrumento de expressão de ideias e estudo de comportamentos sociais: **o cinema tem necessidade de ações exteriores, não de introspecção psicológica.** Um balanço das relações de Brecht com a prática cinematográfica indica pelo menos sua colaboração direta na realização de 9 filmes (e, não confirmada, hipótese de ter colaborado em mais dois), 11 textos (contos ou peças) adaptados para a tela, escreveu vários roteiros completos e deixou mais de 20 narrativas ou sinopses, projetos para elaboração de roteiros. [...] O relacionamento de Brecht com o cinema é a história de uma batalha pessoal, que reflete uma luta mais complexa: as difíceis relações entre arte e indústria no contexto da sociedade capitalista. (Peixoto, 1979, 298, grifo do autor)

Brecht entendia o potencial do cinema em termos de alcance e abrangência. No entanto, ele manteve uma postura realista ao não ter ilusões sobre a natureza comercial da indústria cinematográfica que se configura essencialmente como um produto mercantilizado dentro de um sistema capitalista vigente na sociedade.

Foi somente em 2010 que, pela primeira vez no Brasil, a “Versátil” reuniu em DVD os principais trabalhos de Bertolt Brecht para o cinema. Com a restauração das imagens, esse conjunto de três discos inclui longas, curtas, depoimentos e um documentário sobre o diretor. Há, por exemplo, o filme *Kuhle Wampe* (1932); *Como vive o trabalhador berlinense* (1930); *Os mistérios de uma barbearia* (1923) e *Os carrascos também morrem* (1943) que ou foram dirigidos pelo próprio Brecht ou contam com a sua participação enquanto roteirista. Além de adaptações de suas peças, a exemplo de *A ópera dos três vinténs* (1931); Destaco um conjunto intitulado “*Visões de Brecht*” (2010) que reúne depoimentos de estudiosos de sua obra: Marcos Soares, Maria Silvia Betti e Iná Camargo Costa. Em seu comentário sobre arte e política na obra do diretor, Costa (2010) reflete sobre

o espírito com o qual ele se dispôs a transformar *A ópera de três vinténs* em filme. Qual era o horizonte dele? O horizonte de um militante, um artista, um estudioso, um teórico que tinha o maior interesse no desenvolvimento técnico, no desenvolvimento da tecnologia. E, portanto, no horizonte quase inesgotável que um instrumento de produção como o cinema abria para um artista que queria falar com a humanidade. Porque os fenômenos de corrupção, relação espúria entre bandido no último grau, que é o caso do Macheath, e a polícia, como ele mostra na peça, isto não era um problema exclusivo nem da Inglaterra do século XVIII, nem da Alemanha da República de Weimar, é um problema que nós temos hoje. E ele tem um depoimento a dar, ele tem uma opinião sobre esse ponto, esse aspecto da vida no sistema capitalista. (Costa, 2010)

Aqui Iná Camargo Costa está falando sobre o momento em que o diretor roteirizou a sua peça para o cinema. Brecht encontrou algumas dificuldades que o levaram a processar os produtores do filme. Esse trâmite resultou em seu ensaio *O processo dos três vinténs*, que Maria Alzuguir Gutierrez (2022) analisa com profundidade em *Brecht/Cinema/América Latina*, especialmente quando trata do “lugar de Brecht na história do cinema” (p. 109). Não cabe adentrarmos nessa discussão, mas o que destacamos aqui é a visão de Brecht sobre os novos meios, pois

O que pretendia era não a revogação, mas a ampliação da técnica, usar seu potencial progressista para proporcionar a visão dos mecanismos de reprodução do sistema capitalista, colocar a instrução no lugar da ilusão, o caráter organizativo no lugar daquele que isola, o efeito estimulante no lugar

daquele que hipnotiza. Brecht se põe em luta tanto contra o teatro tradicional como contra os resultados regressivos dos novos meios (Lindner, 1978). (Gutierrez, 2022, p. 37)

Visto que o cinema, assim como o teatro, pode ser utilizado para promover a hipnose do espectador e, como pontua Marcos Soares (2010)²⁷, no período em que Brecht produziu cinema, esse meio estava tomado pelo aparato militar, o dramaturgo compreendia que isso poderia ser perigoso em um contexto de Guerra Mundial. Para evitar a identificação irracional do espectador do cinema, Brecht realizou arrojadas experimentações fílmicas, nem sempre exitosas. Àquela altura ele visava um cinema experimental que ampliasse a sua capacidade técnica de comunicação. E o cinema, enquanto indústria, enquanto mercado, não abriria brechas para esse tipo de experimentação e de mudanças drásticas como Brecht pretendia, já que não estariam de acordo com as exigências do mercado, pois o próprio sistema seria objeto de crítica. E quando Brecht conseguiu algum resultado, seu trabalho foi censurado, como é o caso de *Kuhle Wampe*²⁸.

Em *Cinema: arte & indústria*, Rosenfeld (2013) faz uma boa analogia para discutir o modo como essa indústria se equilibra:

No caso do cinema, bem ao contrário, o fenômeno marginal é precisamente a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: "Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!" Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente alheios à arte. Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. (Rosenfeld, 2013, p. 35)

²⁷ Visões de Brecht, Brecht e o cinema. (2010)

²⁸ "A censura de *Kuhle Wampe* mobilizou reflexões em Brecht. Em '*Kleiner Beitrag zum Thema Realismus*' (texto datilografado de 1932, de acordo com os organizadores das obras completas de Brecht), ele afirma que o censor teria entendido o filme melhor do que os críticos mais benevolentes, pois apontou o problema da desindividualização do desempregado que se suicida. Lindner e Gerz (2002) opinam ser um erro tratar tal texto como documento de época, pois acreditam que tenha sido escrito posteriormente, no contexto dos debates sobre o expressionismo e como provocação a Lukács, e não como relato literal da censura. Pode até ser. Mas, ao consultar-se os documentos da censura, nota-se que a piada de Brecht tem fundamento. Enviado à censura, *Kuhle Wampe* é submetido à avaliação de uma instância superior, por ser considerado um filme 'acima da média'. (Gutierrez, 2022, p. 84).

O cinema, assim como o teatro, é uma forma de arte coletiva. Interessa observar que, para Brecht, mesmo quando veiculado à indústria, o cinema pode gerar obras de arte que suscitam debates produtivos a nível social. Debates, inclusive, que questionem essa própria indústria e o sistema que ela alimenta:

Em seus diários, Brecht compara o teatro elisabetano a Hollywood: trata-se de uma produção feita sob encomenda, uma criação coletiva em que há uso repetido de motivos e os escritores não têm controle sobre o produto. Embora haja quem não acredite na possibilidade de criar obras dignas de interesse a partir das contingências da indústria cultural, a escrita coletiva e o plágio organizado que vigem aí são palavras de ordem para Brecht, que saudou com entusiasmo a liquidação do "autor" e da "obra" na indústria cultural, por representarem um golpe contra o mito da obra autônoma como expressão da personalidade individual. (Gutierrez, 2022, p. 39-40)

O que Brecht pretendia àquele momento é que indivíduos que atuavam neste campo compreendessem e dominassem seu ofício para alcançarem públicos ainda maiores, aproveitando o máximo do verdadeiro potencial oferecido pelo cinema²⁹.

3.3.4 Cinema épico

Em nossa apresentação dos diretores, destacamos algumas características estilísticas que, de algum modo, aproximamos da teoria do distanciamento épico-brechtiano. A essa altura conseguimos perceber como algumas técnicas, originárias do teatro, são ocasionalmente incorporadas ao cinema, com o intuito de também promover o distanciamento em obras cinematográficas.

É fundamental destacar que outros pesquisadores já se dedicaram a explorar esse método de análise, que busca comparar obras cinematográficas com o teatro e a literatura. Por isso, a escolha dessa abordagem não é arbitrária, uma vez que pesquisas relevantes já estabeleceram conexões entre as propostas do teatro épico-brechtiano e a análise de obras cinematográficas, pavimentando assim um caminho para esta tese.

Como mencionado, o cineasta Tomás Gutierrez Alea, em *Dialética do Espectador*, desempenhou um papel fundamental ao aproximar essa teoria teatral da linguagem cinematográfica. Seu objetivo foi transformar a experiência do espectador de mera contemplação passiva em participação ativa, buscando criar um público

²⁹ No subitem 3.4, exploramos como *Bacurau* dialoga com um gênero muito conhecido dessa indústria: o *western*, satirizando e reelaborando, em alguma medida, esse gênero.

envolvido e reflexivo na apreciação da obra cinematográfica. Ele destaca conexões tão profundas entre o cinema e o teatro que, frequentemente, ao se referir à sétima arte, utiliza a expressão *espetáculo cinematográfico*. Alea enfatiza a importância do papel dos cineastas, pois suas produções têm o poder de influenciar a cultura e a perspectiva de um grande grupo de pessoas. Brecht e Alea almejam um impacto semelhante da arte cinematográfica e teatral, compartilham uma base de conhecimento marxista, que inclui a análise crítica das relações de mercado. A influência dessa perspectiva se estende à forma como eles compreendem suas próprias produções, as quais também enxergam como mercadorias no contexto econômico, inseridas na lógica do mercado e do lucro. Portanto, tanto Brecht quanto Alea reconhecem a necessidade de uma análise crítica das ilusões fílmicas e, em suas respectivas obras, buscam contestar a dominação ideológica e a alienação que frequentemente surgem dessa lógica.

O cinema, com sua capacidade de criar verdadeiros fantasmas, imagens de luz e sombra, intocáveis, como um sonho compartilhado, foi o melhor veículo para provocar falsas ilusões no espectador, para servir-lhe de refúgio, substituindo uma realidade que o impedia de desenvolver-se humanamente e que, em compensação, lhe permitia sonhar acordado. (Alea, 1984, p. 27)

As “falsas ilusões”, mencionadas pelo cineasta, estão diretamente relacionadas às estratégias adotadas pelo cinema hollywoodiano. Conforme observado por Guy Hennebelle, em *Os cinemas nacionais contra Hollywood*, “a concepção de cinema atualmente dominante foi, incontestavelmente, originada em Hollywood. Ora, Hollywood não existiria sob esse aspecto sem o império americano do qual é, afinal de contas, fiel e servidora” (1978, p. 27). Isso enfatiza a influência dominante desse tipo de cinema na definição do paradigma cinematográfico ocidental. Ele ressalta como Hollywood, com sua orientação comercial e suas narrativas frequentemente voltadas para o escapismo vago e a criação de ilusões, desempenhou um papel significativo na formação da concepção predominante de cinema. Ademais, quando Alea menciona o “império americano”, refere-se à ideia da cultura econômica dos Estados Unidos e de seus desdobramentos no modo de vida norte-americano. O cinema hollywoodiano é frequentemente associado à criação de ilusões espetaculares, a filmes de grande orçamento, conhecidos por seus efeitos especiais, narrativas envolventes e personagens carismáticos que transportam o espectador para mundos fictícios. Por isso, Alea menciona que esse tipo de cinema é habilidoso em criar “verdadeiros fantasmas” para cativarem o público, são filmes frequentemente

concebidos para proporcionar uma experiência de fuga da realidade, permitindo ao espectador retirar-se das preocupações da vida real por um curto período. Não à toa recorrem também a heróis, figuras inexistentes que dedicam a vida a “combater o mal” e “salvar o dia”. Trata-se, frequentemente, de um tipo de cinema que reforça expectativas previsíveis e estereótipos, através de enredos maniqueístas e frequentemente rasos.

Figura 58 – Super-heróis em ação no cinema hollywoodiano



Fonte: *Vingadores: Guerra infinita* (2018)

Além disso, tal império visa sempre os lucros e, por isso, torna o cinema apenas um veículo de entretenimento comercial. Muitas vezes, os filmes suscitam estilos de vida extravagantes e ideais frenéticos de consumo. Isso porque retratam personagens que desfrutam de um estilo de vida luxuoso, exibindo produtos de consumo e criando a ilusão de que esses são objetivos desejáveis, ou seja, a ocasião ideal e poderosa para a construção e disseminação da ideia de *american way of life*. Nessa busca, o cinema *hollywoodiano* pode contribuir para perpetuar ideologias conformistas e que não questionam o *status quo* capitalista. São filmes que perpetuam ilusões de sucesso individual, meritocrático e de felicidade, reforçando a lógica de mercado neoliberal que valoriza o individualismo e a competição.

Mas se queremos ir mais longe, se queremos que o cinema sirva para algo mais, se queremos que cumpra mais cabalmente sua função (estética, social, ética, revolucionária...) devemos procurar que constitua um fator de desenvolvimento do espectador. O cinema será mais fecundo na medida em que projete o espectador para uma compreensão mais profunda da realidade e, conseqüentemente, na medida em que o ajude a viver mais ativamente, na medida em que o incite a deixar de ser um mero espectador diante da realidade. Para isto devemos apelar não somente para a emoção, para o sentimento, mas também para a razão, para o intelecto. Neste caso ambas as instâncias devem coexistir indissolúvelmente unidas, de tal forma que cheguem a provocar autênticas “sacudidas e estremecidas da razão”, como diria Pascal. (Alea, 1984, p. 38-39)

Novamente, as preocupações compartilhadas por Alea e Brecht convergem para o desenvolvimento do espectador. Ambos compreendem que a presença de emoção na obra de arte não é, por si só, um problema, desde que o espectador não seja completamente arrebatado pelo sentimento alienante, tal como almeja o cinema hollywoodiano. Ao uso de estratégias do teatro brechtiano no cinema, soma-se também a noção de antiilusionismo, melhor desenvolvida em *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), por Robert Stam. De acordo com o autor:

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. [...] É precisamente esse pacto de decepção recíproca entre o artista e o público que o antiilusionismo se recusa a obscurecer. (Stam, 1981, p. 21)

Trata-se de um tipo de arte que deliberadamente não tenta esconder de seu espectador o fato de que está criando uma ilusão, narrando uma história fictícia. Ela não tenta “enganar” o público, fazendo com que se esqueça de que está imerso em uma narrativa fictícia. Pelo contrário, ela convida os espectadores a serem cúmplices dessa ilusão, desde que participe ativamente da construção da ficção, enfatizando a artificialidade da obra.

Outros cineastas internacionais também desconstroem essa linguagem de modo ainda mais radical. Jean-Luc Godard, em *O Desprezo* (1963), logo nas primeiras cenas, revela parte das câmeras que captam a filmagem. Também na França, Lars von Trier, em *Dogville* (2003), utiliza um cenário minimalista para enfatizar a teatralidade e a artificialidade da narrativa. O mesmo ocorre em algumas obras do diretor chileno Alejandro Jodorowsky, especialmente no filme *A Montanha Sagrada* (1973), quando ao final do longa um dos protagonistas fala diretamente com a câmera dizendo que tudo ali é ficção, destrói o cenário e um plano mais geral deixa ver toda a equipe de filmagem.

Figuras 59 e 60 – O Antiilusionismo em *A montanha sagrada*



Fonte: *A montanha sagrada* (1973)

Por outro lado, a arte ilusionista busca apagar essa sensação, romper com esse pacto e “causar a impressão de uma coerência espaço-temporal” (Stam, 1981, p. 22). Em outro texto de sua autoria, *Introdução à teoria do cinema*, Stam dedica um de seus capítulos para discutir a presença de Brecht no cinema, especialmente do uso de suas técnicas teatrais nessa arte. Stam explica que as formulações brechtianas não influenciaram apenas alguns teóricos de cinema, “mas também um número considerável de cineastas ao redor do mundo. (entre os quais Welles, Godard, Resnais, Duras, Glauber, Straub-Huillet, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross e Haskell Wexler). (Stam, 2013, p. 168). Isso demonstra como essa associação com as técnicas de Brecht já foi experimentada de forma consciente por outros cineastas em períodos diversos. O mesmo Stam dialoga com outros pesquisadores do cinema, e apresenta os conceitos propostos por Peter Wollen, que:

[...] mapeou os contrastes entre o cinema *mainstream* e o contracinema - cujo exemplo maior era a obra de Godard - na forma de sete traços binários:

1. **A intransitividade narrativa em oposição à transitividade narrativa** (ou seja, a ruptura sistemática do fluxo da narrativa).
2. **O estranhamento em oposição à identificação** (por meio de técnicas brechtianas de interpretação, disjunção entre som e imagem, interpelação direta etc.).

3. **A colocação em primeiro plano em oposição à transparência** (sistematicamente chamando atenção ao processo de construção do sentido).
4. **A diegesis múltipla em oposição à única.**
5. **A abertura em oposição ao fechamento** (em vez de uma visão autoral unificadora, a abertura para um campo intertextual).
6. **O desprazer em oposição ao prazer** (a experiência fílmica concebida como uma produção/consumo de tipo cooperativo).
7. **A realidade em oposição à ficção** (a exposição das mistificações envolvidas nas ficções cinematográficas). (Stam, 2013, p. 171, grifos do autor)

Essas dualidades demonstram uma notável semelhança com o esquema proposto por Brecht em sua obra *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, que discutimos previamente. O objetivo principal permanece o mesmo, porém, agora aplicado à perspectiva da linguagem cinematográfica. Enquanto na teoria teatral o dramaturgo alemão explorava a divisão e as diferenças entre as formas *dramático-aristotélicas* e *épico-brechtianas*, este esquema busca enfatizar os contrastes entre a narrativa convencional “mainstream”, que pode ser associada às técnicas do cinema comercial hollywoodiano, e o “contracinema”, que neste contexto associamos aos filmes que buscam promover o distanciamento crítico do espectador. Algumas dessas características podem ser observadas na narrativa de *Bacurau*. Por exemplo, a disjunção entre som e imagem³⁰; a diegese múltipla justamente por envolver uma comunidade e várias narrativas dentro de uma só; a abertura que *Bacurau* oferece para um campo intertextual, dadas as referências que são mobilizadas durante o filme; o desprazer acionado pela violência explícita do longa, ou, para ilustrar, pela grotesca cena em que Jake e Julia mantêm relação sexual logo após alvejarem à queima-roupa Cláudio e Nelinha.

No Brasil, também existem estudos relevantes que estabelecem conexões significativas entre o cinema e a linguagem teatral brechtiana. Destacamos a pesquisa interdisciplinar de Renata Soares Junqueira (2018), que introduziu o termo “cinema épico” ao identificar e minuciosamente descrever certas “modulações do épico” presentes nas obras do cineasta português Manoel de Oliveira e do cinemanovista Glauber Rocha. Nesse contexto, o termo *épico* associado ao cinema refere-se diretamente ao estilo épico-brechtiano, considerando a sua abordagem estética e política. No livro *Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: Cinema Épico em Português* (2019), a autora destaca o contexto político e artístico-cinematográfico que influenciou

³⁰ Que abordamos no item 3.5 deste estudo.

a obra de Glauber Rocha durante o período do Cinema Novo, ressaltando a originalidade deste e de outros cineastas brasileiros. Nesse sentido, a pesquisadora dialoga com um texto de Rogério Sganzerla, o que pode estabelecer uma conexão direta com o conceito que nos interessa para caracterizar e analisar o nosso objeto de pesquisa:

Quando Sganzerla afirma que “o público não precisa aceitar o filme em bloco” e que “é preciso dar-lhe liberdade para que possa pensar e concluir por si mesmo” (SGANZERLA, 2001, p. 31), está assumindo, em última análise, a mesma postura dialética que Brecht adotou no seu teatro político, ora aproximando ora distanciando os espectadores da diegese fílmica com o objetivo de lhes proporcionar, precisamente, mais liberdade para pensarem e concluírem por si mesmos. Estratégia crucial, nesse projeto político, é evitar a identificação catártica do espectador com a cena, lançando mão de recursos aptos a provocar o chamado efeito de distanciamento. Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard e outros modernos cineastas fizeram isso tão bem em cinema quanto Brecht o fez em teatro, evocando talvez Eisenstein, que tanto em cinema quanto em teatro se esmerava em mostrar ao espectador que a obra - filme ou peça teatral - é sempre um artifício resultante de industriosa montagem. Trata-se, pois, em qualquer desses casos, de estéticas sem propósitos ilusionistas - avessas ao paradigma clássico, portanto -, concebidas e aprimoradas para alertar o espectador, afastá-lo da comodidade do discurso linear e transparente, desafiando-o a arrostar-se com obras autorreflexivas cuja compreensão requer pensamento crítico e, em boa medida, consciência política também. (Junqueira, 2019, p. 15)

Neste contexto, as informações fornecidas por Junqueira não apenas aprofundam nossa compreensão sobre a conexão entre cinema e teatro, mas também destacam outros cineastas que adotam essa abordagem, inclusive Glauber Rocha, que também é um cineasta de referência para Kleber Mendonça Filho. É importante perceber que a concepção do “cinema épico”, conforme elaborada por Junqueira, exerceu uma influência significativa no direcionamento de nossa pesquisa, uma vez que nossa abordagem se alinha com os princípios que ela desenvolveu. Nesse contexto, a pesquisa parte da mesma indagação: em *Bacurau*, quais outros recursos estéticos se alinham com os princípios épicos propostos por Brecht em sua teoria teatral? É isso que fundamentalmente buscamos observar.

Outro pesquisador relevante para nossa discussão é Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, em que desenvolve uma metodologia de análise baseada na distinção entre narrativas *opacas* e *transparentes* no cinema. A narrativa opaca confronta a compreensão imediata do espectador, convidando-o a uma interpretação mais profunda, ao passo que as narrativas transparentes facilitam a apreensão de significados e a identificação com os personagens. De acordo com ele, “Num extremo, há o efeito-janela, quando se

favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma” (2005, p. 9). O “efeito-janela” pode ser associado à transparência ilusória da linguagem cinematográfica, quando a obra resulta em uma “janela do mundo”, pois é capaz de conduzir o espectador a um mergulho na ficção que lhe é apresentada. Enquadramento, montagem, atuação, figurinos, cenários, jogos de luz e de som são elementos que nesse tipo de cinema trabalham para direcionar o público para esse efeito de impressão de realidade. É como se o espectador contemplasse, de fato, o mundo que há por trás de uma janela. Nesses casos, a técnica cinematográfica é invisível, visando gerar fluidez narrativa e, conseqüentemente, fazer com que o espectador se concentre, especialmente, no universo ficcional apresentado, deixando-o muito mais atraído pelo enredo ou pelas personagens do que pela técnica com que são apresentados. Desse modo, essas obras são caracterizadas por uma estrutura narrativa mais direta e linear, deixando menos espaço para uma interpretação aberta.

“No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (Xavier, 2005, p.9). A opacidade no cinema se refere à exposição dos mecanismos da produção e do discurso cinematográfico, como se a narrativa fílmica não deixasse passar a luz, tornando-se opaca. Em obras que exploram esses recursos, os mecanismos da produção cinematográfica são expostos, a materialidade do filme se destaca ao espectador e o uso de técnicas que reforçam isso é diverso: a montagem, a passagem do tempo, as telas divididas, o uso da cor e as interferências dos atores dialogando diretamente com os espectadores podem ser compreendidos como efeitos que refletem a própria linguagem cinematográfica, fazendo com que o público esteja diante de um discurso autorreflexivo, de camadas de significado mais profundas. Na seção *Do naturalismo ao realismo crítico e à representação naturalista de Hollywood*, Xavier recorre a Eisenstein para ilustrar como o diretor questiona o modelo comercial de cinema.

No seu discurso, frequentemente interrompe o fluxo de acontecimentos e faz suas reflexões, dirigindo abertamente a leitura do espectador. A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de sequências inteiras de discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade, são exemplos de seu método não realista de representação. (Xavier, 2005, p. 168)

Em *Bacurau*, a montagem, as metáforas, os símbolos cuidadosamente inseridos e as interrupções estratégicas no fluxo da ação são recursos que possibilitam observá-lo sob uma lente épico-brechtiana. Esta é, de acordo com Xavier, uma questão que “cada vez mais, solicita uma investigação específica, dada a proclamação, freqüente no cinema contemporâneo, da existência de uma filiação brechtiana em certos trabalhos” (Xavier, 2005, p. 168). Portanto, é seguindo essa abordagem e baseando-nos nas pesquisas que exploram as interseções entre teatro, cinema e literatura que encontramos o ponto de partida para analisar *Bacurau* como uma obra que incorpora aspectos do cinema épico.

3.4 BACURAU, POPULAR, IMPOPULAR OU “POPULAR?”

*FORASTEIRA Quem nasce em Bacurau é o quê?
MENINO É gente!*

Bacurau, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

Se anteriormente direcionamos a nossa atenção para o modo como Brecht compreendia as potencialidades do cinema, e que assim como no teatro, dessa linguagem ele esperava a função social, dado o seu potencial de grande alcance, agora voltaremos nosso olhar à maneira como *Bacurau* foi recebido. Conforme já mencionado, um dos aspectos mais intrigantes sobre esse filme é sua capacidade de motivar discussões e debates entre seus espectadores. Independente do julgamento que seja feito sobre o filme, não se pode negar seu poderoso potencial em propiciar discussões interessantes no debate público.

Vamos começar pela expectativa que se criou em torno de *Bacurau*. Em maio de 2019, durante o Festival de Cannes, o filme recebeu uma ovação de sete minutos³¹ e ganhou o Prêmio do Júri³², o que despertou grande interesse da crítica e curiosidade dos espectadores. A essa altura, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles já estavam se destacando e ficaram ainda mais conhecidos em 2016, após a estreia de *Aquarius* e o protesto já citado.

É crucial apontar que o ano de 2019 ficou marcado por outros filmes que também suscitaram debates. No exterior, longas como *O Parasita*, do diretor sul-

³¹ Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/bacurau-na-tela-quente-0104-aplaudido-durante-7-minutos-em-cannes-obra-de-kleber-mendonca-filho-volta-a-tv-aberta,fbdb8b2552e750c377ea150692cf72f84gpvqkpp.html#google_vignette. Acesso em: 4 ago 2024.

³² Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/25/filme-brasileiro-bacurau-vence-premio-do-juri-no-festival-de-cannes.htm>. Acesso em: 4 de ago de 2024.

coreano Bong Joon-ho, e *Joker*, do norte-americano Todd Phillips, alcançaram destaque por suas premiações e pela boa recepção crítica. No Brasil, também foi em 2019 que o documentário *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa, teve sua estreia e concorreu ao Oscar de 2020, devido ao seu valor estético e político. E retomo que foi entre essas obras que, em agosto daquele ano, *Bacurau* teve seu lançamento. Mas, se pensarmos um pouco mais, o que todas essas obras, brasileiras ou não, têm em comum? Todas elas, cada qual à sua maneira, abordam ao longo de suas narrativas variadas questões de ordem sociopolítica.

Nesse sentido, temas como as dificuldades de inserção social dos indivíduos, o modo como eventos do cotidiano impactam de forma diferente a vida de cada grupo social e, até mesmo, a instalação e a ascensão da extrema direita no Brasil, são expressos por esses longas, dotados não apenas de conteúdos fundamentais para se pensar o momento presente, como também de rica qualidade estética. A obra sul-coreana retrata os desafios causados pela desigualdade econômica nesse mesmo cenário, que dificultam a inclusão social dos indivíduos, além de trazer para a tela os contrastes no modo de vida de duas famílias em situações financeiras absolutamente distintas. O longa de Todd Phillips, através da construção de um enredo perturbador — centrado nas vivências da personagem *Joker*, o Coringa — consegue expor o peso e os obstáculos que são instituídos pelas forças opressivas e violentas desse mesmo sistema econômico. Petra Costa expõe, através da linguagem documental, o início, a instalação e o avanço da extrema direita no Brasil, destacando também o modo como a democracia no Brasil não passou de uma vertigem.

O resultado de tudo isso foi uma bilheteria expressiva para *Bacurau* que arrecadou mais de um milhão e meio apenas em seu primeiro final de semana de estreia no Brasil³³. O filme também teve exhibições públicas, seguidas de debates. Alguns deles incluíram a presença de atores ou até mesmo dos diretores, sem contar que muitos desses eventos eram gratuitos ou a preços acessíveis³⁴. Também

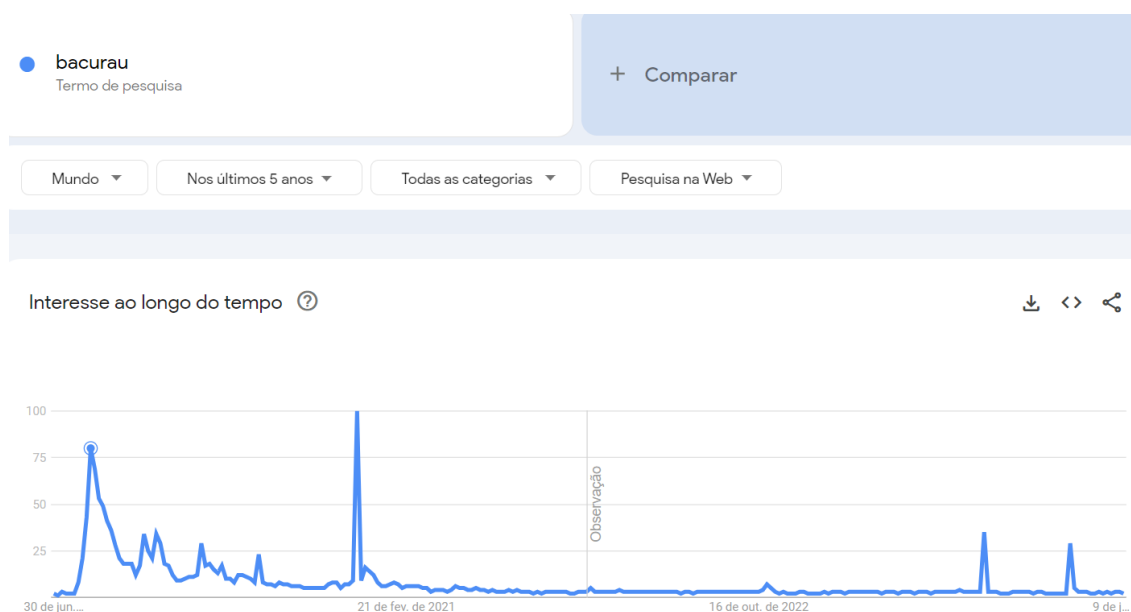
³³ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/02/bacurau-arrecada-15-milhao-de-bilheteria-no-primeiro-final-de-semana.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

³⁴ Confira em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/folha-promove-sessao-com-debate-do-filme-bacurau.shtml>; e em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/2019/08/30/cine-brasilia-exibe-filme-bacurau-premiado-em-tres-festivais-internacionais.ghtml>. Acesso em: 4 ago. 2024.

aconteceram exibições em assentamentos do MTST³⁵ e em centros culturais em várias outras regiões do país. Esse grande interesse pelo filme fez com que ele circulasse amplamente, levando a vários debates, críticas negativas³⁶ e elogios; as pessoas falavam sobre ele. No IMDb, enquanto esta tese foi elaborada, o filme contou com mais de 31.000 avaliações e recebeu a nota 7,3³⁷.

Após uma rápida análise das tendências de busca do Google, pode-se observar que houve dois picos de interesse altíssimos para o termo bacurau – um em agosto de 2019, com o lançamento do filme, e outro em dezembro de 2020, quando foi ao ar na TV Globo. Os números do *Google Trends* significam a popularidade relativa de uma busca em uma escala entre zero e cem. No período entre 1 a 7 de setembro de 2019, a palavra atingiu a escala em 80, e bateu a escala máxima de 29 a 5 de dezembro de 2020, período pandêmico e de exibição do filme pela primeira vez na TV aberta.

Figura 61 – Buscas sobre *Bacurau* entre 2019 e 2024



Fonte: *Google Trends*

Junto a esses interesses, outros assuntos relacionados também foram frequentemente citados e buscados, tais como: Lunga (personagem interpretado por Silvero Pereira), Sônia Braga (que interpreta Domingas) e Bárbara Colen (que

³⁵ Divulgado também em redes sociais: https://x.com/MST_Oficial/status/1175157740462903297. Acesso em: 4 de ago. 2024.

³⁶ Matéria completa em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/15/de-demente-a-maravilhoso-critica-internacional-se-divide-sobre-bacurau.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

³⁷ Confira em: <https://www.imdb.com/title/tt2762506/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

interpreta Teresa), dando continuidade ao debate acalorado gerado pelo filme. É claro que esse aumento nas buscas também agradou o mercado, não apenas o da venda de ingressos, mas também o de produtos. A lista de itens personalizados com imagens ou personagens do filme é variada: camisetas, canecas, tapetes, pôsteres, itens de decoração. Essa comercialização extensa reflete as próprias contradições da vida capitalista que o filme critica em alguma medida. Embora *Bacurau* exponha desigualdades e injustiças geradas pelo capitalismo, a popularidade do filme alimenta um aparato de comercialização que lucra com a venda de produtos relacionados, demonstrando como a crítica ao sistema pode, paradoxalmente, ser absorvida e explorada pelo próprio sistema.

Além do alvoroço crítico no lançamento, as exibições na TV Globo reafirmaram a sua popularidade. A importância de um filme como *Bacurau* está na sua capacidade de trazer à tona questões críticas para a sociedade contemporânea, fomentando discussões que vão além do entretenimento. Em *Bacurau*, a organização sólida da comunidade da cidade constitui um apelo à atuação coletiva. Para alcançar o espectador, o filme apresenta uma narrativa apreensível porque é majoritariamente linear; tem um ponto de vista bem específico sobre a história da colonização do Brasil; está ligado à cultura e à identidade nacional campesina, o que para Brecht “representa a parte mais avançada do povo, de tal maneira que o povo possa tomar o poder” (Peixoto, 1979, p. 319). Brecht sabia que os conceitos de povo e popular são mutáveis, assim como o de arte popular, que o artista nem sempre vive ao lado do povo, que:

[...] a estética reinante, o preço dos livros e a polícia, sempre colocaram uma distância considerável entre o escritor e o povo. E é necessário também não esquecer que o que foi “popular” ontem pode não ser mais hoje: **hoje o povo não é mais o que era ontem**. Brecht define o que é **popular**: o que é compreensível às largas massas, assumindo e enriquecendo seus modos de expressão; o que adota seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o; o que representa a parte mais avançada do povo, de tal maneira que o povo possa tomar o poder; o que está ligado às suas tradições, o que transmite à parte do povo que aspira à direção as conquistas da classe que atualmente possui o domínio. (Peixoto, 1979, p. 319, grifos do autor)

Para desenvolver isso melhor, recorro ao que diz Barros (2023) em seu artigo *Bacurau como mecanismo de combate à subalternidade*. Ele compreende o filme como “uma intervenção social, capaz de impactar a consciência coletiva e desafiar estruturas de poder” (p. 8). Nesse sentido,

Bacurau pode ser enxergado como exemplo de mecanismo de combate à subalternidade, como uma ferramenta criada para que o subalterno se articule e seja ouvido. Se o longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles não pode falar pelos subalternos, pelo menos, cria espaço

de representação no qual o subalterno pode se articular e, como consequência, pode também ser ouvido. (Barros, 2023, p. 20)

Eis aqui a importância de um filme como esse ser transmitido em canal aberto no Brasil, pois amplifica o alcance de suas discussões e permite que um público mais amplo tenha acesso a essa narrativa, fortalecendo a consciência coletiva. De alguma forma, podemos associar essa dinâmica ao que diz Brecht sobre “a capacidade de divulgar a verdade entre muitos”.

Para encerrar essa discussão sobre o popular em torno do filme, retomo aqui um ensaio do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea³⁸, *Cinema “popular” e cinema popular* (1984), para quem o cinema é um dispositivo que pode servir não apenas como entretenimento, mas como uma ferramenta que contribui para o desenvolvimento da consciência social. Ele foi um dos pioneiros em estabelecer uma conexão significativa entre a linguagem cinematográfica e a estética teatral de Brecht. Nesse ensaio específico, o cineasta argumenta que “rapidamente o cinema se fez “popular”, não no sentido de ser a expressão do povo, dos setores mais oprimidos e mais explorados por um sistema de produção alienante, mas porque conseguiu atrair um público indiferenciado, majoritário, ávido de ilusões” (p. 26). Aqui, Alea coloca entre aspas o termo “popular” para referir-se ao cinema em seu aspecto comercial voltado tão somente para a obtenção de lucro, diferente do que seria um cinema popular, sem aspas, preocupado com a formação de consciência do público. Alea discute como o cinema, ao tratar dessas ilusões, muitas vezes colocou arte e povo em confronto, criando estereótipos vazios de gêneros cinematográficos que são fórmulas prontas para o comércio. Em contrapartida, ele destaca como alguns filmes vindos do cinema de vanguarda e do cinema soviético consolidaram novas formas de relação com a arte cinematográfica. Em seu breve percurso sobre a história do cinema, Alea cita dois movimentos que se pretendiam populares, mas, de seu ponto de vista, apenas um deles o foi de fato. Vejamos:

Ainda antes do fim da Segunda Guerra Mundial, com as feridas ainda expostas e circunstâncias políticas favoráveis, surge o cinema neo-realista italiano, que, apesar de suas limitações políticas e ideológicas, foi um movimento vivo, fecundo, na medida em que transitava pelos caminhos do cinema autenticamente popular. Na França aparece um movimento de jovens diretores (*nouvelle vague*) que ao calor do pós-guerra se lançaram impetuosamente para revolucionar o cinema, mas sem superar os limites do mundo pequeno-burguês. Entre eles, Godard se destaca como o grande destruidor do cinema burguês. Tomando Brecht como ponto de partida - e a “nova esquerda” como ponto de chegada - pretende fazer a revolução a partir

³⁸ Que também motivou o título desse subitem.

da tela. Seu engenho, sua imaginação e sua agressividade sem artifícios colocam-no em lugar privilegiado entre os cineastas malditos. Chegou a fazer um cinema antiburguês, mas não pôde fazer um cinema popular³⁹. (Alea, 1984, p. 29)

No trecho citado, Alea compara o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa para aprofundar sua noção de cinema popular. Embora a *nouvelle vague* confrontasse o cinema burguês, não conseguia ser verdadeiramente popular no sentido de falar diretamente ao povo e dar voz a ele. O que se entende é que o estilo radical e inovador dessa geração de cineastas não estabeleceu uma conexão direta e ampla com as massas. E aqui é possível retomar a discussão de Susan Sontag (1987) acerca do radicalismo na arte, que busca quebrar distinções entre gêneros e explorar novas formas de expressão, mas não consegue olhar o povo com os olhos dele. Esse radicalismo, embora esteticamente inovador e intelectualmente estimulante, pode não ser necessariamente popular, especialmente pela distância afetiva, cultural e econômica existente entre artista e povo.

Esse ponto nos leva novamente à recepção do filme, fazendo-nos refletir sobre até que ponto *Bacurau* pode dialogar com o pensamento brechtiano. Sabemos que o grande público está acostumado e adere facilmente a narrativas estimulantes, carregadas de ação e emoção, com cortes quase invisíveis e heróis que “vencem o mal” ao final de suas tramas, reveladas de forma surpreendente apenas no desfecho. A isso, Alea chamará de “determinadas convenções de linguagem, por fórmulas e gêneros de espetáculos que são os do cinema comercial burguês” (1984, p.20). E de acordo com algumas críticas sobre *Bacurau*, é exatamente isso o que o filme faz⁴⁰, principalmente por aderir a gêneros conhecidos da indústria hollywoodiana, como o *western*, ou por ser considerado muito simplista⁴¹.

Mas, após uma análise minuciosa do roteiro publicado um ano após a estreia do filme, identificamos um traço que, do nosso ponto de vista, poderia

³⁹ Em *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Jean-Claude Bernardet (2007) analisa as contradições do cinema brasileiro moderno, especialmente nos primórdios do Cinema Novo. O crítico aponta o paradoxo entre o desejo de fazer um cinema engajado e voltado para o povo e a realidade de que, na prática, essas produções não alcançavam diretamente as massas. Segundo Bernardet, mesmo cineastas como Glauber Rocha, que buscavam uma estética popular e engajada, como pertenciam à classe média, não se comunicavam plenamente com as grandes massas, devido ao caráter formalmente rebuscado de seus filmes que refletiam uma ideologia distante da vivência popular.

⁴⁰ Disponível em: https://esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=30440. Acesso em 4 de Ago de 2024.

⁴¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/samuelpessoa/2019/09/em-bacurau-o-inferno-sao-os-outros.shtml#:~:text=Apreciei%20%22Bacurau%22%2C%20assinado%20tamb%C3%A9m,a%20partir%20de%20nossas%20contradi%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em 4 de ago de 2024.

subverter ainda mais essa convenção – embora isso não pareça necessariamente ser o interesse dos diretores. Logo no início do roteiro, lemos o seguinte:

1. SCROLL - TEXTO BRANCO SOBRE FUNDO PRETO

Daqui a alguns anos...

Depois dos trágicos incidentes conhecidos como "Os 67 Massacres de Agosto", os Estados Unidos proibiram finalmente o uso e o porte de armas de fogo para seus cidadãos. A resultante guerra civil gerou também foras da lei amantes do tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo. Esses estrangeiros clandestinos foram batizados pela mídia de "Bandolero Shocks". Um desses grupos escolheu como alvo uma pequena e tranquila comunidade no interior do Brasil chamada Bacurau, em uma missão que se tornou especialmente lendária. Naquela época, essas incursões não eram vistas como "atos de terror", mas como "provas de desafio". (Mendonça Filho, 2020, p. 233, grifo do autor)

A legenda que aparece no início do filme tem início com a frase “Daqui a alguns anos...”, remetendo ao futuro, numa espécie de prolepse indicativa de um acontecimento possível, com fortes probabilidades de se concretizar. Em seguida, o tempo passado é adotado, com os verbos narrando fatos ocorridos em um período anterior, incluindo a expressão “Naquela época”, o que distancia o enunciador do tempo enunciado e confere à narrativa um tom lendário. No momento de seu acontecimento, os eventos são avaliados como “provas de desafio”, mas no tempo do enunciador, são considerados “atos de terror”. Essa construção é profundamente brechtiana, pois aproxima passado, presente e futuro, avaliando-os de diferentes perspectivas. Ações desse tipo são reiteradas no tempo e no espaço, cabendo ao espectador abordá-las criticamente, a fim de transformar a situação e impedir a repetição desses atos. Quando *Bacurau* deixa de apresentar a legenda, este desdobramento temporal não fica explícito e a narrativa fílmica é instaurada num tempo presente. Essa descrição, caso fosse incluída na montagem final do filme, poderia modificar por completo a experiência do espectador, antecipando o que, de fato, acontece na obra.

Da forma como o filme seguiu, demoramos quase uma hora para captar que a cidade está sob o ataque de um grupo de exterminadores. Até certa altura, a narrativa fílmica faz parecer que estamos presenciando um ataque alienígena ou uma premonição, com cavalos soltos pelas ruas e outras estranhezas. Caso houvesse essa informação desde o início, o espectador já estaria preparado para o que viria, ou seja, uma invasão de foras da lei estadunidenses. Mas a informação não foi retomada, o que contribuiu para a criação da atmosfera de suspense e, como imaginamos, para uma certa adesão emocional do espectador. Se por um lado *Bacurau* cria

distanciamento em relação ao que se passa em cena; por outro, envolve o espectador nessa narrativa enigmática, revelando a intenção dos invasores somente após mais de 50 minutos de filme.

Figura 62 – Momento em que o espectador ainda não tem notícia de que esse *ovni* é um *drone*



Fonte: *Bacurau* (2019)

A propósito, não terminamos o filme sabendo que os estrangeiros são um grupo chamado “Bandolero Shocks”, muito menos que houve, nos Estados Unidos, “Os 67 Massacres de Agosto”. Essas informações, presentes no roteiro, acentuariam ainda mais o traço de absurdo característico do filme, aproximando-o de uma crítica mais direta. Embora essa cena não tenha sido incluída na versão final, ela poderia aludir a diversos crimes de guerra praticados pelos Estados Unidos, como no Vietnã. No entanto, quando o filme omite esses detalhes, acaba por manter uma marca central do estilo de Kleber Mendonça Filho, já vista em seus curtas *Recife frio* e *Vinil verde*: o sobrenatural e o absurdo, deixando ao espectador a tarefa de interpretar as camadas de crítica social e política da obra.

Tal exclusão também chama a atenção na medida em que a escolha não se aproxima tanto assim das tendências do pensamento brechtiano. Como já apontamos, é comum que, nas peças de Brecht, o público seja avisado, logo no início, sobre o desfecho da narrativa, algo que em *Bacurau* se dá apenas no roteiro. Essa característica foi explorada por Kleber Mendonça Filho em outro momento, especialmente no período que chamamos de “fase experimental”. Em seu curta de 1997, *O Enjaulado*, há uma cena em que o protagonista dá um susto em seu relógio cuco e fala diretamente com o espectador. A personagem antecipa toda a narrativa; oferece seu ponto de vista; fala sobre o cenário, que é um apartamento de classe média cheio de grades; e comenta que tudo que se verá a seguir é artificial, citando

uma cabeça de cera que está na geladeira. Enfim, ele termina seu discurso dizendo que a narrativa pode continuar, o que enfatiza a interrupção na diegese da obra.

Figura 63 – Interrupção da narrativa para comentários sobre a cena em *O enjaulado*



Fonte: *O enjaulado* (1997)

Figura 64 – A artificialidade do cenário de *O enjaulado*



Fonte: *O enjaulado* (1997)

E se os diretores tivessem adaptado aquela legenda em scroll para a versão final do filme, tal como Kleber Mendonça fez em *O enjaulado*? O filme manteria essa popularidade? Teria atingido o grande público que se arrepia de indignação quando recebe um *spoiler*? Não é possível dizer, mas o que podemos analisar tendo acesso ao roteiro, é que nesse momento, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

se distanciam de nossa análise em torno do épico-brechtiano, embora não se distanciem de proposições políticas em sua abordagem.

3.5 “QUE ROUPA É ESSA, MENINO?” LUNGA: HEROÍSMO, WESTERN E CINEMA DE CANGAÇO

PACOTE Vocês são respeitados em Bacurau, na região toda. A gente precisa de vocês, por isso que eu tô aqui.

RAOLINO Lunga tá cansada, Acácio.

LUNGA Cansada um caralho, eu tô é com fome. Tô aqui feito a bicha do Che Guevara, passando fome nessa merda.

RAOLINO Eu também tô com fome.

PACOTE Em Bacurau tem água e comida. Vamo?

Bacurau, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

Do rol de estudos que relacionam o pensamento brechtiano e o seu diálogo com o cinema, retomamos a pesquisa de Maria Alzuguir Gutierrez (2022). Em *Brecht/Cinema/América Latina*, a pesquisadora não só trata da mesma relação dentro do próprio cinema realizado por Brecht, como também observa a reverberação de tal metodologia na obra de outros cineastas, sempre analisando o contexto sociopolítico. A autora discute os roteiros de Brecht e explica como alguns traços do teatro épico foram recuperados por ele no cinema (p. 48-49), destacando a crítica ao psicologismo alienante; a interpretação baseada no gesto; o uso de intertítulos comentando a ação; e o que trataremos agora, a corrupção da imagem heroica individualizante.

Voltemos, então, à conceituação de herói para Pavis (2015), para que seja possível compreender um breve percurso sobre esse termo e, conseqüentemente, localizá-lo no período histórico em que Brecht produzia:

A partir do século XIX, herói designa tanto a personagem trágica quanto a figura cômica. Ele perde seu valor exemplar e mítico e não tem mais que o sentido de personagem principal da obra épica ou dramática. O herói ora é negativo, ora coletivo (o povo, em certos dramas históricos do século XIX), ora inencontrável (teatro do absurdo*, DÜRRENMATT), ora seguro de si e vinculado a uma nova ordem social (herói positivo do realismo socialista). A história literária não é senão uma sequência de sucessivas desclassificações do herói; a tragédia clássica o apresenta em seu isolamento esplêndido. O drama burguês o torna, em seguida, uma representação da classe burguesa que tenta fazer com que triunfem os valores individualistas de sua classe. O naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido e decaído, às voltas com o determinismo social. O teatro do absurdo conclui sua decadência convertendo-o num ser metafisicamente desorientado e desprovido de aspirações (IONESCO, BECKETT). BRECHT já havia

assinado sua sentença de morte, renunciando à sua representação, em troca daquela do coletivo “erigido pela produção capitalista ou assumido pela classe trabalhadora”. “Não se pode mais entender os acontecimentos decisivos de nossa época do ponto de vista das personalidades individuais e tais acontecimentos não podem mais ser influenciados por personalidades individuais” (1967, vol. 15: 274). O herói contemporâneo não tem mais a força de agir sobre os acontecimentos, não possui mais ponto de vista sobre a realidade. Cede lugar à massa, organizada ou amorfa. “A personagem individual deve ceder sua função aos grandes coletivos” (DÜRRENMATT, 1970: 244). (Pavis, 2015, p. 193 - 194).

Compreendendo que esse conceito sofre alterações com o passar do tempo, bem como a visão de Brecht sobre ceder essa figura a um corpo coletivo em lugar de uma presença individualista, recuperando facetas do seu ponto de vista social sobre o teatro, vale pensar em problematizar alguns aspectos em torno de nosso objeto de pesquisa. Quando colocamos em paralelo essas questões e o filme *Bacurau*, o que se pode identificar em relação ao herói? É viável perceber, no longa de 2019, esse caráter coletivo do pensamento brechtiano? Isto é, há no filme uma heroicidade coletiva da mesma forma que pretendia Brecht? Ou existe a presença de um heroísmo individual/salvador tal como ocorre, por exemplo, nos filmes de *western*, e conseqüentemente, na indústria hollywoodiana? Havendo ou não essas figuras, cabe refletir sobre a maneira como isso é representado no longa-metragem *Bacurau*, em que parece haver uma presença mais expressiva de um protagonismo coletivo. O título da obra já sugere isso, dando nome a uma cidade habitada por uma comunidade representada no cartaz de divulgação do filme e em várias cenas que reúnem a população na ação conjunta. Esse conjunto é representado por uma significativa quantidade de atores, profissionais ou não, que compõem toda a narrativa. A comunidade se apresenta desde as cenas iniciais, quando vemos toda a cidade reunida para o velório de Dona Carmelita; na chegada das vacinas que passam pelas mãos de todos; na detalhada apresentação e funcionamento da cidade; quando, em unidade, toda a população despreza as investidas do prefeito; quando se reúnem em assembleia; enfim, o grupo é fortalecido ao longo de todo o enredo.

Isso não é diferente nos momentos finais da narrativa: mesmo dispersos em lugares estratégicos (museu, escola, entrada da cidade, meio da vegetação), o grupo consegue se manter a salvo dos ataques dos forasteiros porque conhecem modos de organização social e confiam uns nos outros. *Bacurau*, enquanto comunidade, mesmo que possa ser um grupo utópico, alegoriza esse coletivo. Afinal, quem foge dessa aliança, como é o caso de Cláudio e Nelinha, acaba desprotegido, e, nesse caso, a fuga custa a própria vida.

Outros estudos também apontam para esse mesmo lugar da existência de um herói coletivo no filme, em vez de um único indivíduo protagonista. De acordo com Vinícius Oliveira Rocha (2023), em sua dissertação que aborda a crítica jornalística sobre *Bacurau*:

ainda que alguns nomes do elenco sejam elogiados por suas atuações, como Silvero Pereira, Thomás Aquino, Sonia Braga e Udo Kier (estes dois últimos sendo destacados como os nomes mais conhecidos internacionalmente), é possível observar um consenso entre os críticos de que a personagem principal do filme é a própria cidade de Bacurau, contando com a expressiva participação de atores e atrizes não-profissionais para dar vida aos moradores e moradoras. Apesar dessa opção narrativa pelo protagonismo coletivo e da cidade ter sido em sua maior parte elogiada, Mattos (2019) considera que “o excesso de personagens, nem todos plenamente justificados na dramaturgia, resulta num retrato de cidade nordestina que, por contraditório que seja, lembra algumas antigas novelas de TV”. (Rocha, 2023, p. 74)

Nela, Mattos (2019) afirma que “A médica Domingas, a prostituta Sandra e o prefeito Tony Júnior são exemplos de figuras que flertam com estereótipos bem conhecidos”. Com isso, percebe-se que o crítico relaciona as personagens com figuras típicas de filmes de western. Conforme André Bazin (1991, p. 206) discute em seu texto *Western ou o cinema americano por excelência*, a figura da “prostituta do saloon” é recorrente nesse gênero, juntamente com outras personagens arquetípicas, como o “médico bêbado” e o “xerife”. Bazin faz tal análise ao examinar os filmes de John Ford, o que confirma a crítica de Mattos (2019) sobre essas figuras.. Em *Bacurau*, o prefeito Tony Júnior pode ser visto como uma releitura do xerife, enquanto Domingas remete ao médico frequentemente retratado como decadente ou alcoólatra em filmes do gênero.

Embora apontemos a presença expressiva de personagens como um traço que relaciona o conceito de coletivo representado em *Bacurau*, Miguel Forlin, em sua crítica para o *Estado da Arte*, vê de outra maneira, mais próxima do que apontou Mattos. Para ele, o filme:

termina por ser um conjunto de seres humanos esvaziados, um material cinematográfico banal que os criadores podem manipular de acordo com as exigências da história. A atenção tímida dada à cultura daquela região e o olhar direcionado a alguns dos seus aspectos mais exóticos são consequências naturais dessa barafunda, que nada tem de artística. Não parece existir um interesse real por aquelas figuras, apenas um interesse distanciado, muito mais voltado ao que elas podem representar do que ao que elas realmente são, sentem e pensam. Quem são os moradores de Bacurau? Pelo filme, não sabemos, pois só temos a imagem de homens e mulheres se reunindo para vencer uma guerra. Quem são os estrangeiros? Também não sabemos, pois só vemos homens e mulheres se unindo para participar de um jogo doentio. (Forlin, 2019)

E podemos avaliar aqui alguns pontos em relação a *Bacurau*. O primeiro deles é que o filme é uma experiência bem diferente se comparada aos últimos dois longas de Kleber Mendonça Filho. Há, no longa, de forma proposital, maior mistura de gêneros, e pelo forte diálogo com o *western*, *Bacurau* recorre sim a muitos personagens. Embora em *O Som ao Redor*, os núcleos aparentem ser mais desenvolvidos, já que a história também tem como protagonista um corpo coletivo — o bairro de Setúbal em Recife —, a linearidade de *Bacurau* e seu enredo de grande impacto fazem com que nem todas as personagens sejam, de fato, profundamente desenvolvidas. O foco, assim, torna-se o grupo reunido no combate aos invasores.

Outra questão que também pode ter despertado esse incômodo em Forlin é a representação estereotipada dos estrangeiros. Como mencionamos anteriormente, o roteiro original continha uma explicação sobre os “Bandolero Shocks”, que foi excluída da montagem final. Essa informação adicional poderia ter proporcionado uma compreensão mais profunda a respeito dos motivos da invasão e, conseqüentemente, sobre as personagens envolvidas. A ausência de explicações pode ter contribuído para a sensação de que o filme falha em explorar as motivações dos invasores, dado que foca mais na alegoria da resistência coletiva dos moradores de Bacurau⁴².

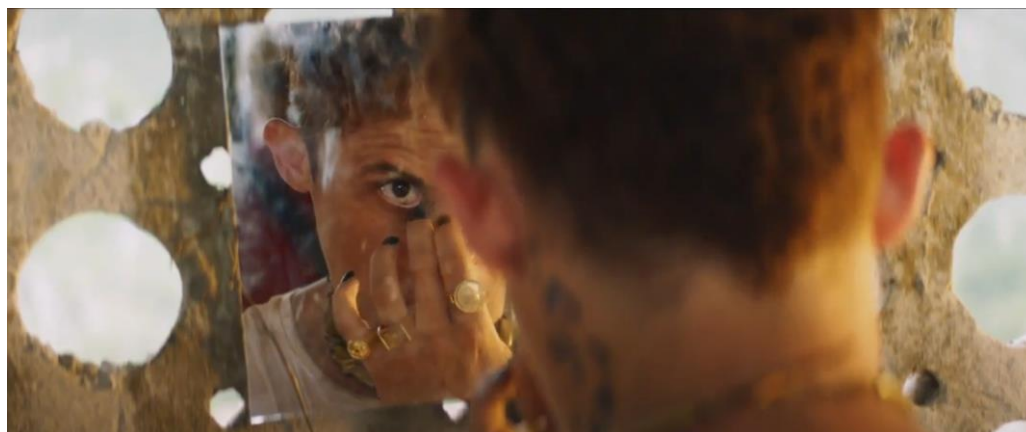
Mesmo existindo um consenso em torno de um protagonista coletivo, é importante ressaltar que uma das figuras que mais se destaca em *Bacurau* é Lunga. Esta personagem é particularmente interessante para uma análise que considere referências presentes na narrativa. Embora *Bacurau* tenha sido criticado por apresentar personagens de forma superficial, a figura interpretada por Silvero Pereira oferece novos polos de debate, como a questão do cangaço, a ideia de um possível anti-herói e, através de sua caracterização e desempenho no filme, o diálogo com as convenções de gênero, o que pode suscitar uma discussão sobre a identidade *queer* no contexto da obra. Por isso, Lunga talvez seja a personagem mais popular do filme; basta lembrar dos *trending topics* e das discussões nas redes sociais que mencionamos ainda há pouco.

Silvero Pereira, que interpreta o papel, além de ter sido premiado por seu desempenho no filme, antes de sua estreia já era um artista conhecido, principalmente por sua peça *BR-Trans* (2013) e por sua participação ativa no teatro. À época, o artista

⁴² Tratamos melhor sobre isso à frente, no subitem 3.8 *Ironia e necropolítica: as formas da violência em Bacurau*.

já havia atuado no cinema e em novelas. Em 2017, interpretou Nonato, um jovem nordestino que se muda para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades artísticas, o jovem trabalhava como motorista em uma empresa cujo chefe é conservador, e fora do horário de trabalho performava como a *drag queen* Elis Miranda na novela *A força do querer*, da TV Globo. Destaco também a importância de Silvero Pereira como idealizador do coletivo *As Travestidas*, um grupo fundado em Fortaleza-CE, estado onde nasceu. Esse grupo reúne artistas de diversas áreas como teatro, dança, audiovisual, fotografia, música, publicidade, design e literatura, abordando os universos do transformismo, da travestilidade e da arte trans. A personagem interpretada por ele em *Bacurau* é tão marcante que até seu teste de elenco está disponível nas versões em DVD do filme. A popularidade de Lunga é tão evidente que algumas críticas e estudos o consideram o herói de *Bacurau*.

Figura 65 – Lunga em seu esconderijo



Fonte: *Bacurau* (2019)

Por exemplo, no texto *Lunga, o Herói da Insurgência de Bacurau*, Gregório Galvão de Albuquerque, que também compreende o cinema de Kleber como um cinema político, retoma o percurso do herói a partir de variadas fontes teóricas para relacioná-lo como protagonista da reação de *Bacurau*, mas destaca que

o personagem Lunga, em *Bacurau*, apresenta a desconstrução da imagem do herói épico grego construído nas narrativas e reproduzido cinematograficamente. Esse herói representa a condição humana na sua complexidade psicológica, social e ética, transcendendo a condição heroica na medida que representa as virtudes e vícios de um homem comum” (Albuquerque, 2021, p. 432).

A isso, pontuo que a figura de Lunga, dentro da narrativa, representa um retorno à sua origem e à história da comunidade, sem ser necessariamente consagrado como um salvador absoluto. Ao ser convidado pela comunidade a voltar,

Lunga se reconecta com o seu passado e com o passado de seus antecessores, que está materializado no museu, onde o cangaço no filme é representado.

Se há características heroicas em Lunga, cabe dizer que elas são marcadas por ambiguidades. A própria recepção dele pela comunidade é contraditória, ela apresenta divisões internas a seu respeito. Damiano, por exemplo, interroga Pacote sobre a real necessidade de recorrer a Lunga, quando diz que ele “vale mais pelo mal do que pelo bem que pode fazer” (Bacurau, 2019). Isso reflete uma controvérsia sobre o caráter da personagem, além de seus paralelos com os cangaceiros, figuras igualmente carregadas de dualidades na construção de seus imaginários. Lunga representa uma imagem ao mesmo tempo heroica e vilanesca e, se considerado um herói, ele se aproximaria de um anti-herói, que, de acordo com Pavis (2015),

[...] de maneira mais marcada no teatro contemporâneo, o herói só existe sob os traços de seu duplo* irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas (DÜRRENMATT, 1970). Em BRECHT, o homem é sistematicamente desmontado (cf. Um Homem é um Homem), reduzido a um indivíduo cheio de contradições e integrado a uma história* que o determina mais do que ele imagina. (p. 194)

O papel que Silvero Pereira representa pode ser, nessa chave de leitura, entendido como um anti-herói à medida que incorpora uma abordagem diferente daquelas figuras históricas com as quais dialoga, inclusive a do cangaceiro. Apesar das críticas de que *Bacurau* tenha se apoiado muito em gêneros estereotipados de *Hollywood*, Lunga é uma personagem capaz de desconstruir os heróis desses mesmos gêneros porque contesta ou ironiza as representações convencionais de homens absolutamente incorruptíveis como personagens virtuosos e honrados, movidos apenas por responsabilidades vinculadas ao dever para com seu país e que tem a função de combater “vilões”, e porque a performance de gênero não binário de Lunga fortalece ainda mais seu personagem quando não reproduz os estereótipos tradicionais de heróis masculinizados, frequentemente encontrados nessa mesma indústria cinematográfica.

Figura 66 – Lunga é ovacionado em seu retorno a Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

Portanto, caso Lunga seja classificado como um herói, é de extrema importância destacar que esse personagem representaria, então, uma forma alternativa de heroísmo, tanto pela sua performance de gênero que renova o modelo hollywoodiano do herói, quanto por romper com o universo dos cangaceiros frequentemente representados como homens viris, os “cabras machos”.

Já foram realizados alguns estudos com foco na análise minuciosa dessa personagem, em que alguns autores recorreram a conceitos como “Entre-Lugar” de Silvano Santiago ou a noção de “performance de gênero”, a partir de Judith Butler, por exemplo. Em *Lunga: a interseção entre cangaço e gênero no sertão nordestino de Bacurau*, o autor, embora reconheça esse ponto, examina a presença da personagem na trama, e se pauta nos momentos em que ela é citada como ele ou ela, pronomes que anunciam a ambiguidade da personagem e sua condição de existência entre os dois gêneros:

Bacurau (2019), portanto, tenta construir seu personagem cangaceiro-queer a partir do exagero necessário, respeitando a fluidez pós-moderna de sua identidade e não a questionando, mas acentuando as diferenças e naturalidade de Lunga. É violento e queer o quanto *Bacurau* necessita. No entanto, mesmo com os esforços para retratar o personagem fora dos seus limites de gênero, ele os reafirma. Lunga é “ele” ou “ela”, os pronomes de tratamento já impostos pelo binarismo heteronormativo, ele está dentro do que é entendido por “feminino” ou “masculino”, mas nunca além dele. (Silva, 2022, p. 54)

No entanto, o que mais chama a atenção é o fato de que, em nenhum desses casos, a figura de Lunga apresenta elementos de um heroísmo puritano, salvador e mítico, características frequentemente reforçadas pelo cinema hollywoodiano e que, por consequência, também compõem o imaginário social

brasileiro. Por exemplo, basta pensar que em 2018⁴³, nas manifestações da direita brasileira em prol da “Lava Jato”, era possível ver um boneco inflável e gigantesco que simbolizava Sérgio Moro⁴⁴ com a inscrição “Herói brasileiro”. Além disso, o grande boneco o representava como o “Super-Homem” dos quadrinhos e filmes: branco, musculoso, símbolo da bandeira estadunidense e, inclusive, de capa, pronto para voar e “combater o mal”.

Figura 67 – Boneco do ex-juiz Sergio Moro



Fonte: GMC Online

O ex-juiz e atual deputado Sérgio Moro corrobora com esse tipo de pensamento heroico a seu respeito. Recentemente, ele fez circular em suas redes sociais um recorte de um *podcast* em que diz ser parente do “Homem de Ferro”, já que ambos têm o mesmo sobrenome na família⁴⁵. É assim, como um super-herói, um sobre-humano, um ser santificado, que ele é visto pelos que o acompanham. A figura de Moro é um reflexo desse heroísmo cego e raso, sustentado por um discurso simplificado que, muitas vezes, encara e atribui os obstáculos de um país única e

⁴³ Enquanto *Bacurau* era filmado.

⁴⁴ À época, o principal juiz que atuou na operação que levou à prisão do ex-presidente Lula.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.uol.com.br/eleicoes/2022/04/19/moro-brinca-primos-homem-de-ferro.htm>. Acesso em 7 ago. 2024.

exclusivamente à corrupção. Nessa lógica, resta esperar que um “bom moço” resolva tudo, prendendo os criminosos e “salvando a nação”⁴⁶

Esse debate é profundamente explicado por Jessé Souza em *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato*⁴⁷, onde ele argumenta que a corrupção é apenas mais um dos problemas da estrutura nacional. O sociólogo expõe como, na verdade, as raízes das dificuldades brasileiras estão fundadas nas estruturas de poder e na reprodução de privilégios pelas elites, que perpetuam um sistema de exclusão econômica e social. Essa visão sociológica desmascara a narrativa superficial ecoada pelos apoiadores da “Lava Jato”, que veem heróis, puritanos e mártires - como o ex-juiz - sem apontar para a real complexidade dos fatos. Voltaremos, posteriormente, a essa obra de Jessé Souza para tratar do que ele chama de “viralatismo da classe média brasileira”, visando compreender em que medida esse conceito é útil para interpretar a postura adotada pelos personagens brasileiros que estão a serviço dos estadunidenses que assolam Bacurau.

Como mencionado anteriormente, o filme dialoga com a tradição do cinema de cangaço, que conforme aponta Neves (2013) ocorre no Brasil desde os anos 1920. Essa tradição se fortaleceu com *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, e por diversos cineastas ao longo das décadas. Dentre os que mais se diferenciam em sua abordagem narrativa destaque *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha e *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. No entanto, como vimos em *Bacurau*, a figura do cangaceiro é reinterpretada, adicionando elementos da cultura queer, pois é pautada na realidade vivida pelo ator que interpreta essa personagem⁴⁸.

De fato, a relação entre *Bacurau* e o Cangaço é um ponto determinante que enriquece a narrativa em vários aspectos. Ao acionar imagens e elementos do Cangaço, o filme, além de fazer refletir sobre os conceitos de justiça e rebeldia no sertão nordestino, dialoga com a tradição do cinema de cangaço no Brasil.

⁴⁶ Para mais informações sobre a personificação heroica atribuída a Sérgio Moro, consulte: GUSTAVO DOS SANTOS PRADO, 2018, Cascavel. “A personificação do herói”: As representações de Sérgio Moro nas capas das revistas *Veja*, *IstoÉ* e *Época*. Cascavel: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Cascavel-PR 2018. 15 p. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2018/resumos/R60-0513-1.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2024.

⁴⁷ Que mais recentemente foi revista e ampliada para o título: *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*.

⁴⁸ Nessa entrevista Silvero Pereira explica como teve participação imprescindível na composição da personagem, confira em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/03/16/673_no-roteiro-original-lunga-e-uma-personagem-trans-diz-silvero-pereira-sobre-bacurau.html. Acesso em: 7 ago. 2024.

Como esta tese visa o cinema épico, direciono o foco para o filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, que já foi examinado por Renata Soares Junqueira (2019), sob a perspectiva do cinema épico. Além disso, Geisa Semensato (2020), em *Dialética do Sertão: Reflexões em Torno das Peripécias de Antônio das Mortes no Cinema Épico de Glauber Rocha*, analisou este filme sob a ótica do pensamento épico-brechtiano. De acordo com Junqueira, em *Western e filme de guerra*, o filme de Glauber Rocha tem como cenário

Jardim das Piranhas, cidadezinha pobre do sertão nordestino, a população miserável é explorada pelo velho coronel Horácio (Jofres Soares), um latifundiário que não pode nem ouvir falar em reforma agrária. Detentor do poder econômico, Horácio tem sob as suas ordens a autoridade político-policia do local - à maneira arcaica dos filmes de gênero *western* -, o delegado Matos, que aliás é amante de Laura (Odete Lara), mulher do coronel. Por chamado de Matos chega à cidade Antônio das Mortes (Maurício do Valle), o famoso matador de cangaceiros, que agora irá matar, em duelo, o cangaceiro Coirana, herdeiro da bandeira política de Lampião e de Corisco. (Junqueira, 2019, p. 65)

Aqui já é possível identificar algumas relações com *Bacurau*. Além de figurarem cangaceiros, os filmes se aproximam também pelo enredo semelhante: ambos se passam em um pequeno vilarejo nordestino: um sob o domínio de um coronel; outro sob a ameaça do próprio prefeito que vendeu a cidade ao extermínio.

Bacurau também absorve referências visuais da obra de Glauber Rocha: um exemplo é o enquadramento da chegada ao bar, que é semelhante tanto no bar de *Bacurau* quanto no de Jardim das Piranhas. Além disso, *Bacurau* dá destaque para a figura do professor em sua atuação, remetendo ao que também ocorre no trabalho de Rocha.

Figura 68 – O bar em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 69 – O bar em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

Figura 70 – Professor e estudantes em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 71 – Professor e estudantes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

Acrescento a isso que as duas obras têm um aspecto que associamos ao épico-brechtiano, especialmente no que diz respeito ao tema que compartilham; ao uso da música e à desnaturalização da encenação. Quanto ao som, há momentos em que as duas narrativas fílmicas suspendem a ação para dar espaço à música, especialmente quando ocorre em grupo. Identificamos isso tanto no cortejo de Carmelita em *Bacurau*, quanto na chegada do grupo de seguidores de Coirana a Jardim das Palmeiras em *O Dragão da Maldade*. Além disso, a artificialidade da encenação na morte do cangaceiro Coirana distancia o espectador, assim como um artificialismo parecido se dá no almoço armado por Domingas para receber Michael.

Figura 72 – Sequência de canto coletivo em *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 73 – Sequência de canto coletivo em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

É muito importante destacar que *Bacurau*, embora compreendido como cinema épico, o faz de forma diferente da adotada por Glauber. Conforme mostramos anteriormente no texto, esses recursos no filme de 2019 não são tão radicais quanto a linguagem utilizada pelo cinemanovista. Mas ainda assim ela pode ser percebida, além de oferecer indícios importantes sobre o cinema de Kleber Mendonça Filho e o “novíssimo cinema pernambucano”⁴⁹.

Os dois filmes dialogam também por seus traços do gênero *western*. De acordo com Junqueira, ainda no ensaio sobre o filme de Glauber Rocha:

aos recursos alegóricos do cineasta somam-se outros, também de inspiração brechtiana, como o da paródia de gênero *western* que perpassa todo o filme para atingir o seu clímax no impagável tiroteio de Antônio das Mortes e do Professor contra Mata Vaca e os seus jagunços. (Junqueira, 2019, p.67- 68)

Em *Bacurau* há evidente paródia de *western*, fato confirmado pelo diretor em uma entrevista de 2023, em que ele dá mais informações sobre como buscou explorar algumas convenções desse gênero:

Em primeiro lugar, em *Bacurau* há uma combinação entre o Brasil, inquestionavelmente o Brasil, mas ao mesmo tempo existe alguma coisa ali do cinema universal. A gente filmou com lentes Panavision, que são as lentes do cinema de Hollywood, por exemplo, mas a locação é o sertão do Nordeste, e a lógica é do Brasil. Mas, existe também uma lógica que é do *western* e do *thriller*, meio futurista. Aquela combinação, que eu não sei até hoje como deu certo, e de que gosto muito, provocou uma reação muito forte. Eu acho que tem também a lógica da violência no Brasil, e tudo isso as pessoas captaram. Porque uma coisa é ver essa lógica da violência no *Jornal Nacional*, que é muito deprimente, mas quando você vê isso reprocessado pelo cinema – e o

⁴⁹ Recorrendo ao termo presente na tese de: OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. 2016. 281 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Ffch/Usp, São Paulo, 2016.

cinema tem a capacidade de fazer uma fantasia em cima disso, e você viu anos de cinema americano, onde o americano é o dono do pedaço – tudo isso é muito interessante, até porque, surpreendentemente, os americanos se dão mal no filme (Mendonça Filho, 2023).

Essa fala de Kleber Mendonça Filho sintetiza um ponto importante que estamos apresentando sobre essa discussão: a relação com Hollywood, mas a partir de uma lógica que ao mesmo tempo em que dialoga, também subverte, já que filma cenários que comumente não são vistos por essas câmeras, como a vegetação nordestina. O próprio enredo do filme parodia essa lógica, já que em *Bacurau* a população nativa da região sai vitoriosa diante dos invasores estrangeiros.

O filme nega a presença de um único herói idealizado, característico dos filmes de *western*, gênero clássico do cinema hollywoodiano. Esse tipo de narrativa se destaca pela ação contínua, carregada de tiroteios e duelos ambientados em paisagens áridas. O personagem principal, um cowboy, geralmente solitário e misterioso, costuma cavalgar por terras que considera sem lei, refletindo os valores da colonização. Frequentemente os embates desse cowboy são com aqueles que ele entende como “selvagens”, os primeiros habitantes da terra. Esse gênero, embora tenha muitas ramificações que não teremos tempo de adentrar aqui, é frequentemente criticado pela romantização da violência e pela perpetuação de estereótipos negativos sobre povos indígenas e mulheres. Vejamos algo mais sobre esse gênero:

[...] o Western é herdeiro de uma produção de narrativas mitológicas que tem início na segunda metade do século XVII com as narrativas do cativo, que contavam as provações enfrentadas por mulheres brancas raptadas por índios. A estrutura básica dessas narrativas consistia, segundo Slotkin, em "um indivíduo, geralmente uma mulher, suportando passivamente os golpes do mal, esperando ser resgatado pela graça de Deus" (1996, p. 94) por um homem branco. Dessa estrutura, emergia a mulher branca como símbolo dos valores da civilização cristã - a repressão sexual, o casamento monogâmico heterossexual e o direito à propriedade. Em termos míticos, ela é o que Slotkin denomina a "mulher redentora" (1998, p. 206), casta, dócil, compreensiva, confiável e bastião da civilização; dali, também emerge a significação mítica do homem branco. Nessas narrativas, ele domina as artes da guerra e da sobrevivência na selva, alcança o cativo, mata os índios e conduz a mulher de volta para a colônia. Sua ação violenta e individual é justificada pelo resgate simbólico dos valores mais elevados da civilização cristã e ele encontra sua redenção. Outro aspecto que surge das narrativas do cativo é o de apresentar o indígena e a natureza como obstáculos na construção de uma sociedade superior, calcada no puritanismo (lembramos que os primeiros colonizadores da América do Norte fugiram de perseguição religiosa e política, acreditando-se predestinados a construir um novo éden, que irradiaria a palavra divina para o resto do globo). (Vugman, 2006, p. 161)

É justamente por criar essas convenções que o *western* se torna alvo de frequentes críticas, principalmente decoloniais. Essa compreensão poderia justificar algumas críticas ao filme pelo diálogo com esse gênero, mas o que há em *Bacurau* é

justamente a subversão dessa lógica pelo emprego da paródia. Aqui é importante considerar que Glauber Rocha também se utilizou de referência ao *western* para contestar as mesmas ordens evocadas por alguns desses filmes. Como vemos em *Bacurau* e lemos na entrevista de Kleber, o seu longa faz essa apropriação de forma transgressora, invertendo a lógica tradicional e colocando como perdedores aqueles que antes dominavam a narrativa e as terras: os estadunidenses.

O Western hollywoodiano irá incorporar em boa medida os elementos míticos criados pela sociedade norte-americana, até então fortemente representativos dos valores puritanos dos primeiros colonizadores. [...] Apesar da forte ligação com os valores rurais, não são plantações e fazendas a dominar o cenário, mas o Monument Valley, no Arizona e suas enormes formações pedregosas apontando para o céu, cercadas de solo árido e desértico. E é nessas extensas paisagens de pequenas e isoladas comunidades que o embate mitológico entre o civilizado e o selvagem se desenrola. São várias as oposições a expressar esse embate: cultura versus natureza, Leste versus Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o cowboy e o índio, a professorinha e a dançarina/prostituta do saloon etc. (Vugman, 2006, p.163)

Se transportarmos a análise de Vugman (2006) para a interpretação de *Bacurau*, podemos observar que a maioria desses embates persiste do início ao fim do filme, seja pela divisão territorial que configura esse futuro país, cindido entre o “Brasil do Sul”, de onde vêm os personagens sem nome interpretados por Antonio Saboia e Karine Teles, e o “Brasil do Norte”, onde se localiza Bacurau. O embate que no *western* é entre América e Europa, atualiza-se no filme como um confronto entre os Estados Unidos e o Brasil, considerando as personagens como representativas de seus locais de origem. Há também o confronto entre o indivíduo e a comunidade, que é evidente no filme, além de uma tímida abordagem sobre a prostituição.

Embora *Bacurau* dialogue com a forma do *western*, não recupera os “valores puritanos dos colonizadores” mencionados por Vugman (2006); ao contrário, os ironiza e critica. Vejamos: no filme, “selvagem” não se refere negativamente ao povo da terra e à comunidade que lá vive. Em vez disso, a selvageria, num sentido negativo, é atribuída às atitudes dos invasores, que vieram para caçar como se estivessem em uma selva ameaçadora.

Quanto aos aspectos imagéticos de *Bacurau*, são variados os elementos que o aproximam esteticamente do *western*. Logo no início, além das vastas paisagens capturadas em planos abertos, há um diálogo entre Erivaldo e Teresa. No caminhão-pipa de Erivaldo, um visor mostra a personagem Lunga sendo procurada e o diálogo é o seguinte:

TERESA (olhando para a mensagem na tela) Tão procurando Lunga, eu gostava dela.
 ERIVALDO Aquela ali é os pés da besta. Sempre foi. Tem recompensa e é boa.
 TERESA Não conte comigo pra entregar Lunga.
 ERIVALDO Nem comigo... Nem se eu soubesse onde ela tá. (Mendonça Filho, 2020, p. 225).

Isso não só retoma os icônicos anúncios de pessoas procuradas a troco de recompensas em dinheiro nos filmes de *western*, como também resgata a noção de banditismo social, frequentemente associada à figura dos cangaceiros.

Figura 74 – Anúncio da procura de Lunga remetendo aos filmes de *western*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 75 – Paisagens iniciais de *Bacurau* também ao estilo do *western*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Enquanto Teresa e Erivaldo continuam o seu caminho, surgem na estrada vários caixões. Além do impacto visual dessa cena, é interessante notar a referência ao filme de *Django*, clássico do gênero, de 1966, dirigido pelo cineasta italiano Sergio Corbucci. Essa alusão pode reforçar, mais uma vez, a conexão estética de *Bacurau* com esse gênero.

Figura 76 – Caixões pela estrada no início de *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 77 – A personagem Django arrasta um caixão no início do longa homônimo de Corbucci



Fonte: *Django* (1966)

Outra referência visual ao gênero *western* é a placa indicando a quilometragem restante para a chegada à cidade. O painel avisa: “Se for, vá na paz” Esta referência é mais do que apenas um elemento visual comum nos filmes do gênero, ela também dá um recado explícito, algo como: “se vier, venha em paz, pois aqui sabemos nos defender”; ou “não tente colonizar ou apagar nossa memória, pois não permitiremos isso aqui”. Essa mensagem, logo no início da obra, indica que qualquer tentativa de imposição será respondida à altura pela comunidade.

Figura 78 – A icônica placa indicando a chegada a Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

Há ainda uma modernização do *western*, já que “West” remete a “oeste” em português e a narrativa é ambientada no oeste de Pernambuco. No filme, a região é marcada pela brutalidade e está inserida em um Brasil futuro que normaliza execuções públicas⁵⁰, resultando em muito sangue. Essa modernização se reflete no aparato tecnológico dos estrangeiros e aos temas abordados no longa-metragem. Nessa paródia futurista, os cavalos são substituídos por motos, o herói não é individual nem hipermasculinizado, e os duelos representam mais do que apenas as personagens envolvidas.

Figuras 79 e 80 – A modernização do duelo



Fonte: *Bacurau* (2019)

⁵⁰ Cf. Figura 124.

Antes de encerrarmos essa discussão, proponho um brevíssimo diálogo com *A teoria da bolsa da ficção*, de Ursula K. Le Guin. Nesse ensaio, que parte principalmente da antropologia cultural, a autora explica como a cultura e a civilização se moldaram a partir da criação de recipientes, como bolsas e cestos que eram usados para coletar e armazenar alimentos e outros recursos. E justifica:

sessenta e cinco a oitenta por cento do que os seres humanos comiam nessas regiões durante o Paleolítico, o Neolítico e o período pré-histórico era coletado; apenas no extremo Ártico a carne era o alimento-base. Os caçadores de mamutes ocupam espetacularmente as paredes das cavernas e as mentes, mas o que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos, além de insetos e moluscos, assim como capturar aves, peixes, ratos, coelhos e outros pequenos animais indefesos para aumentar a quantidade de proteínas. E nós nem mesmo trabalhamos muito nisso - muito menos que os camponeses escravizados nas plantações de outros depois que a agricultura foi inventada, muito menos que os trabalhadores pagos desde que a civilização foi inventada. (Le Guin, 2021, p. 17)

Por isso a necessidade da bolsa, a referência à cesta, àquilo que guarda, que reúne mais do que cabe nas mãos. A coleta fez parte desse desenvolvimento humano, mas o que constituiu a formação do imaginário foram os heroicos caçadores,

os inquietos que não tinham um bebê por perto para animar a vida, ou habilidade para construir, cozinhar ou cantar, ou pensamentos muito interessantes para pensar, tinham decidido escapar e caçar mamutes. Os habilidosos caçadores voltariam então cambaleantes com um monte de carne, um monte de marfim e uma estória. Não foi a carne que fez a diferença. Foi a estória. (Le Guin, 2021, p. 17 - 18)

Compreende-se, assim, como o nosso imaginário foi muito mais incitado a valorizar as habilidades heroicas de caça (e literalmente uma luta por sobrevivência), estimulando a conquista e a dominação, do que necessariamente as atividades cotidianas de coleta.

É difícil contar um conto realmente emocionante de como arranquei uma semente de aveia selvagem da casca, e depois mais uma, e mais outra e depois mais uma, e então cocei minhas picadas de mosquito, e ouvi minha filha dizer algo engraçado, e de como fomos ao riacho, bebemos um pouco de água e observamos as salamandras por um tempo, até eu encontrar outro campo de cereais... Não, não se compara, essa minha história não consegue competir com aquela que narra o modo como enfiei minha lança profundamente no titânico flanco peludo enquanto minha filha, empalada por uma enorme presa, se contorcia gritando, com o sangue jorrando por toda parte em torrentes carmesins, e como um outro filho foi esmagado como geleia quando o mamute caiu sobre ele, enquanto eu atirava minha infalível flecha diretamente em seu cérebro através de seu olho. Essa história não tem somente Ação, ela tem um Herói. Heróis são poderosos. Antes que você possa perceber, os homens e as mulheres no campo de aveia silvestre, bem como suas crianças, e as habilidades dos criadores, e os pensamentos dos que pensam, e as músicas dos que cantam, tudo isso se torna parte do conto do Herói e fica a serviço desse tipo de narrativa. Mas essa não é a história deles. É a história do Herói. (Le Guin, 2021, p. 18)

Em *Bacurau*, mesmo que existam variados elementos que apontem para a presença de um heroísmo coletivo, o filme não subverte completamente a lógica das narrativas tradicionais centradas na violência e na ação heroica, mesmo que de um grupo. A referência ao *western*, em *Bacurau*, conduz a um filme mais alinhado à narrativa das “espadas, flechas e lanças” do que, necessariamente, às histórias da bolsa, ainda que o filme também seja uma bolsa cheia de estórias e de história. De fato, o longa enfatiza o uso de armas e a violência como meio de resistência, tanto pelos moradores de Bacurau quanto pelos invasores. Lunga é um exemplo-síntese dessa narrativa que se insere na lógica violenta, uma característica marcante do *western* clássico, o que nos faz perceber em que medida *Bacurau* realmente parodia esse gênero. A resistência em *Bacurau*, embora coletiva, ainda se baseia na luta armada e na brutalidade, dialogando com as narrativas de conquista e de dominação comentadas por Le Guin.

Figura 81 – Momento em que a câmera focaliza Lunga pegando uma peixeira



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 82 – Estado de Lunga após a morte de Terry



Fonte: *Bacurau* (2019)

Bacurau, apesar de suas nuances e críticas sociais, acaba por recuperar, seja no estilo, seja no conteúdo, a lógica de narrativas de violência. Mas isso não

reflete apenas o *western*, como também a própria história humana, onde a violência frequentemente moldou as narrativas dominantes.

Aqui é fundamental apontar que por mais que alguns temas em torno de gênero e sexualidade possam ser suscitados pela obra, a forma como as mulheres são representadas nem sempre confere a elas as mesmas aberturas que são dadas aos personagens masculinos, principalmente no trato da violência. Inicialmente, Teresa aparenta certo protagonismo, mas não se consolida como uma heroína central ao longo da história, já que isso fica para a própria cidade. Carmelita, uma figura influente, está ausente fisicamente, limitando seu impacto direto nas ações. Domingas tem momentos significativos na trama, mas são pontuais e muito mais voltados ao campo simbólico. As mulheres, por mais que estejam nas cenas, nem sempre estão envolvidas diretamente nas batalhas mais sangrentas. Aliás, muitas vezes, são flagradas em situações de sofrimento: Sandra é levada à força pela comitiva do prefeito e apenas Domingas vai até ela; a professora Ângela tem o filho assassinado; Kate agoniza em frente à cabana de Damiano; Luciene perde o marido para o jogo sangrento e Teresa, embora chegue a pegar em armas, não tem por foco este aspecto. Desse modo, retomando Le Guin, parece que em *Bacurau* as peixeiras são dadas aos homens mesmo. Isso sugere que, mesmo em um futuro distante, a presença masculina ainda é predominante e as histórias das mulheres não são plenamente valorizadas. O que não quer dizer que o filme não aborde questões importantes de gênero, mas na construção dessas histórias, consciente ou não, reforça estereótipos.

3.6 A MÚSICA NA CRIAÇÃO DO EFEITO DE DISTANCIAMENTO

*São muitas horas da noite
São horas do bacurau
Jaguar avança dançando
Dançam caipora e babau*

Bichos da noite, Sérgio Ricardo

Brecht nutria grande interesse pela música e isso impactou bastante a sua obra. Ainda em sua juventude, após o final da Primeira Guerra e a Alemanha fracassada, Brecht retornou aos seus estudos na faculdade de medicina em Munique, após ter servido como enfermeiro de Guerra em Augsburg. Munique era uma cidade mais agitada culturalmente do que Augsburg, e isso atrai Brecht, “Que continua a

escrever poemas e canções, que canta e declama nos bares e cabarés de Munique” (Peixoto, 1979, p.28). A agitada vida artística de Brecht em Munique irá, conseqüentemente, impactar na valorização da música em sua estética.

Em sua primeira peça, de 1918, *Baal*, é possível observar esse interesse, já que o artista incorpora coros e canções à obra. Além disso, duas de suas peças mais importantes são óperas, e a elas o dramaturgo dedica dois de seus principais ensaios críticos: *Notas sobre Mahagonny* (1930) e *Notas sobre a Ópera dos três vinténs* (1931). Neste último, Brecht descreve o modo como espera que os atores cantem em suas óperas, enquanto em *Notas sobre Mahagonny* oferece, inclusive, uma tabela para contribuir com futuras encenações em que a música não esteja alinhada somente com a elevação sentimental e a identificação passiva, mas que também se ocupe de provocar o espectador. Vejamos esse esquema:

Tabela 2 – Esquema sobre a música no teatro épico e dramático

A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	que interpreta o texto
Música que impõe o texto	que pressupõe o texto
Música que ilustra	que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	que revela um comportamento

A música é a mais valiosa contribuição para o tema ¹.

Fonte: Brecht (1967, p. 60).

Como se pode perceber pela observação do esquema, no teatro épico a música se comunica no sentido de comentar o texto, sendo, muitas vezes, uma composição dissonante da situação narrada em cena. As canções na encenação brechtiana assumem posição diante do fato que acaba de acontecer no palco, comentando, expressando-se de algum modo sobre o que ocorre. O som deve ter a sua autonomia, não apenas assumir uma postura, mas demarcá-la. A música é um recurso fundamental no teatro épico, pois causa a distância do público devido ao seu aspecto não associado à cena e que impossibilita a intensificação dos estados de alma das personagens, impedindo o público de se iludir com a beleza emocional da cena e, conseqüentemente, se perder do conteúdo que se pretende expressar.

Se tomarmos como parâmetro os critérios apontados na tabela e guardadas as devidas proporções, alguns dos elementos apontados por Brecht são visíveis na forma fílmica de *Bacurau*. E não apenas aqueles pontos que o dramaturgo associa à forma épica de representação, pois também há no filme alguns momentos de profundo envolvimento reforçado pela música, intensificando a emoção do espectador.

Para pensar melhor sobre essas relações e esses momentos, aprofundamos uma discussão já iniciada no texto *O canto do Bacurau: a intermedialidade com a música brasileira em Bacurau e a sua relação com o Árido Movie e o Mangubeat* (Diogo, 2022). Nesse estudo, já explorávamos a música como dispositivo promotor da contradição no filme, porém a nossa ênfase se restringia à análise das músicas brasileiras presentes no longa. De volta à entrevista de Kleber para o *Projeto Intermdia*, ao ser questionado sobre o uso da música em seus filmes, e no caso da entrevista, referindo-se especialmente ao uso da canção *Hoje*, de Taiguara, que abre *Aquarius*, Kleber diz o seguinte:

A escolha de música em filme [...] ela não passa por mim em primeiro lugar como uma escolha intelectual, por exemplo, muita gente diz assim: “Ah, o Taiguara está porque ele é um símbolo de resistência durante o período da ditadura” sim, ele foi isso. Mas a primeira coisa, e é o que define a escolha de uma música, para mim, num filme, é a música como um organismo, como ela soa, como ela soa no filme em relação àquela imagem. [...] Como um determinado som, que pode ser uma música, reage com uma determinada imagem que está na tela (Mendonça Filho, 2017)

Essa relação orgânica entre o elemento sonoro e o visual, por mais que seja natural, quase intuitiva, trata-se de uma forma que amplia as camadas de significação em seus filmes. Do ponto de vista cinematográfico, podemos atrelar isso ao estudo sobre *Audiovisão*, de Michel Chion (2008). Isso porque nesses casos parece haver aquilo que o autor denomina como “valor acrescentado”, que se refere ao “(...) valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem” (Chion, p. 12), o autor ainda completa que esse fenômeno funciona “no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da síncrize [...], que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve” (Chion, p. 12). O que pode incluir novas interpretações à recepção fílmica, enfatizando que a escolha de um recurso sonoro que se dissocie do que é exibido imagetivamente na tela, também é um dado que acrescenta valor à obra.

Com efeito, entendemos que quando essa dissonância (imagem/som) ocorre em *Bacurau*, o valor incorporado por essa contradição pode resultar em uma

atitude ativa do espectador. E é o caso da primeira cena do filme, em que o planeta Terra e um satélite artificial são capturados por uma câmera que se encontra na órbita da Terra e que poderia ser associada ao drone que depois se verá sobrevoando Bacurau. Essa câmera/drone escolhe, na imensidão do planeta, a cidadezinha de Bacurau. Para acompanhar a imagem e o deslocamento da câmera em situação zenital, a canção *Não identificado*, com letra de Caetano Veloso e voz de Gal Costa, é reproduzida por completo, e alguns créditos são apresentados. Kleber disse: “Não descarto a possibilidade de fazer um filme que se passe no espaço” e embora o enredo não seja ambientado no espaço, a cena inicial causa essa impressão. Aos poucos, o globo terrestre ganha foco. Se partirmos da letra da canção, essa combinação de mídias pode evocar outros sentidos, já que a recorrência de termos como “objeto não identificado/ disco voador/ espaço sideral” (Não [...], 1969) se relaciona e remete a esse imaginário celeste. Aliado a esses termos, os recursos sonoros presentes na canção, tais como o eco constante e o arranjo com a flauta em momentos pontuais, referenciam o espaço e já antecipam, por exemplo, a imagem do *drone*/disco voador que aparecerá no meio do filme, “no céu de uma cidade do interior”.

Figura 83 – Abertura do filme ao som de *Não identificado*, canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Pensando nessas contradições, elas se dão tanto na esfera da letra, como das imagens, vejamos: a letra da música, que é metalinguística, já adianta: “eu vou fazer uma canção de amor/Um iê-iê-iê romântico” (Não [...], 1969), o que é descartado ao longo do filme, por não se tratar de uma obra romântica, enfatizando aí a distância entre a letra da música e o que está por vir ao longo da narrativa que em nada se aproxima de uma história romântica ou apaixonada como sugere a letra. Na

sequência, lentamente, a câmera focaliza o globo terrestre mostrando o Brasil, o movimento da câmera se aproxima da região Nordeste, e nos leva para a traseira de um caminhão pipa carregando água potável, o que evidencia a falta desse bem, para o seu destino⁵¹.

Além do contraste relevante entre o som e a imagem, a abertura de *Bacurau* também pode ser interpretada como mais uma referência ao cinema de John Carpenter. Segundo Ivanildo Pereira (2019), em sua crítica sobre as homenagens de Kleber Mendonça Filho ao cinema de horror desse diretor norte-americano⁵², há na cena inicial de *Bacurau* os mesmos recursos visuais presentes no filme *The Thing* (1982). O clássico dos anos oitenta aborda uma invasão alienígena que ameaça um grupo de moradores isolados na Antártida. Além disso, elementos como o espaço, o globo terrestre, o disco voador e até mesmo a forma como os créditos são apresentados em *Bacurau* são, de fato, muito similares ao que ocorre em *The Thing*, reforçando essas conexões entre os diretores e suas cinematografias.

Figuras 84 e 85 – Abertura de *The Thing*, de John Carpenter



⁵¹ Desse início, podemos depreender mais um ponto de contato entre Kleber Mendonça Filho e a geração do Árido Movie, já que a temática da escassez de água é um dado comum entre o diretor e o cinema pernambucano dos anos 1990.

⁵² Crítica completa disponível em: <https://www.cineset.com.br/as-homenagens-de-bacurau-ao-mestre-do-terror-john-carpenter/>. Acesso em: 16 ago. 2024.



Fonte: *The Thing* (1982)

Figura 86 – *Drone* em formato de Disco voador



Fonte: *Bacurau* (2019)

Como já apontamos, em *Bacurau* as referências a John Carpenter não se limitam à abertura e à presença de “ovnis”. Um dos contrastes mais marcantes do filme ocorre em uma cena noturna, quando um grupo da cidade pratica capoeira de Angola ao som da cantiga tradicional “Paranauê”. Gradualmente, essa melodia se dissipa, cedendo espaço à música composta por Carpenter, intitulada *Night*. Embora o título da música também remeta à noite, há uma forte discrepância com o que se passa em cena. Mesmo com o ritmo da capoeira se intensificando e os lutadores trocando de posição, o contraste persiste. Expressões de tensão surgem, pois nesse ponto do filme a população começa a entender que está sob ataque.

Enquanto a música eletrônica de Carpenter ainda ecoa sombria, a montagem nos leva ao velório improvisado de Flávio (Márcio Fecher) e Maciel (Val Júnior). Os dois caixões que o prefeito Tony Jr. havia levado para a cidade acabam de ser usados. No velório, Nelinha canta muito provavelmente uma canção religiosa para os mortos, mas não a ouvimos, pois a atmosfera potente da música de Carpenter

suplanta todas as cenas, seja a de luto e tristeza pela morte dos moradores, seja o jogo de capoeira que ocorre ao fundo.

Figuras 87, 88 e 89 – Contrastes entre a imagem e o som



Fonte: *Bacurau* (2019)

Em *Bacurau*, essa mixagem de referências estrangeiras e os elementos do cinema do gênero de horror dialogam com a identidade nacional. Seja no início do longa, quando a música popular brasileira é incorporada à imagem que dialoga com filmes estrangeiros de ficção científica; ou no caso da inclusão da capoeira, que por sua vez, aparece como um ritmo que remete a uma expressão historicamente conhecida de resistência da população negra no Brasil. Nesse momento, é interessante notar que o coletivo ganha mais uma vez o protagonismo em *Bacurau*,

pois todas essas tomadas envolvem muitos atores, reforçando a ideia de comunidade presente na obra. Brecht também retoma a importância da música associando-a à representação do ator. De acordo com ele,

O gestus geral da demonstração, que sempre acompanha o gestus que está sendo mostrado em particular, é realçado por meio de apelos musicais dirigidos ao público nas canções. Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto: devem sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos. A música, por seu turno, tem de resistir por completo à "sintonização", que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. A música não deve "acompanhar" a não ser por comentários. Não deve contentar-se com "exprimir-se", esvaziando-se pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do Entrudo do Galileu Galilei, para desfile de máscaras das corporações, música que revela como a plebe deu às teorias astronômicas de um sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, no *Círculo de Giz Caucásiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação a temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão. (Brecht, 1967, p. 216)

Portanto, deve ser muito bem marcada, visível, a passagem da fala para o canto, pois isso relembra o público de que o que se passa ali é teatro e os atores demonstram o seu arsenal, encenam. O gestual do ator que canta em cena também exprime a verdade presente na representação, pois são atores demonstrando as suas personagens. Isso nos permite relacionar mais um elemento, o texto teatral, especialmente uma construção textual que apresente um fluxo fragmentado, frequentemente interrompido. Em textos assim, os atores podem romper o fluxo da ação quando cantam ao vivo ou quando a música comenta a situação apresentada pelo texto, como é o caso dessa última cena que analisamos, já que a população da cidade é flagrada se preparando para a revanche. Brecht usa o termo "sintonização" como um facilitador da emoção em cena. Em peças dramáticas, e também no cinema hollywoodiano, essa sintonização é perseguida, esperada. Já no teatro e no cinema épicos, que pretendem um espectador ativo, é crucial quebrar a sua expectativa a partir da música.

Vejamos dois momentos em que essa passagem é bem marcada. Primeiro com a chegada dos forasteiros (Karine Teles e Antônio Saboia) que vão à cidade para bloquear o sinal telefônico. Em sua saída, após colocarem o dispositivo, eles são surpreendidos por Carranca (Rodger Rogério), um músico que vive na cidade e que a

partir do gênero musical repente, aborda uma série de questões e observações sobre os “turistas”. Nesse momento, a música é tocada e cantada em cena pelo próprio artista, e a viola, instrumento materialmente presente na narrativa, é fundamental para que exista, novamente, esse momento musical no filme. Vejamos um trecho da música:

Figura 90 – Carranca satiriza os forasteiros com o seu repente



Fonte: *Bacurau* (2019)

Esse povo do Sudeste
 Não dorme nem sai no sol,
 Aprendero' a pescá peixe
 Sem precisá' de anzol,
 Se acha melhor que outro'
 Mas ainda num entendêro
 Que São Paulo é um paiol! (Mendonça Filho, 2020, p. 256)

Além dessa suspensão da narrativa para o canto, ele se dá de forma muito bem marcada. E retomando a estratégia de contradição midiática, nessa cena em questão, isso ocorre evidentemente pela letra, pois nela o músico critica o comportamento arrogante dos sudestinos ao perceber que os “turistas” que ali chegaram, certamente estavam envolvidos nos incidentes que tinham acometido a cidade. Essa percepção materializada na letra da música também pode evidenciar a perspicácia e a sagacidade que é qualidade de inúmeros artistas, principalmente de um repentista, que faz arte a partir do improvisado com as palavras e da alta capacidade de leitura satírica da situação.

Em seu texto *O uso da música no teatro épico* (p. 81-82), Brecht, além de se dedicar às explicações sobre como a música é capaz de promover rupturas no curso da ação dramática, fala com naturalidade a respeito do conceito de *Song*. De acordo com Pavis, *song* é:

Nome dado às canções no teatro de BRECHT (desde a *Ópera de Três Vinténs*, 1928) para distingui-las do canto "harmonioso" e que ilustra uma situação ou um estado d'alma na ópera ou na comédia musical. O *song* é um

recurso de *distanciamento**, um poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado. (Pavis, 2015, p. 367)

E é basicamente o que acontece nessa cena. Não que possamos afirmar que seja o uso intencional de uma *song* brechtiana, mas o efeito alcançado nessa cena do filme é bem parecido, já que a canção, mesclada ao ritmo do repente, tem por intenção satirizar o comportamento desses forasteiros, comentar a própria cena e pintar a situação em processo de desenvolvimento narrativo. As *songs*, como se observa, sintetizarão algumas ações presentes no palco, por meio de comentários. Pavis também entende a *song* como poema paródico, o que se aproxima da afirmação de Rosenfeld (2010) sobre a paródia como elemento de distanciamento presente na dramaturgia brechtiana. Isso denota, mais uma vez, a importância do texto no teatro e no cinema épicos, pois a música pode ser composta por quem escreve a peça, outras canções e de outros autores podem aparecer em colaboração criativa, como é o caso do repente. Além disso, há a suspensão da narrativa para dar lugar ao canto dos atores no cortejo fúnebre de Carmelita. Isso ocorre logo na primeira parte do filme. Nessa cena, a cidade se encontra reunida em homenagem à matriarca e ao final do velório DJ Urso diz:

DJ URSO (Via alto-falantes.) Boa tarde, amigos de Bacurau. Vamos dar início ao cortejo em homenagem a Dona Carmelita e é por isso que basicamente toda Bacurau se encontra reunida aqui nesse momento. Dona Carmelita que viveu 94 anos pra contar história e foi uma figura muito importante para a nossa gente. E como é de costume na nossa comunidade, deixo com vocês agora a mensagem do senhor Sérgio Ricardo. (Mendonça Filho, 2020, p. 232)

No cortejo, é em coro que todos ali cantam a música *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo, o que confere um aproveitamento musical significativo. Ao longo do cortejo, “a voz de Sérgio Ricardo parece tomar Bacurau por inteira” (Mendonça Filho, 2020, p. 232), os planos valorizam os rostos, os pés, a cidade. As mulheres levam o caixão e Carranca guia a população até o cemitério. A música segue ininterrupta por mais de dois minutos, o que confirma a interrupção da narrativa para que esse coro, que evoca a mensagem de Sérgio Ricardo, ganhe espaço. Os coros passam a se misturar, o da música e o de atores, o que potencializa a sensação de multidão; o arranjo musical é ritmado por atabaques e pelo som do berimbau. Além disso, a letra contribui para a impressão do tom ritualístico do filme:

São muitas horas da noite
São horas do bacurau
Jaguar avança dançando
Dançam caipora e babau

Festa do medo e do espanto
 De assombrações num sarau
 Furando o tronco da noite
 Um bico de pica-pau
 Andam feitiços no ar
 De um feiticeiro marau
 Mandingas e coisas feitas
 No xangô de Nicolau [...] (Bichos [...], 1967)

A letra evoca imagens como “assombração/ noite/ feitiço/ feiticeiro/ mandingas e coisas feitas” e o próprio nome “bacurau” que, além de rimar com o final da maioria dos versos que virão, é alongado ao ser pronunciado na canção, gerando uma assonância ainda mais acentuada com a repetição de “au,au,au...”. É em meio a essa sonoridade expressiva e ritualística, que o rosto de Carmelita é apresentado em um telão com um vídeo de várias fotografias da matriarca, e que o fio da realidade começa a se perder, beirando o realismo mágico, já que Teresa vê água jorrando do caixão de sua avó. Após essa visão, finaliza-se, então, um ritual que nos permite pensar que é pelo rito coletivo musicado que a população de *Bacurau* lida com a dor de suas perdas. Aqui a música ao mesmo tempo que envolve, estranha o espectador.

No ensaio *O devir Bacurau em proposições estético-políticas contemporâneas*, Midian Garcia também analisa essa cena em canto coral de um ponto de vista muito próximo do que defendemos sobre o distanciamento, mas aprofunda a leitura pela análise da tonalidade do canto:

O canto nos causa uma sensação de certo estranhamento na profusão de vozes polifônicas. No campo composicional, a despeito da sua extensão, “Bichos da Noite” realiza-se em apenas um acorde. Não há, portanto, uma alteração de escala. Nesse sentido, é possível afirmar que há uma ocorrência cíclica pela repetição da frase melódica, criando uma espécie de movimento ritualístico. No entanto, a sequência melódica da canção cria uma sensação de deformação de uma lógica harmônica. Assim como tudo em *Bacurau*, a canção também rasura, borra uma certa lógica de composição, com os deslocamentos de semitom para semitom, em sentido de escala descendente, forma uma imagem de deslizamento. Tal movimento, que escorrega em semitonalidades, produz uma sensação da aparente desafinação, reiterando a ideia de uma deformação melódica, pois a voz passa por notas que não fazem parte da base da harmonia. Observa-se que, quando a linha melódica alcança as notas mais altas, o vocal coletivo abraça a melodia, acentuando esse movimento para baixo, como força que faz deslizar a ressonância da voz. (Garcia, 2023, p. 191)

Nessa emblemática cena parece haver mais um “momento musical” que, de acordo com Paiva (2016), é uma prática do cinema pernambucano. Isso se dá quando “(...) o filme se investe de uma montagem cujo ritmo é mais próximo da linguagem da música ou de gêneros ou estilos com ela mais diretamente envolvidos, como o

videoclipe” e completa que essa prática “ocorre várias vezes nesse Cinema do Mangue”. (Paiva, 2016, p. 73-74)

Figura 91, 92 e 93 – Cortejo de Carmelita



Fonte: *Bacurau* (2019)

Diferente de outras cenas que analisamos em que há o contraponto entre imagem e som, há momentos em que a música é predominante e coesa. Uma das cenas de maior intensidade emocional de todo o longa acontece quando Pacote busca a ajuda de Lunga e seu grupo para lidar com os invasores da região. A personagem Pacote dirige o carro em direção ao esconderijo de Lunga, enquanto leva, no banco de trás, os corpos de Flávio e Maciel. Durante todo o trajeto, a música *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, é ouvida em volume bem alto, quase que por completo, criando o clima emocional da cena, já que Pacote, inconformado, grita e chega às lágrimas enquanto dirige. A cena é profundamente dolorosa e a sensação é, de fato, catártica.

A música de Vandr  apresenta uma sonoridade potente, forte como o seu próprio ritmo, que   intenso, marcado pelo violão e pela voz do artista e entendemos, a partir de seu título que ela pode, simultaneamente, estabelecer uma rela o com a literatura brasileira, especialmente com o conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa. Numa análise mais profunda, a valentia da personagem principal de Rosa se aproxima da coragem que a popula o de Bacurau deve ter para enfrentar o que está por vir. Mesmo que a música crie esse efeito emocional intenso, “sintonizado”, não podemos dispensar o que uma can o como essa evoca, já que essa música foi lançada em 1965, ainda durante a ditadura civil militar. Segundo Rômulo Mattos (2019), em sua crítica *Tropicalismo e can o engajada em Bacurau*,

Vandr  foi o maior representante da can o engajada dos anos 1960. A sua composi o “Réquiem para Augusto Matraga” (1965)   acionada em dois momentos na película, sempre referida   resistência dos sertanejos. Inclusive, ela sonoriza a cena final, o que   significativo. O artista a concebeu originalmente para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos (Mattos, 2019)

Quanto ao título da can o *Réquiem para Matraga*, especialmente a palavra *Réquiem*, que se refere a “prece ou louvor feito pela Igreja aos mortos. Composi o ou música que tem o texto litúrgico da missa dos mortos como tema, iniciando-se pelas palavras latinas ‘requiem aeternam’, repouso eterno” (Réquiem, 2024) evidencia um diálogo direto com esse imaginário de morte que persegue a popula o de Bacurau já desde o início do filme. Ao longo desse trajeto, outros índices potencializam ainda mais essa sensa o sombria, sobretudo quando uma cruz e a mandíbula de algum animal morto ganham foco pela câmera.

Figuras 94 e 95 – Outros  ndices de morte durante o percurso de Pacote ao som de

Réquiem para Matraga





Fonte: *Bacurau* (2019)

Aqui, a “sintonização” entre a imagem e a música mais uma vez acrescenta valor à imagem, que potencializa o aspecto emocional da cena, causando um “efeito empático” (catártico?) que, de acordo com Chion (2008, p. 14), tal sensação é alcançada quando, em um filme, a música “(...) exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”. Portanto, do ponto de vista dos efeitos sonoros, a cena é abertamente emocional, e seu arranjo não contradiz a situação mostrada em cena, o que não quer dizer que outras camadas não podem ser geradas, vejamos a letra:

Vim aqui só pra dizer
 Ninguém há de me calar
 Se alguém tem que morrer
 Que seja pra melhorar
 Tanta vida pra viver
 Tanta vida a se acabar
 Com tanto pra se fazer
 Com tanto pra se salvar
 Você que não me entendeu
 Não perde por esperar (Réquiem [...], 1966)

Evidentemente, a letra da canção, tocada em volume elevado e reproduzida por inteiro em dois momentos, inclusive no final⁵³, representa um contexto e um sentido de resistência, de luta, de engajamento e consciência política, de chamada para a ação, para a vida. Tudo isso, potencializado pela raiva com que Pacote guia o carro, contrasta diretamente com o balanço sem vida dos corpos baleados de Maciel e Flávio. A letra da música na cena em questão, contribui para também acrescentar um valor, pois pode parecer, inclusive, um recado para os forasteiros e os desavisados: “Você que não entendeu, não perde por esperar”, já que

⁵³ O que faz com que pensemos, inclusive, sobre a possibilidade de um final catártico no filme.

é assim que essa cena se encerra e o que vem é um corte muito demarcado, rompendo essa sensação criada pela cena, e Pacote já está em seu destino.

Figura 96 – Pacote leva os corpos de Flávio e Maciel



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 97 – Corte visível demarcando a passagem de cena



Fonte: *Bacurau* (2019)

3.7 TEATRALIZAÇÃO E DESNATURALIZAÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE

Tudo está na mise-en-scène

Sur un art ignore, Michel Mourlet

Como na cena anterior, em que a montagem gera um corte bem marcado, lembrando o espectador de que está contemplando uma obra de arte cinematográfica, a encenação e o cenário em *Bacurau* também são capazes de criar um efeito de distanciamento que foge de um realismo ilusório ou dramático, como definido pela teoria teatral. Neste momento, para compreender esse efeito no cinema, bem como a sua relação com o teatro, é essencial explorar o *gestus* do teatro de Brecht, assim como recorrer às teorias de Luiz Carlos Oliveira Jr. e Jacques Aumont sobre a encenação no cinema. Ampliaremos o debate sobre a estilização da encenação,

destacando algumas sequências em que isso se dá em *Bacurau*. Esta análise permitirá associar a obra às suas referências no cinema e na literatura brasileira, oferecendo uma compreensão mais profunda da desnaturalização da *mise-en-scène*.

Como já apontamos, a contribuição de Brecht vai além de profundas mudanças na forma textual dramática; as suas contribuições impactam principalmente o trabalho do ator. Para Brecht, o ator e o seu desempenho são decisivos para a construção do efeito de distanciamento. Em vários momentos de sua teoria, Brecht se dedica ao desenvolvimento de técnicas para os atores que desempenharão os papéis de suas personagens, ou para aqueles que virão a atuar em espetáculos em que não se procura a identificação total da personagem com o ator em cena. A tarefa do ator do teatro épico é, acima de tudo, fazer com que o público não se esqueça de que está no teatro, não permitir que o seu desempenho conduza o público a um sentimentalismo vazio. De acordo com Brecht, em *Pequeno Órganon para o teatro*,

Para produzir o efeito de distanciamento, o ator teve de pôr de lado tudo o que havia aprendido antes de provocar no público um estado de empatia perante as suas configurações. Além de não induzir o público a qualquer espécie de transe, o ator não deve também colocar-se em transe. Os seus músculos deverão permanecer relaxados. Um gesto de voltar a cabeça, por exemplo, com os músculos do pescoço contraídos, pode arrastar atrás de si, "magicamente", os olhares e por vezes, até as cabeças dos espectadores; mas toda e qualquer especulação ou emoção perante um gesto desta ordem somente virá a ser debilitada pela magia que dele decorre. (1967, p. 202)

Entende-se, assim, que o ator do teatro épico deve “mostrar”, ou melhor, “demonstrar”, ao invés de “atuar”. A demonstração, em lugar da transfiguração total do ator, é muito efetiva para o teatro épico, tanto que em seu texto, *Cena de rua* (1940), Brecht troca o termo “ator” por “demonstrador” (1967, p. 143), já que, assim como narra, ele também demonstra a personagem que interpreta. Dessa maneira, o ator não “encarnará” magicamente a personagem, mas demonstrará ao público que está, de fato, atuando, que se trata de teatro, sem espaço para descarga ou alívio sentimental:

O ator observa o seu próximo com todos os seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, simplesmente, um processo de pensamento. Se efetuar uma simples imitação, fará, quando muito, transparecer o objeto de sua observação aos olhos do público, o que não bastará, pois o objeto original possui sempre fraco poder de afirmação. Para passar do decalque à reprodução, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem mostrando o que fazem, como se recomendassem que refletisse sobre o que fazem. (Brecht, 1967, p. 206)

Dessa indicação de Brecht, pode-se entender com mais qualidade o seu famoso conceito de “rompimento com a quarta parede”. Em uma encenação épica, espera-se que o ator, de fato, olhe, observe, não só a personagem que interpreta, como também se direcione ao público, rompendo com a ilusão da “quarta parede” que separa a plateia dos atores. Enquanto se dirige aos espectadores, o ator deve comentar a situação que acaba de ser narrada ou representada e, ao romper com essa divisória imaginária, tem mais possibilidades de comentar a situação, acrescentar mais pontos de vista, inserir “notas de rodapé”, expor as contradições da personagem representada.

Um exemplo interessante desse aparente rompimento da quarta parede em *Bacurau* ocorre quando Julia (Julia Marie Peterson), em um momento breve, mas significativo, olha diretamente para a câmera e conta a história de como se apaixonou por uma metralhadora. O conteúdo da cena é absolutamente irônico e é mais uma das formas que o filme utiliza para expressar sua ironia. O olhar diretamente focado na câmera e o relato criam uma sensação de desvio da narrativa convencional ficcional, o que, em alguma medida, mesmo que apenas visualmente, evoca a técnica da teatralidade brechtiana.

Figura 98 – Julia olha diretamente para a câmera



Fonte: *Bacurau* (2019)

Mas isso é pouco para caracterizar a expressiva teatralidade presente no filme. Brecht ainda sugere outros métodos de atuação para atingir uma interpretação épica:

Que a dicção do ator não peque por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o público de modo a fazê-lo perder a noção de sentido. O ator, mesmo quando representando um personagem possesso, não deve agir como tal; pois, desta forma, como poderia o espectador perceber de que está possuído o possesso? Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Para ele, deve ser desanimador um juízo que se segue: "Não, não representava o padre Lear, mas o encarnava,

era o Lear em pessoa". O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser os mesmos da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade. O ator está em cena com uma personagem dupla — Laughton e Galileu — o sujeito que faz a demonstração — Laughton não desaparece no seu objeto — Galileu. Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de "épica", não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não mais será levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu. (Brecht, 1967, p. 202)

Quem atua em uma encenação épica deverá ter plena consciência de em momento algum conduzir a sua dicção para o tom de lamento emocionante, pois, caso isso aconteça, poderá colocar em risco a possibilidade de distanciamento entre o ator e a personagem, ou entre a personagem e o público. É sempre importante ter em mente que no palco se encontram os atores e também a personagem; eles devem coexistir, mas nunca se fundir. Por isso, Brecht sempre retoma a ideia de que a “demonstração” da personagem deve tomar o lugar da “transformação” em uma encenação que se pretende épica, pois o público não deve se esquecer de que vê em cena um humano a representar outro humano e, para isso “o ator tem de transformar o simples ato de mostrar a personagem num ato artístico” (Brecht, 1967, p. 203-204).

Como já temos explorado, a presença de moradores da região como atores em *Bacurau* se alinha à abordagem do teatro épico, mas não para gerar autenticidade emocional, e sim para destacar a representação. Utilizando esses atores, o filme pode impedir a imersão completa do espectador na realidade ficcional, pois cria uma percepção consciente de que essas pessoas estão desempenhando papéis sociais específicos. Ou seja, o espectador percebe que aquela pessoa está atuando e não necessariamente conhece os procedimentos de construção da persona ficcional, o que permite ao público perceber a artificialidade das performances e refletir sobre as condições representadas no filme, em vez de se perder na ilusão da ficção⁵⁴.

Figura 99 – A presença de atores da região

⁵⁴ Glauber Rocha também adota essa estratégia em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) e em *O Leão de sete cabeças* (1970), por exemplo.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Outro dado que há no filme e que reforça seu aspecto teatral e, portanto, épico, são algumas quebras de expectativa do público. Elas podem ocorrer tanto pelo desenvolvimento da narrativa e a sua relação com a montagem, quanto a partir do espaço.

Em relação ao desenvolvimento da narrativa, há algumas passagens importantes. Um exemplo bem marcante é a cena de alta tensão em que Flávio e Maciel estão prestes a serem alvejados. No momento de suas mortes, quando já se encontram em um caminho sem volta, a expectativa é quebrada quase de forma bem-humorada, quando um deles xinga os forasteiros, mas são abruptamente interrompidos pelos tiros. Midiã Angélica Garcia também encontra distancimentos nessa cena:

Juliano Dorneles e Kleber Mendonça nos colocam novamente frente ao nordestino que provoca o riso, em momentos limites da vida, a exemplo dos personagens que, diante dos motoqueiros sulistas e da consequente certeza da morte, realizam um levante. A reação não esperada da personagem que profere um grito xingamento, como recurso último frente à morte, gera riso coletivo da plateia de espectadores. No entanto, o riso, nesse contexto, seguido do estampido surdo do primeiro tiro e a repetição reiterada dos disparos nos corpos já sem vida colocam-nos em silêncio. Esse agenciamento entre a possibilidade do riso e brutalidade gratuita da ação suspende qualquer possibilidade de rir. Essa suspensão temporária impõe diante de nós, espectadores, um questionamento, um susto metafísico: do que mesmo estamos rindo? (Garcia, 2023, p. 193)

Esses momentos são constantes no filme, nem sempre pelo riso, mas muitas vezes usando estratégias que distanciam. Além dessa quebra, há também o rompimento com a emoção catártica quando a câmera focaliza os caixões de Flávio e Maciel, intensificando a tristeza dessas mortes, para em seguida cortar bruscamente para o pequeno bordel da cidade em funcionamento. Essa transição abrupta rompe com a expectativa de um momento prolongado de luto, subvertendo a narrativa

convencional de emoção contínua. Além de ser uma prática recorrente dos jornais televisivos que anunciam sequências de notícias trágicas, cômicas, irrisórias, etc.

Mais estranha ainda é a quebra de expectativa gerada em um dos pontos altos do filme: quando Kate e Willy invadem, sem sucesso, a cabana de Damiano.

[Willy] movimentava-se tranquilamente em direção à porta da frente do casebre enquanto Kate aguarda ao lado para dar sequência ao ataque.

CORTA PARA:

166. INT. CABANA DE DAMIANO - DIA

Num piscar de olhos, Damiano nu atira com um bacamarte, cujo coice é extraordinário, a explosão, assustadora, e o estouro, ensurdecedor.

167. INT. CABANA DE DAMIANO - CONTRACAMPO - DIA

Willy não tem tempo de entender o que houve. Com a força bruta da explosão e o impacto certo, sua cabeça explode num jorro de massa encefálica, as laterais da porta são destroçadas simultaneamente com o tiro de alcance aberto.

168. EXT. CABANA DE DAMIANO/ ÁRVORE - DIA

O tiro faz um bando de pássaros bater em revoada e um galho de árvore cai também atingido.

169. EXT. CABANA DE DAMIANO - DIA

Kate entra em pânico e começa a atirar a esmo, seu rosto sujo do sangue do companheiro de ação, distanciando-se da porta de entrada.

170. EXT. CABANA DE DAMIANO - PLANO ALTO - DIA

Com o fogo queimando a beira do telhado, seguimos Kate de cima. Ela não para de atirar a esmo contra a cabana, quando de repente uma explosão bem maior no sentido oposto é cuspidada da lateral da casa, atingindo Kate em cheio nos braços esticados, rosto e lateral do torso.

CORTA PARA:

171. EXT. CABANA DE DAMIANO/ JANELA - DIA

Pela janela, vemos Deisy, também nua, segurando trôpega um segundo bacamarte, tentando recuperar o equilíbrio, a fumaça de pólvora no ar. Damiano chega da sala por trás dela, nu e ainda com o seu bacamarte na mão. Eles se olham atordoados. (Mendonça Filho, 2020, p. 293 - 294 grifos do autor)

Essa cena estranha quebra várias expectativas. A primeira delas é que Damiano vence. Pelo sucesso que os estrangeiros atingiram até esse ponto da narrativa, há a impressão de que realmente serão os vencedores daquela guerra, e o fim de Damiano parecia próximo. Outra quebra é a sua reação completamente nua, que é inesperada e marcante. A reação de Dayse, logo em seguida, também nua, é igualmente surpreendente. A nudez de Damiano e Dayse não apenas humaniza aquelas personagens, mas aciona essa mesma camada em todas as outras que já haviam sido desumanizadas pelos estrangeiros. Em um confronto onde os estrangeiros estão armados com tecnologia avançada, a resistência dos moradores se dá de forma arcaica, utilizando armas antigas e o próprio corpo nu como escudo. Isso reforça a teatralidade da cena via oposições, em que a aparência dos personagens e o uso de adereços (ou a ausência deles) contribuem para a criação de uma *mise-en-scène* estilizada e, muitas vezes, desnaturalizada. O contraste entre a

tecnologia dos invasores e os métodos rudimentares dos moradores enfatiza essa luta desigual, mas também destaca a força da comunidade de Bacurau.

Figuras 100 e 101– Damiano e Dayse reagem ao ataque de Willy e Kate



Fonte: *Bacurau* (2019)

Em uma encenação brechtiana, o texto não é apenas o verbalizado pelos atores, como também é aquele de caráter cênico. Podemos retomar essa discussão e enfatizar a importância da inclusão de textos e projeções durante uma representação teatral épica. Em minha dissertação de mestrado, *A tragédia grega na cena contemporânea: uma leitura da Antígona de Andrea Beltrão e Amir Haddad* (Diogo, 2020), é possível encontrar uma discussão mais desenvolvida sobre o uso de cenários e recursos cênicos épicos em uma encenação contemporânea de *Antígona*, texto encenado pelo próprio Brecht. A referida encenação de *Antígona*, de 2017, analisada por mim, está de acordo com o que se espera de um cenário épico anti-ilusionista, montado a partir de inúmeras placas e textos em que se leem os nomes das personagens e também se depreende a localidade geográfica ao invés da existência, em cena, dessas figuras ou regiões em que o enredo se desenrola.

No cinema de Kleber Mendonça Filho, a divisão em partes pode se aproximar dessa abordagem épica, como vemos em suas obras anteriores, que

utilizam estratégias de segmentação que reforçam aspectos narrativos e contextuais. Contudo, em *Bacurau*, não há essa divisão explícita, já que era um traço mais característico de outras produções do diretor⁵⁵. Ainda assim, a “cenografia” em *Bacurau* dialoga com essa forma épica ao apresentar elementos que alteram a narrativa ilusionista. Exemplos disso são: a mescla de elementos sobrenaturais, o *drone* que se assemelha a um disco voador, induzindo inicialmente o espectador a pensar em uma invasão alienígena; o caixão que vibra e derrama água, ou, por exemplo, o fato de Carmelita aparecer no ar, flutuando como um fantasma ou uma entidade guardiã do local⁵⁶.

De acordo com Brecht, na tela só deveria aparecer aquilo que atuasse, que tivesse função significativa. Um cenário atuante devia conferir "artisticidade" à atmosfera. Brecht se opunha a apresentar exteriores e paisagens que dessem ao visual do filme um caráter cotidiano que não correspondia à fábula e à estrutura da peça (Gutierrez, 2022, p. 57).

E partindo, por exemplo, dessas cenas que acabamos de mencionar, é possível compreender como o filme também ressoa esse “cenário atuante”. Embora o termo cenografia seja relevante, é importante considerar outros conceitos dessa teoria, tal como o *gestus*, que por também estar associado à atuação pode ser relacionado à nossa leitura do filme. A propósito, é esse conceito que nos permitirá uma compreensão mais aprofundada da atuação das personagens no espaço cênico e, no caso do filme, na *mise-en-scène*.

Mas como estamos tratando também da estética de Brecht, não se pode perder de vista que o conteúdo político e econômico estará sempre presente em suas peças. Por isso, o gestual do ator não representará apenas um indivíduo, mas equivalerá, também, a uma classe, um grupo. Mostrará, por meio de seu gestual, outros seres humanos que sintetizam, desse modo, outras classes socioeconômicas. E para que isso se concretize, é necessário pleno domínio do desempenho da gestualidade. De acordo com Pavis (p. 106), “a gestualidade informa sobre o indivíduo e a sua pertinência social, sua relação com o mundo do trabalho, seus gestos”. Para Brecht, a possibilidade de distanciamento não está somente na palavra, no poético, mas também no *gestus*:

Chamaremos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se

⁵⁵ Embora tenham sido muito explorados em seu último longa *Retratos fantasmas*, de 2023.

⁵⁶ Michael vê a presença sobrenatural de Carmelita mais de uma vez (Mendonça Filho, 2020, p. 292).

mutuamente etc. [...] A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo complexo expressivo. (Brecht, 2005, p. 155)

Portanto, o *gestus* pode ser entendido como uma desnaturalização da atuação. Esse processo desnormalizado oferecerá ao espectador um tempo maior para o processamento da cena, bem como o que por ela será exposto. Anatol Rosenfeld ainda observa que “o *gestus* social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social” (2010, p. 163) e, para que isso aconteça, o *gestus* opera como um congelamento da ação, uma estagnação que destaca as contradições dialéticas presentes na sociedade. Pavis também reflete sobre o conceito de *gestus* como uma “forma social ou corporativamente particular de se comportar” e situa o *gestus* entre a ação e o caráter: “enquanto ação, ele mostra a personagem engajada na práxis social; enquanto caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo” (Pavis, 2015, p. 187), definição que nos permite pensar na relação que as personagens estabelecem entre si e também diante do contexto em que estão inseridas. Assim, compreende-se que é preciso apresentar imagens que possam ser reconhecidas pelo espectador, ao mesmo tempo em que sejam expostas de uma forma distanciada.

Mas como nosso objeto é um filme, é necessário pensar em um conceito do cinema para fazer, de fato, essa relação. Para isso, recorreremos à *mise-en-scène*, termo francês que pode ser traduzido como encenação. A *mise-en-scène* é um conceito amplo que, de modo geral, envolve a organização dos elementos visuais dentro do quadro, o que inclui cenografia, iluminação, figurino, atuação e movimento de câmera. Embora originalmente um termo teatral, a *mise-en-scène* foi levada para o cinema e é fundamental na construção estética de qualquer obra cinematográfica. Vejamos em que medida esses termos se aproximam seja no teatro, seja no cinema. Segundo Pavis:

VEINSTEIN propõe duas definições de encenação, segundo o ponto de vista do grande público e aquele dos especialistas: *Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação(...). Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (1955: 7). (Pavis, 2015, p. 122)

Já quanto a esse termo na linguagem cinematográfica, Aumont, em *O cinema e a encenação (2006)*, explica que

A encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou colectivos. Toda a gente sabe isso, e desde os grandes regimes ditatoriais da Europa dos anos 20 e 30, os poderes, sobretudo se pretendem ser absolutos, só existem à custa de uma boa dose de encenação. Hitler, Mussolini, Franco, Péron, Kim (pai e filho), sem os seus cenógrafos, os seus gestores de imagem e até os seus coreógrafos, nunca teriam tido o prestígio necessário aos seus reinados. A encenação existe em toda a parte e, neste sentido, a invenção da televisão universal e obrigatória foi apenas a forma de as democracias encontrarem também a sua encenação, ao mesmo tempo que toda a sociedade, ao «politizar-se», se transformava em espectáculo. (Aumont, 2006a, p. 10)

A partir dessas duas perspectivas, é possível entender como a encenação está profundamente enraizada no mundo real, comunicando diretamente com a realidade. Nas duas linguagens artísticas, a encenação organiza os elementos visuais e é capaz de condensar visualmente algumas dinâmicas sociais e políticas. Essa relação direta com o mundo real faz com que a *mise-en-scène* seja uma das ferramentas mais poderosas da narrativa cinematográfica, visto que nela reside, por exemplo, uma das capacidades dessa arte em engajar o espectador em uma reflexão crítica.

Como a expressão indica, e até duplamente, a encenação tem a ver com o teatro e a teatralidade. Como encenar sem ter definido primeiro, pelo menos implicitamente, uma cena? Inversamente, em caso de algo semelhante a uma cena, o que podemos nela colocar? Estas questões elementares, tal como todas as da mesma ordem, são necessariamente formuladas tendo o teatro no horizonte. É porque a arte do teatro, que é antiga, [...] desde cedo definiu formas, práticas e noções que modelaram a nossa vida social e o seu imaginário. Entre estas noções, e no centro delas, está a cena; desde a skéné da antiguidade grega, a cena foi para o teatro aquilo que o quadro foi para a pintura: o artefato que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço quotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais. Falar de encenação a propósito de cinema é, pois, instalarmo-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e a sua organização, o teatro, a peça, os atores, o espaço, os trajetos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia ou uma topologia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos; por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará apenas ligada ao êxito técnico. (Aumont, 2006a, p. 12)

Tendo isso em vista, identificamos que existem, no filme, vários momentos em que a *mise-en-scène* é teatralizada, considerando, então, essa duplicidade comentada por Aumont. Por exemplo, no velório de Carmelita, além da quebra de expectativa, já que a atitude de Domingas não é a mais esperada num ambiente fúnebre, há uma expressiva teatralização da *mise-en-scène*, em alguns momentos a

voz da personagem falha e está rouca, como se fizesse um esforço imenso para gritar. Essa cena quebra por completo a sensação de tranquilidade criada pelos planos e silêncios anteriores, já que priorizam Teresa velando o corpo de Carmelita, sua avó, deixando perceber indícios da conexão entre as duas e, até aquele momento, uma presença feminina mais expressiva no filme. Quando vemos o que acontece do lado de fora, nos deparamos com essa cena:

Figura 102 – Domingas se destaca no velório de Carmelita



Fonte: *Bacurau* (2019)

Domingas está em cima de uma típica cadeira de bar; as cores da cena são predominantemente azuis e verdes, presentes nos figurinos das personagens e se relacionando com as cores dos outros objetos em cena; as pessoas estão meticulosamente organizadas em grupos de cores e, embora apresente dados realistas, a disposição simétrica e organizada pela cor da cena cria uma desnaturalização, que é, inclusive, acentuada pela postura de Domingas, que fica por um bom tempo em cima da cadeira, como se estivesse em um palanque ou, nesse sentido, em um palco. Destaco que há uma contradição evidente nesse plano: enquanto Carmelita é insultada por Domingas, uma imagem sorridente dela aparece ao fundo, contrastando ainda mais a *mise-en-scène*.

Na sequência, após Isa (Luciana Souza) levar Domingas embora à força, essa teatralização continua. Plínio (Wilson Rabelo) pede a palavra e, assim como Domingas, ele é centralizado no enquadramento e se destaca por ser o único vestido de branco em meio a pessoas com roupas em tons mais escuros e frios. O professor faz um discurso sobre a importância e a memória de Carmelita, sua mãe, opondo-se, inclusive de forma bem gentil, às palavras de Domingas, que havia expressado seu sofrimento de maneira caótica.

Figura 103 – Discurso teatralizado de Plínio



Fonte: Bacurau (2019)

De acordo com Pavis (2015), a *teatralidade* é um:

Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende, por exemplo, A. ARTAUD, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional [...]. Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta. Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista. Só é possível [...] observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade [...]. "Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior" (BARTHES, 1964: 41-42). Do mesmo modo, no sentido artaudiano, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à "dramaticidade" de uma fábula logicamente construída. (Pavis, 2015, p.372)

É essa a noção de teatralidade que nos leva a pensar que, em *Bacurau*, isso se dá a partir da criação de um *efeito teatral*, que

opõe-se a efeito de real. Ação cênica que revela imediatamente sua origem lúdica, artificial e teatral. A encenação e a interpretação renunciam à ilusão: elas não mais se dão como realidade exterior, mas salientam, ao contrário, as técnicas e os procedimentos artísticos usados, acentuam o caráter interpretativo e artificial da representação. Paradoxalmente, o efeito teatral é banido da cena ilusionista, pois lembra ao público sua situação de espectador ao enfatizar a teatralidade* ou a teatralização* da cena. (Pavis, 2015, p.121)

Ou seja, aqui encontramos algo que pode explicar como esse cruzamento é possível entre o cinema e o teatro nesta tese, já que em *Bacurau* há uma estética teatralizada em boa parte do filme. O retorno de Lunga é exemplo de teatralização. Operando esse efeito, sua volta é aplaudida e comentada por todos, a câmera registra a personagem centralizada, todos estão à sua volta, destacando sua

chegada importante para a comunidade⁵⁷. Em *A mise-en-scène no cinema*, Luiz Carlos Oliveira Jr. explica esse efeito de teatralidade usando como exemplo a filmografia de Straub, retomando inclusive o próprio Brecht:

Além do aprimoramento da dramaturgia, esse trabalho incansável tem ainda outro objetivo, de cunho brechtiano, que consiste em deixar transparecer, no filme, o caráter ensaiado da ação e do diálogo. Para quem assiste ao filme, não deve restar dúvida de que se trata de um processo concebido ao longo de meses de ensaio e composição. “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez” (Brecht 1967, p. 204). Mais do que quebrar a ilusão realista do espetáculo, a ideia é tornar presente na encenação (ou seja, reconhecível para o espectador) as marcas do trabalho do ator ou, se preferirem, a dialética entre o ator e a personagem. (Oliveira Jr., 2013, p. 133)

Isso acontece em *Bacurau*, por exemplo, após a trágica e violenta cena do assassinato da criança. As marcas do trabalho de encenação são evidentes quando as lanternas são alinhadas e descem coreografadas e ao mesmo tempo, acentuando a artificialidade da cena. Outro exemplo é a cena do prefeito, onde todos estão meticulosamente alinhados e ele aparece despido em cima de um burro, criando, mais uma vez, a sensação de desnaturalização.

Figura 104 – Teatralização no despacho do Prefeito Tony Jr.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 105 – Lanternas alinhadas ao fundo quando a Professora Ângela encontra o filho morto

⁵⁷ Cf. Figura 66.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Esse mesmo alinhamento artificial ocorre na cena em que as cabeças dos estrangeiros estão expostas na frente da igreja. Novamente há teatralização na cena dos caixões alinhados, que lembram o filme *O Leão de Sete Cabeças* de Glauber Rocha. Antes do exemplo, contextualizo que o longa, que é de 1970, foi filmado no Congo, é uma alegoria sobre a colonização e a exploração de países do continente africano e trata de temas como revolução e resistência contra o imperialismo. Nesse filme, há uma cena em que um grupo de africanos é colocado em fileira e assassinados, um por um, de forma absolutamente teatral e estilizada, recorrendo a uma *mise-en-scène* que enfatiza a brutalidade de maneira simbólica, o que não a torna visualmente menos impactante. A gestualidade presente na cena, o congelamento e seu tempo prolongado na queda dos corpos oferece tempo para criar um comentário visual sobre a cena.

Embora em *Bacurau* a estilização não seja tão extrema, essa sequência em que os caixões estão meticulosamente alinhados pode oferecer um comentário parecido ao do filme de Glauber. Os caixões, enfileirados de maneira quase ritualística, não apenas representam a morte daquela população, mas soam como resultado do imperialismo, tal como em *O Leão de Sete Cabeças*. A disposição cuidadosa e simétrica reforça a desnaturalização, destaca o artificialismo e a teatralização nos dois filmes.

Figura 106 – Darlene, Raolino e Bidé parecem guardas ao lado das cabeças dos estrangeiros



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 107 – Alinhamento dos caixões



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figuras 108 e 109 – O teatro do genocídio em *O leão de sete cabeças*





Fonte: *O Leão de sete cabeças* (1970)

Essa percepção nos leva a um momento particularmente teatralizado: a cena do almoço oferecido por Domingas a Michael, que talvez seja o mais teatral de todos os momentos do filme, pois representa o ápice da estilização em *Bacurau*. O embate entre Domingas e Michael sintetiza vários pontos abordados durante o filme. Trata-se de uma cena muito marcante, simbólica, dado que retrata a oposição entre duas lideranças: a doutora Domingas, que ao longo da obra se apresenta como um símbolo de coragem e de cuidado naquele lugar, e Michael, o “fucking nazi” (Mendonça Filho, 2020, p. 291) como é descrito por Terry - um de seus aliados - um alemão que há mais de 40 anos vive nos Estados Unidos e é o líder do massacre sangrento em Bacurau. O embate entre os dois, - embate, no mínimo estranho, que quebra toda e qualquer expectativa que possa ser criada pelo público - apresenta um conjunto de metonímias e metáforas que não permite que o espectador fique hipnotizado, dados os recursos oferecidos/expostos durante o longa-metragem.

Após uma cena em que dois pássaros são enquadrados - seriam eles, por acaso, dois bacurauas? -, apresentados justamente no momento em que temos a certeza de que a população de Bacurau tem, então, mecanismos e organização para reagir (como mostra a cena citada anteriormente, de Damiano e Deyse), um plano aberto deixa ver toda a vegetação densa de Bacurau e mostra os forasteiros ao longe, pequenos, com suas roupas de caça que em nada se camuflam naquele ambiente, liderados por Michael. Ao longo desse caminho, Terry - que na noite anterior havia levado um tiro em seu colete à prova de balas, após um conflito com Michael em que o chama de nazista, o que é absolutamente estranho, pois Michael se aproxima muito

dessa figura – rememora os motivos que o levaram a praticar a chacina, contando essa situação. Ele relata, com descrição detalhada, o tipo das armas e as tentativas frustradas de assassinato de sua ex-mulher, após o divórcio.⁵⁸ No entanto, o assassinato que Terry cometerá é justificado por ele com dois motivos: o primeiro, tirar essa “dor que carrega no peito”, decorrente das tentativas sem sucesso de matar a ex-mulher, e o segundo é a apelação à religião: “E agora Deus me deu essa oportunidade de lidar com essa dor aqui”. Esse é o outro contraste da cena, emitido no próprio discurso religioso, que em lugar da máxima “não matarás”, afirma a violência como salvação do sujeito. A propósito, a associação religiosa com as armas e a violência não se distancia tanto assim da realidade, seja ela histórica – nas cruzadas, por exemplo, matava-se em nome de Cristo – ou mais contemporânea – por exemplo, em junho de 2019, o então presidente da república do Brasil, Jair Bolsonaro, ao participar de evento religioso chamado “Marcha para Jesus”, simulou, num gesto ridiculamente caricato e covarde, que exterminava alguém caído no chão (Trevisan, 2019) (Kalunga, 2019).

De volta à cena em questão, na sequência, Michael informa que Willy e Kate - que a essa altura já sabemos que estão, na verdade, mortos - estão a caminho de Bacurau. Quando Joshua - outro forasteiro americano - pergunta se essa dupla vai se juntar a eles, Michael, ao dizer que não, se irrita: “é aí que tudo geralmente sai do controle” (Mendonça Filho, 2020, p. 296). Essa fala deixa entrever que esse tipo de assassinio em conjunto já foi praticado pelo grupo de forasteiros em outras ocasiões, o que já começa a deixar pistas para o espectador que ainda não compreendeu as verdadeiras intenções daquele grupo. Além disso, o fato de já terem praticado esse ato outras vezes também é confirmado quase ao final do filme, pela fala de Michael: “nós já matamos muito mais do que imaginam” (Mendonça Filho, 2020, p. 317). Essa sequência chama atenção para o potencial alegórico do filme, onde os forasteiros, que já mataram muitas pessoas, simbolizam o grande império estadunidense. A fala de Michael não só revela a experiência prévia do grupo em assassinatos em massa, mas também sublinha a crítica de Mendonça Filho ao imperialismo e à repetição cíclica de violência praticada pelos poderes coloniais.

⁵⁸ sendo tal relato uma triste metáfora da condição do feminicídio atual, devido ao sentimento de posse resultante da configuração do patriarcado, o que sucede com indivíduos que não aceitam o fim do relacionamento e agem de forma violenta e, além de tudo, é lamentável constatar que houve o aumento desses casos no Brasil, durante a pandemia de Covid-19 (Alessi, 2020)

Enquanto caminham pela vegetação densa de Bacurau, os forasteiros são enquadrados em um plano médio, e se perguntam inclusive se Bacurau está no mapa. Um deles afirma que “Willy achou isso alguns dias atrás”, até que um índice amplamente significativo é apresentado: um carro de polícia furado a bala. De acordo com Aumont e Marie (2006b), trata-se de

uma das categorias propostas pelo semiótico Charles Peirce. [...] Para Peirce o índice é um signo em conexão dinâmica (até mesmo espacial) com o objeto individual, por um lado, e com os sentidos ou com a memória da pessoa para a qual ele serve de signo, por outro”. O exemplo clássico é o da fumaça, índice do fogo, ou o da febre, índice da doença. O índice coloca em situação elementos que, sem ele, ficariam sem ancoragem espacial ou temporal. Essa categoria semiótica é fundamental no cinema, já que as imagens e os sons têm, a um só tempo, estatuto icônico (fundado na analogia) (p. 167).

Em seguida, um *travelling* apresenta o carro enquanto centraliza os buracos que nele existem - um índice de que a polícia ali não tem vez -; os forasteiros observam cuidadosamente o carro e revelam certa preocupação, porém Michael define o carro - do alto de sua arrogância - como “é só um carro velho” (Mendonça Filho, 2020, p. 299), até que um deles questiona se a área é absolutamente segura. Eles não atentaram para a placa apresentada na entrada da cidade: “Bacurau, se for, vá na paz”. Diante dessa tensão e do receio que alguns dos personagens do bando de forasteiros já demonstram, decidem se separar e Michael segue sozinho. Todos esses índices, apresentados aos poucos, vão ambientando a cena que se aproxima, sinalizando-a através de sequências de imagens.

Figura 110 – Carro de polícia baleado



Fonte: *Bacurau* (2019)

Depois que se separam, há um corte brusco para um plano detalhe que focaliza as bocas dos moradores de Bacurau engolindo o psicotrópico. Trata-se de uma montagem acelerada. As bocas são apresentadas junto a uma música que sintetiza o mesmo ritmo frenético. Aliás, é a quarta vez que esse psicotrópico aparece no filme, sempre em momentos em que a população precisa de coragem. A primeira

vez que o psicotrópico é visto na narrativa é quando Teresa chega para o velório de sua avó, Carmelita. Em sua chegada, ela é recebida por Damiano, que lhe oferece o psicotrópico. Imaginamos que isso se dê com o objetivo de facilitar a sua reinclusão naquele grupo. O segundo momento em que esse recurso aparece - também na primeira parte do filme - é quando a mesma personagem tem uma alucinação e vê água saindo do caixão de Carmelita, e diz: “hoje eu vi dois mortos”. A terceira vez em que o psicotrópico é visualizado é quando Kate está ferida, e após a pergunta sintética de Damiano – “você quer viver ou morrer?” – a forasteira diz que prefere viver; Damiano, então, pede que ela engula a semente. E, nessa cena, o psicotrópico é exposto num momento em que a população de Bacurau se prepara para se defender do ataque dos forasteiros, é aí que novamente engolem a semente. Seria esse psicotrópico uma metáfora da coragem? Há que se destacar também que é um elemento que desperta, no mínimo, a curiosidade do espectador, pois o mantém ativo, uma vez que em nenhum momento são explicitados, de fato, quais são os seus efeitos, a não ser quando Plínio, quase ao final do filme, diz ao prefeito que “nós estamos sob o efeito de um poderoso psicotrópico, e você vai morrer” (Mendonça Filho, 2020, p. 314).

No decorrer da cena, a tensão gerada pela música é gradativamente reduzida, à semelhança da altura sonora. É dia em Bacurau. A vegetação densa é novamente mostrada em um plano de ambientação. Depois da separação do grupo, Michael aparece caminhando até Bacurau. A montagem promove novo corte, agora para um plano médio, centralizando o enquadramento da personagem que empunha uma metralhadora e a carrega em posição de atenção. A câmera continua parada até que ele é apresentado mais uma vez em plano americano, no estilo dos filmes de *western*. É quando se ouve a voz de alguém que o chama, certamente o seu oponente nesse duelo. Trata-se de Domingas, enquadrada em plano de ambientação que se deixa ver à frente de uma mesa farta de comida, situada no meio do nada, ao lado de uma casa, fazendo gestos que convidam Michael a se aproximar. Essa mesa parece compor um cenário de demarcação da entrada desses forasteiros em Bacurau, ao modo de uma recepção.

Mas, por que receber com uma mesa farta, talvez à hora do almoço, um bando de assassinos? Essa espécie de cenário armado na entrada de Bacurau não parece apenas marcar uma entrada física, espacial, como também parece carregar alguma simbologia, um caminho sem volta, desenhado por eles mesmos, que não

atentaram aos indícios de que aquela população também tem voz, coragem, e se preciso reagirá com violência, em defesa da própria vida e do bem-estar da população. Essa entrada é, também, um prenúncio de que o acerto de contas vai ocorrer. Há a impressão de que essa mesa foi deixada ali para dar um recado, algo como: “até aqui você come, depois dessa mesa, se você cruzar essa faixa com a intenção de nos matar, você morre.”

Figura 111 – Mesa posta à hora do almoço



Fonte: *Bacurau* (2019)

Essa atitude - uma mesa posta com comida para um líder dos assassinos - quebra, por completo, qualquer expectativa do público, visto que é absolutamente imprevisível. Espera-se que um novo assassinato marque a cidade, e o que vemos é Domingas chamando o assassino para um almoço? E mais do que isso, não se trata bem de um almoço, já que ele não é convidado para entrar na casa que ali aparece, como também não há uma cadeira para que ele possa se sentar. Trata-se de uma cena artificial, estranha, já que a mesa está posta fora da casa que, inclusive, não é a casa de Domingas. Além disso, a personagem não sabia a que horas Michael chegaria, nem mesmo se esse assassino viria para essa “refeição”, acentuando, novamente, o distanciamento e a artificialidade da cena, já que o espaço e a sua organização são completamente incomuns, fora de contexto.

Enquanto Michael se aproxima da mesa, Domingas, agora centralizada em plano médio, faz gestos absolutamente marcados, enquanto vai descrevendo o que há na mesa: “Guisado, suco de caju” e continua com o seu gestual muito evidente, tanto para comer um pouco de guisado como também para tomar o suco, deixando claro que ela não pretende envenená-lo com aquela comida, é seguro se alimentar ali. Depois, ela toma todo o suco colocado no copo, ao modo de quem ingere uma

dose de bebida alcoólica, num gole só e mostra o copo vazio - assim como o fará após Michael seguir o seu caminho para Bacurau -, e sem tirar os olhos de Michael deposita o copo na mesa com um gesto largo e firme, como se marcasse que agora ela está pronta para o embate. A câmera corta e enquadra Michael em plano americano. A cena segue em silêncio, apenas o olhar das personagens se destaca, até que novamente há um corte e Domingas aparece em plano americano, o que parece enfatizar os modos de enquadramentos de um duelo. Domingas faz um gesto com a mão, apontando para o seu ouvido e diz “música americana”, referindo-se à música que toca ao fundo, vindo da casa em que ela supostamente realizou o atendimento médico a Kate.

Depois de uma longa pausa, Michael pergunta - em inglês - “Two people, a man and a woman. Where are they?” (Mendonça Filho, 2020, p. 300); ela responde em português com outra pergunta: “por que vocês estão fazendo isso?”. O seu tom agora é mais ameno, pois parece que o tom adotado pela atriz carrega a dor daqueles que foram mortos pelos forasteiros. Novamente Michael faz a mesma pergunta, só que aparentando impaciência, ao mesmo tempo em que tem uma postura passiva-agressiva, e Domingas precisa mentir dizendo que todos foram embora, com medo. Nesse momento, Michael tira uma faca de caça e a aponta para a altura do pescoço de Domingas, que não só não se assusta como também vai se aproximando aos poucos dessa arma. Há que se destacar que essa faca se apresenta em cena como uma metonímia, visto que o próprio personagem Michael pode ser simbolizado por esse item, por essa violência, pela caça que está praticando, pelo jogo em que ele e seus companheiros assassinos resolveram se aventurar. Mas Domingas continua observando atentamente essa faca enquanto se aproxima ainda mais dela, situação absolutamente artificial, estranha.

Figura 112 – A metonímia da faca de Michael



Fonte: *Bacurau* (2019)

Além disso, a empunhadura da faca, próxima ao pescoço de Domingas, parece evocar o *gestus* fundamental, ou seja, “o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais” (Pavis, 2015, p. 187), que, no caso dessa cena, é uma relação de violência e um *gestus* social, considerando a estagnação da cena, que permite a observação das relações contraditórias entre as personagens. Brecht define o *gestus* social como “o *gestus* relevante para a sociedade, o *gestus* que deixa inferir conclusões sobre a situação da sociedade” (Bornheim, 1992, p. 282). Nesse contexto, a cena destaca as tensões e conflitos sociais subjacentes, oferecendo uma reflexão crítica sobre a violência e as dinâmicas de poder entre os personagens. A cena apresenta muitos silêncios, a tensão é construída basicamente pelos poucos diálogos em que cada uma das personagens fala o seu próprio idioma e se compreendem, fato que gera distanciamento. Os silêncios também são matéria de estudo do prefácio que Ismail Xavier (2020) fez para a publicação dos roteiros de Kleber Mendonça Filho:

Temos aí uma estratégia capaz de gerar interrogações ou incertas ilações no espectador e que são de interesse para o efeito desejado. Essa figura do “tempo a mais” e seu efeito no ritmo das sequências também tem lugar em *Bacurau*, notadamente nas cenas em que Pacote está envolvido, mas o mais forte momento de sustentação de um clima de alta tensão no silêncio que exige coragem é o do embate de Domingas e Michael. (Xavier *in* Mendonça Filho, 2020, p. 31)

Esse embate inconvençional é absolutamente dialético. Há um homem ameaçando uma mulher, um homem duplamente armado, com a ajuda de alta tecnologia e de pontos eletrônicos. Esse mesmo embate sugere as contradições entre as personagens, chamando a atenção para o conteúdo político da obra. Quando, na sequência, Michael, ainda com a faca apontada para o pescoço de Domingas, a ameaça dizendo que “muita coisa pode ser feita com uma faca”, ela opta por responder com o silêncio; porém, é no seu gesto que está a resposta para a ameaça de Michael: Domingas agora se veste com um jaleco cheio de sangue.

Figura 113 – Domingas veste um jaleco ensanguentado



Fonte: *Bacurau* (2019)

Esse jaleco é também um índice do fim que levou Kate e que, aliás, é o mesmo fim reservado a todos os invasores americanos que atentaram contra a cidade. Portanto,

o mundo dos gestos acasala-se com a diversidade de contradições, assim como a contradição preponderante encontra o seu perfil inevitável no *Gestus*. A gestualidade, incluída aí a fala, termina sendo, em consequência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver. Gestos e *Gestus* transmitem as contradições em realidade teatral. (Bornheim, 1992, p. 283)

O jaleco manchado de sangue também deixa entrever que Domingas teve a atitude de, pelo menos, tentar salvar a vida da forasteira. Michael pergunta se esse sangue é de um “homem ou mulher”, insinuando o desprezo que os americanos têm por outra cultura, vista por eles como inferior, já que acreditam que no Brasil se fala espanhol, como na maioria dos países da América Latina. Na sequência, mais dois gestos chamam a atenção durante os inúmeros silêncios sustentados pelas cenas. Quando Michael, após ver o jaleco ensanguentado - único momento em que muda a sua expressão rígida - questiona se os seus parceiros estão mortos, Domingas reage passando os dedos no pescoço, indicando não apenas que ambos estão mortos, mas já apontando para o que irá acontecer com o restante dos forasteiros, que terão as suas cabeças arrancadas por Lunga. Após a resposta, Michael, ainda em silêncio, cheira a comida, e faz um gesto de quem vai experimentá-la, porém derruba a mesa, destruindo tudo o que ali havia sido montado. Desse modo, ele quebra o cenário e ultrapassa a linha, mas agora há a impressão de que a personagem já entendeu que não há mais chances de cumprir o propósito da destruição de Bacurau, visto que o extermínio planejado pelo bando não poderá acontecer. De acordo com Xavier,

Esses são aspectos centrais desse filme em que a gestualidade dos atores e os lances de violência se valem de uma rica experiência que a composição visual de suas figuras-tipo e situações emblemáticas faz convergir para a

mise-en-scène, em uma forte experiência bem recebida pela crítica e pelo cinéfilo dotado de repertório - incluindo aí o prestigioso Prêmio do Júri do Festival de Cannes de 2018. (Xavier *in* Mendonça Filho, 2020, p. 37)

Há nessa cena também um embate entre a artificialidade e a verdade, entre um homem armado e uma mulher desarmada, entre a língua inglesa - que domina a música tocada na cena - e a língua portuguesa falada por Domingas e por toda a Bacurau. Além disso, Domingas oferece comida a Michael que, com uma postura imperial, destrói tudo ao seu redor, refletindo uma atitude comum no Brasil há séculos. Essa sequência desnaturalizada mais parece uma cena teatral. A postura adotada pelos diretores na construção da obra se aproxima da proposta artístico-política defendida por Brecht e dialoga com a proposta apresentada por Alea ao versar sobre o espectador ativo.

O espetáculo cinematográfico se inscreve dentro desse processo enquanto reflete uma tendência da consciência social que implica o próprio espectador e pode operar diante deste como um estímulo, mas também como um obstáculo para a ação consequente. [...] É necessário que a própria obra seja portadora daquelas premissas que possam levar o espectador a uma determinação da realidade, isto é, que o lance pelo caminho da verdade em direção ao que se pode chamar uma tomada de consciência dialética sobre a realidade. (Alea, 1984, p. 52)

Michael não se insere na obra apenas em seu caráter individual quando é recebido em Bacurau por uma liderança matriarcal – o oposto de tudo o que o estrangeiro é e representa. Nessa cena, a violência imposta pela personagem Michael pode representar o imperialismo, pois essa personagem figura como uma liderança fascista. Além disso, Domingas, mulher latino-americana, o recebe com um almoço farto, com a música de seu país, falando em português e desarmada, embora esteja munida de uma postura corajosa; enquanto Michael, homem branco norte-americano, armado, agressivo e covarde ao mesmo tempo, tenta sem sucesso exercer, mais uma vez, a sua violência colonialista. Retomando Brecht quanto às formas de dizer a verdade através da arte, quando nos deparamos com a coragem da personagem Domingas, e não só, quando também consideramos a forma escolhida pelos diretores para expor as contradições apontadas anteriormente e, por meio delas, metaforizar a condição da realidade social brasileira através do filme, acreditamos que

Para quem escreve, é importante saber encontrar o tom da verdade. Um acento suave, lamentoso, de quem é incapaz de fazer mal a uma mosca, não serve. Quem, estando na miséria, ouve tais lamúrias, sente-se ainda mais miserável. Em nada o anima a cantilena dos que, não sendo seus inimigos, não são certamente seus companheiros de luta. A verdade é guerreira, não combate só a mentira, mas certos homens bem determinados que a propagam. (Brecht, 1966, p. 273)

Em nossa leitura, a personagem Domingas figura como uma metáfora não apenas da verdade, pois também as suas atitudes ao longo da narrativa metaforizam a coragem, que é representação da coragem da população de Bacurau.

Para além da análise de elementos épicos-brechtianos, *Bacurau* é uma obra notavelmente rica devido à sua profunda conexão tanto com a literatura brasileira quanto com momentos significativos da história nacional. Como expresso no prefácio aos três roteiros do filme, o diretor enfatiza: “Eu e Juliano construímos Bacurau com base em erros, agressões e violências históricas que têm marcado a sociedade brasileira e também o mundo” (Mendonça Filho, 2020, p. 18). Além dessas agressões históricas, *Bacurau* também pode ser relacionado a outro momento crucial da história brasileira: a Guerra de Canudos. E a literatura brasileira incita-nos a associar a decisão de retratar a recepção de um grupo de assassinos com uma mesa farta a um episódio da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Os Sertões (1902) narram um dos acontecimentos mais trágicos da história do nosso país. Dividindo a obra em três partes, “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”, Euclides da Cunha constrói uma narrativa minuciosa, versando sobre a paisagem do nordeste e sobre seu clima árido, na primeira parte da narrativa. Num segundo momento, o autor se dedica à descrição do comportamento do sertanejo e nos capítulos que compõem “A Luta” expõe os horrores da Guerra de Canudos. O arraial de Canudos passou a ser alvo de ataques do exército brasileiro, após mentiras circularem nas principais capitais do país apontando o beato e líder religioso do arraial, Antônio Conselheiro, como promotor de uma insurreição contra a República. O estopim para a guerra se deu quando houve um confronto entre a população do arraial e a cidade de Juazeiro, visto que a madeira comprada pela população de Canudos não foi entregue pela cidade vizinha, conforme o combinado. Em seguida, foi dirigida uma expedição para o massacre do arraial, a qual foi derrotada pelos canudenses: os militares fugiram, deixando as suas armas. Assim, o Coronel Moreira César foi convocado para liderar uma nova expedição que pretendia abater Canudos. Ele era conhecido como “corta-cabeças” por sua fascinação pelo governo, pelo assassinato de um jornalista com uma facada nas costas, além de ser responsável por inúmeros fuzilamentos daqueles que se insurgiram contra o governo durante as revoltas que marcaram esse período (Cf. *Os sertões*). Para a expedição que comandou, Moreira Cesar recrutou um grande batalhão e contou até com canhões em seu armamento, embora dissesse: “Vamos tomar o arraial sem disparar mais um tiro!... à baioneta!”

(Cunha, 2016, p. 357), pois não achava que a população de Canudos fosse organizada a ponto de combatê-los. Vejamos, então, um excerto de *Os sertões* que marca a chegada de Moreira à frente do batalhão:

Chegaram a Angico, ponto determinado da última parada. Ali, estatuíra-se em detalhe, repousariam. Decampariam pela manhã do dia seguinte: cairiam sobre Canudos após duas horas de marcha. O ímpeto que trazia a tropa, porém, teve uma componente favorável nas tendências arrojadas do chefe. Obsediava-o o anseio de vir logo às mãos com o adversário.

A alta no Angico foi de um quarto de hora; o indispensável para mandar tocar a oficiais; reuni-los sobre pequena ondulação dominante sobre os batalhões, ofegantes em torno; e apresentar-lhes, olvidando o axioma de que nada se pode tentar com soldados fatigados, o alvitre de prosseguirem naquela arremetida até o arraial:

— Meus camaradas! como sabem, estou visivelmente enfermo. Há muitos dias não me alimento; mas Canudos está muito perto... Vamos tomá-lo! Foi aceito o alvitre.

—Vamos almoçar em Canudos! — disse, alto.

Respondeu-lhe uma ovação da soldadesca.

A marcha prosseguiu. Eram onze horas da manhã. (Cunha, 2016, p. 352)

Este trecho exprime, a princípio, o contexto da expectativa do encontro com o adversário. Tal desejo pode ser percebido, por exemplo, a partir do uso de termos como "tendências arrojadas", "Obsediava-o o anseio", "vir logo às mãos com o adversário", "mas Canudos está muito perto", toda essa excitação é movida pela ânsia de um comandante e de um batalhão que apenas aceita - e ovaciona - as ordens do capitão, sem ponderá-las, evitando toda e qualquer criticidade frente ao discurso da autoridade. O fragmento ainda nos permite ler o interdito, já que, nesse contexto, ele carrega mais de um significado intrínseco. O desejo pelo almoço simboliza a vitória do exército sobre Canudos, a finalização, a sanção e, portanto, o cumprimento de um objetivo: o extermínio total da população do arraial. Da mesma forma, o almoço proposto pelo capitão também se refere ao alimento que está faltando para satisfazer a sua própria fome física: "há muitos dias não me alimento" (Cunha, 2016, p.352). O chefe pretendia, num sentido figurado, almoçar a população de Canudos; esta é a sua obsessão, mas ele não consegue analisar a situação e as estratégias de luta. Moreira César acreditava que essa guerra estava vencida e, mais uma vez, não se alimentaria apenas fisicamente, como também alimentaria o seu ego, a sua arrogância. Portanto, não se trata de um simples almoço, já que a refeição pretendida pelo chefe marcaria a conclusão de uma meta, a vitória para os militares e, é bom lembrar, nessa terceira expedição foi Canudos quem os almoçou.

Pensemos, agora, em algumas aproximações semióticas entre esse excerto de *Os sertões* e o embate nada comum de *Bacurau*. Primeiramente, tanto no

filme como na narrativa de Euclides da Cunha há o contexto da alimentação na hora do almoço. Em *Os sertões*, o embate é descrito às “onze horas da manhã” (Cunha, 2016, p. 352), com um batalhão enfraquecido que marchava sob o sol do sertão nordestino e o comando de um coronel sanguinário que não estava somente debilitado fisicamente e faminto, como também nutria seu apetite pela destruição do povo de Canudos. Da mesma forma, o ambiente à luz do dia foi recuperado na invasão dos forasteiros em *Bacurau*, já que Michael é recebido por Domingas com uma mesa farta, à hora do almoço. No entanto, nesse embate com os adversários norte-americanos é a população de Bacurau que, de fato, está pronta para “almoçar os forasteiros”, assim como imaginavam que fariam as figuras autoritárias presentes nas duas obras, quando fossem atacar os seus oponentes. José de Lima Soares, ao propor uma análise sociológica de *Bacurau*, afirma o seguinte:

o filme adiciona outras camadas de significado à metáfora do sertão. Sob a ameaça de extermínio, sitiado por um esquadrão estrangeiro, Bacurau remete - alegoricamente aos quilombos, a Canudos, às comunas anarco-comunistas, às periferias das grandes cidades brasileiras, mas também a um povo, a uma região, a um país sob a mira do imperialismo. (Soares, 2020, p. 177)

De volta à análise da cena do filme, essa espécie de cenário armado na entrada de Bacurau parece carregar alguma simbologia de caminho sem volta, desenhado pelos próprios invasores. Eles, a propósito, não se preocuparam com os indícios de que aquela população também tem voz, coragem e está escrevendo uma outra história, diversa da oficial, e se preciso for reagirá em defesa da própria vida e do bem-estar da comunidade.

Será que se os forasteiros tivessem dado a devida atenção ao carro de polícia furado a bala - na entrada da cidade - teriam ainda a mesma coragem de atacar? Talvez ali, diante do carro de polícia, estivesse a última chance que os forasteiros tinham para perceber que *Bacurau* possuía um grupo organizado, capaz de agir e reagir, não sendo apenas um alvo a ser exterminado. Mas os invasores não fugiram. Um final parecido com esse também abatera, do mesmo modo, os militares que atacaram Canudos na terceira expedição; o sentimento de arrogância e de superioridade diante do inimigo, expresso pelas falas e pela descrição do comportamento do Coronel Moreira César, nos permite observar mais uma similaridade entre as duas obras.

Em *Os sertões*, o almoço pretendido por Moreira César não ocorre, visto que se trata de um almoço metafórico, que se dá somente pela palavra, pelo desejo

“Vamos almoçar em Canudos!” (Cunha, 2016, p. 352). Para além do almoço em si, há outra aproximação que nos chamou a atenção: a construção das figuras tiranas de Michael e Moreira César. A começar pela fisionomia de Moreira César, descrita por Euclides da Cunha como “inexpressiva e mórbida” (Cunha, 2016, p. 321), “mal alumniado por olhar mortiço” (Cunha, 2016, p. 321), “Era uma face imóvel como um molde de cera” (Cunha, 2016, p. 322), “homem de gesto lento e frio” (Cunha, 2016, p. 321). Essas descrições lembram, de alguma forma, a interpretação rígida, as poucas mudanças de expressão e, principalmente, o olhar construído por Udo Kier para interpretar a personagem Michael, que caracteriza a figura do opressor. Por fim, a existência dessas figuras tiranas nas duas obras nos permite constatar que a tirania tem uma forma parecida, seja no passado, se tomarmos as descrições e ações de Moreira César, e no presente, se observarmos a situação devastadora de descaso e de desrespeito à vida humana, seja também em uma situação futura, como vimos na conduta da personagem Michael, em *Bacurau*.

E o almoço? Não ocorreu. Mesmo que Moreira César acreditasse que seria possível alimentar a si e ao seu bando, após a derrota de Canudos isso ficou apenas na palavra, no verbo, dada a resistência dos moradores do arraial. Michael, que não conhecia a história de Bacurau e menos ainda a história de Canudos, não percebeu que aquele almoço, oferecido por Domingas, poderia ter vários sentidos, inclusive de lembrá-lo de que, assim como o povo de Canudos foi heroico e resistente, toda a Bacurau também o seria. É pela relação entre a palavra, o poético e o tom épico em *Os sertões* que podemos associá-la à imagem do almoço oferecido a Michael em *Bacurau*, pois, é bom lembrar, ambas as populações foram então, subestimadas por tiranos.

3.8 IRONIA E NECROPOLÍTICA: AS FORMAS DA VIOLÊNCIA EM *BACURAU*

*Não passa disso, não me engana
Que eu sou sulamericano de Feira de Santana
Avisa o americano
Eu não acredito no Obama
Revolucionário, Guevara
Conhece a liberdade sem olhar no dicionário
Sem olhar no dicionário, ele conhece a liberdade
Vamo que vamo, vou traçando vários planos
Vou seguir cantarolando pra poder contra-atacar
[...] Eu vou traçando vários planos
Nas veias abertas da América Latina
Tem fogo cruzado queimando nas esquinas*

*Um golpe de estado ao som da carabina, um fuzil
Se a justiça é cega, a gente pega quem fugiu
Justiça é cega (contra-atacar)
Justiça é cega (eu quero contra-atacar)*

Sulamericano, BaianaSystem

Como já temos observado, a violência é expressiva em *Bacurau* e não se restringe apenas à violência explícita presente na narrativa. O filme aborda várias categorias de violência: física, sexual⁵⁹, estrutural e simbólica. Diante dessas representações, cabe questionar se essas formas de violência indicam uma espécie de revolução, revolta ou rebelião, ou se exprimem um estado de necropolítica. Se for o caso, a perspectiva violenta é colocada como o único caminho? Quais são essas violências e como se formalizam na obra? Existe a possibilidade de relacioná-las a elementos da estética brechtiana? Vamos pensar mais sobre isso.

Já na metade do filme, quando Flávio e Maciel são brutal e covardemente assassinados pelos Forasteiros (Antônio Saboia e Karine Teles), ao partirem em suas motos “Os dois forasteiros saem da estrada e entram na caatinga seguidos de perto pelo óvni. [...] o drone parece brincar com os forasteiros, tentando chocar-se contra o Forasteiro” (Mendonça Filho, 2020, p. 262). Ouvimos uma voz feminina que dá risada de sua própria atitude. Até aqui, num primeiro impacto com a narrativa, ainda não é possível saber quem faz isso, ainda não temos a informação de que se trata da voz de Kate (Alli Willow), uma das invasoras que participa da missão de extermínio.

Figura 114 – Os moradores assassinados e os Forasteiros são observados pela base externa



Fonte: *Bacurau* (2019)

⁵⁹ No texto de minha autoria “Alegoria e epicização em *Bacurau* e *Feminino Plural*”, DIOGO, Brendon de Alcantara. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, CUNHA, Paulo (org.). *Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal*. 1a ed. São Paulo: Todas as Musas, 2024. p. 77-102, há uma discussão mais aprofundada sobre essa forma de violência no filme, tendo como base a cena em que a personagem Sandra é levada à força pela comitiva de Tony Jr.

Há um corte brusco e vemos uma porta sendo empurrada com força. Quem a abre é Michael. Recorrendo ao roteiro (Mendonça Filho, 2020, p. 262 e 263), percebemos com mais clareza que esse ambiente é uma fazenda do século XIX, uma Casa Grande. Isso faz ecoar, mais uma vez, um signo histórico presente no filme: o passado escravocrata do Brasil. Os estrangeiros, que estão em busca de assassinar e literalmente eliminar toda a população, têm uma Casa Grande como local onde se preparam para os ataques. Michael, vestido de amarelo, já acrescenta um símbolo de alerta ao espectador. Sua encenação séria e rígida imprime um sinal de perigo, deixando evidente que faz parte desse grupo de extermínio. Ele avalia friamente o local abandonado, empoeirado, cheio de maquinarias agrícolas danificadas e esquecidas, do teto estão faltando partes, o espaço é todo decadente. Um detalhe curioso chama a atenção: ele vê e destrói um pequeno cupinzeiro, o que pode acionar uma referência direta ao filme *Aquarius*, que termina com uma sequência significativa envolvendo, também, um enorme cupinzeiro.

Figura 115 – Cupim no acampamento dos estrangeiros



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 116 – Colônia de cupins em *Aquarius*



Fonte: *Aquarius* (2016)

A Casa Grande foi transformada em um acampamento militar. Aos poucos, todos os estrangeiros são apresentados: Joshua (Brian Townes) pula corda, preparando seu físico; Willy (Chris Doubek) toma banho e reclama do cheiro da água de poço; Kate fica encarregada de operar o drone; Julia sente prazer em empunhar uma metralhadora; Bob (Charles Hodges) e Terry (Jonny Mars) reclamam do clima e descobrem plantas que podem deixar a pele dormente. Está criado e ambientado o acampamento dos invasores que vestem roupas de caça, contrastando radicalmente com as roupas de trilha chamativas e coloridas dos forasteiros que acabaram de chegar.

Faz bem acrescentar que o contraste entre os brasileiros e os estrangeiros nessa sequência não se dá apenas pelos figurinos. Apesar dos brasileiros se comunicarem em inglês, tentando se aproximar deles, isso não se concretiza. Os olhares dos estrangeiros transmitem absoluto desdém, intensificando a sensação de superioridade e arrogância. Os estadunidenses conversam entre si e paralisam ao ver os brasileiros, mantendo uma rígida distância e criando a sensação de que há algo de errado. Nessa cena, somos apresentados ao mais alto aparato técnico dos estrangeiros: pontos eletrônicos, armas de última geração, uma base externa que os orienta e controla, além de marcar os pontos conseguidos pela morte dos habitantes locais. É nesse conjunto de cenas que descobrimos que esse grupo, os “Bandolero Shocks”, estão em um jogo, uma missão movida por uma aparente diversão e pelo desejo de matar.

A cena segue tensa e continua a ressoar a história. Uma senhora brasileira, provavelmente também moradora da região, está trabalhando na casa, servindo os estrangeiros, no roteiro (Mendonça Filho, 2020, p. 264). No filme ela oferece água aos Forasteiros enquanto eles observam os porta-retratos antigos, marca do que aquele local já foi um dia. Entre os quadros, há uma poesia emoldurada cujo título é: “Saudade da Casa Grande”. Quando todos se sentam à mesa, uma cena que não estava no roteiro original é adicionada ao filme. Michael, ao chegar depois, faz com que Kate se levante de onde estava sentada, no centro da mesa, para que ele possa ocupar o lugar. Gestualmente, é uma cena simples, mas poderosa, que simboliza mais uma vez a hierarquia e a dinâmica de poder entre as personagens, ressaltando a autoridade de Michael sobre Kate e, por extensão, sobre todos os presentes.

Figuras 117 e 118 – Michael desloca Kate do centro da mesa



Fonte: *Bacurau* (2019)

Na reunião, ficamos sabendo os detalhes que ainda faltavam até esse momento do filme: a missão daqueles dois brasileiros era apenas bloquear o sinal da cidade, como visitantes, como turistas. No entanto, o que fica evidente é que eles furaram à bala o caminhão de Eivaldo e violaram as regras, matando duas pessoas da cidade. A violência é apresentada de forma explícita e mútua: desde a disputa pelo melhor lugar à mesa até a agressividade entre os próprios estrangeiros, a pressa em matar evidenciada no discurso de Joshua (mais uma adição ao filme), a retirada da cidade do mapa, e a forma irônica com que começam a tratar os brasileiros.

Destacamos a seguir um dos diálogos mais irônicos do filme, recuperado diretamente do roteiro, já que essa sequência posterior seguiu praticamente inalterada na produção final. Esse diálogo deixa margem para algumas interpretações sobre as violências representadas:

Willy ouve algo no seu headphone. Todos, exceto o casal de forasteiros, têm headphones embutidos no ouvido. Eles ouvem informações, a conversa para. Os forasteiros estão por fora e observam... O filme não oferece essas informações aos espectadores, que apenas ouvem cochichos baixinhos dos headphones.

WILLY ... Oh, fuck.

[... Oh, merda.]

MICHAEL That makes sense. You only get credit using one round on that target.

[Faz sentido. Vocês só pontuam atirando uma vez nesse alvo.]
 KATE I think it's fine. One round each, to deal with the old man.
 [Acho justo. Um cartucho de munição pra cada, pra lidar com o velho.]
 MICHAEL Other than that, use a knife. If you shoot more rounds, no credit.
 [Então é isso, usem faca. Se atirarem mais de uma vez, não pontuam.]
 A Forasteira respira fundo e diz o que já queria ter dito:
 FORASTEIRA Can I ask you to stop playing this video?... Please?
 [Posso pedir pra vocês pararem de passar esse vídeo? Por favor?]
 O pedido da Forasteira surpreende a todos. O Forasteiro dirige-se a ela em português.
 FORASTEIRO Não fala isso. Deixa pra lá...
 FORASTEIRA Tá me incomodando, pô..
 MICHAEL (Cortante.) Please don't speak Brazilian here.
 [Por favor não falem brasileiro aqui.]
 Pausa. Michael olha diretamente para a Forasteira.
 MICHAEL In fact, we have a different angle, you wanna see it? It's from his helmet.
 [Na verdade, a gente tem um outro ângulo, quer ver? É do capacete dele.]
 Michael aponta para Forasteiro e aciona o arquivo, olhando para a Forasteira. O monitor agora mostra o ângulo captado do capacete do Forasteiro, no momento em que ele atira nos dois homens na Fazenda Tarairu. A Forasteira, constrangida, observa o monitor. Todos na mesa assistem às imagens. (Mendonça Filho, 2020, p. 268)

O que se nota é que mesmo os brasileiros que estão ajudando na missão sofrem franca desvantagem, e parece que ainda não se deram conta de que, na verdade, não fazem parte desse grupo. A cena é contraditória: mesmo que a forasteira tenha cometido o crime, ela não se sente confortável quando é confrontada com a sua própria imagem de assassina. Intensifica-se certa camada de violência psicológica sobre ela, principalmente pelo caráter de Michael, que a tortura emocionalmente com a repetição do vídeo. Outra questão: “não falem brasileiro aqui”, mostrando, mais uma vez, completo descaso e desconhecimento da língua falada no Brasil, além de evidenciar a hierarquia e a imposição cultural dos estrangeiros, exercendo controle total, inclusive pela obrigatoriedade de que se comuniquem na língua que eles entendem, bem como a ideia de desprezo pela população, já que são instigados a usar faca, como se o alvo fosse mais fácil, estabelecendo outra relação com a cena que analisamos anteriormente, em que comparamos a atitude de Moreira César à de Michael.

Figura 119 – O desconforto inesperado dos forasteiros



Fonte: *Bacurau* (2019)

Além disso, a diferença entre os brasileiros e estrangeiros é marcada pelos headphones. Enquanto todos os outros estão conectados e recebendo informações secretas, os forasteiros estão alheios, o que destaca sua exclusão e desconexão com o grupo principal. Assusta a naturalidade com que discutem a maneira de matar, intensificando a desumanização e a banalização da violência. Cabe ainda dizer que a utilização de diferentes ângulos de câmera e a referência ao capacete destacam o papel decisivo da tecnologia na ação violenta.

Chris olha para a Forasteira.

CHRIS The two you shot, were they your friends, or something?

[Os que vocês mataram, eles eram amigos ou algo do tipo?]

O Forasteiro intercede.

FORASTEIRO Friends? No... We don't shoot friends in Brazil... Er... we don't come from this region...

[Amigos? Não... não atiramos em amigos no Brasil... Não somos dessa região.]

WILLY So, where do you come from?

[Então, vocês são de onde?]

FORASTEIRO We come from the south of Brazil. A very rich region. With German and Italian colonies. More like you guys.

[A gente é do sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.]

WILLY More like us? But we're white, you ain't white. Are they white?

[Mais como a gente? Mas nós somos brancos, vocês não são brancos. Eles são brancos?]

Willy joga a pergunta para o resto da mesa.

TERRY They look like white Mexicans, really. She looks white, but she ain't white. Her nose and her lips gives it away.

[Eles estão mais para mexicanos brancos. Ela parece branca, mas não é branca. Os lábios e nariz entregam.] (Mendonça Filho, 2020, p. 269)

Essa cena abre margem para um importante debate sobre a questão racial no Brasil e fora dele. Pensemos um pouco mais: o que explica esse comportamento dos brasileiros? Embora os brasileiros na cena sejam brancos, não são lidos assim pelos estrangeiros. Eles não os veem como pertencentes à mesma categoria racial, ressaltando que a identidade racial não é definida somente pela cor da pele. No filme,

destacam-se valores culturais, sociais e principalmente geopolíticos para a criação dessa identidade, tal como na realidade. Além disso, a fala dos estrangeiros subverte a noção dos forasteiros como brancos e, portanto, mais próximos dos exterminadores. A cena ocorre como se houvesse um espelho diante dos brasileiros, evidenciando suas próprias características fenotípicas que não são de europeus nem estadunidenses, mas sim de latinos, ou como dizem, “no máximo mexicanos brancos”. Esse momento evidencia como a construção da identidade racial não deve ser simplificada. A conversa também expõe uma hierarquia racial implícita: mesmo dentro da categoria de “brancos”, há uma distinção bem marcada feita pelos estrangeiros, que se consideram superiores. A fala de Terry, ao comentar a aparência física da forasteira a denuncia como “não branca”, já que sublinha a herança de seus traços fenotípicos na percepção racial. A diferença entre ser branco no Brasil e ser branco na perspectiva dos estrangeiros é explícita nessa cena. A tentativa dos brasileiros de se alinharem com os estrangeiros, na frase “somos mais como vocês”, é frustrada e ridicularizada. Terry ainda ironiza quando pega o seu binóculo para confirmar se eles são mesmo brancos, evidenciando o limite de seus privilégios quando confrontados com o olhar do outro, especialmente o outro em posição hierárquica de vantagem⁶⁰.

Figura 120 – Ridicularização dos habitantes do “Brasil do Sul”



Fonte: Bacurau (2019)

Ainda buscando compreender os motivos que explicam o comportamento das personagens, é possível associar essa cena a uma leitura sociológica, retomando

⁶⁰ Há uma interessante discussão sobre a construção da identidade racial e a branquitude na tese “Schuman, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. 2012. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.” A cena que analisamos, em que os brasileiros brancos não são reconhecidos como tais pelos estrangeiros, dialoga com os temas abordados nesse texto, especialmente no que diz respeito às hierarquias internas e externas da branquitude.

a obra de Jessé Souza, *A Elite do Atraso*. Nela, o sociólogo brasileiro explica esse fenômeno a partir da “ideologia do vira-lata brasileiro”, que se entende como:

Inferior, posto que percebido como afeto e, portanto, como corpo, em oposição ao espírito do americano e europeu idealizado. Como se nos Estados Unidos e na Europa não houvesse também privilégios fundados no personalismo e em relações pessoais. A emoção nos animalizaria, enquanto o espírito tornaria divinos americanos e europeus. Como tal, os americanos seriam seres especiais que põem a impessoalidade acima de suas preferências, explicando com isso a excelência de sua democracia, assim como sua honestidade e incorruptibilidade. (Souza, 2019, p.33)

Ou seja, é sob essa ideologia que age a elite criticada por Jessé Souza, representada no filme pelos personagens do “Brasil do Sul”. Essa visão do europeu ou norte-americano como civilizado e intelectualizado, fonte de inspiração, reflete o comportamento desses forasteiros que, por serem dessas regiões, utilizam isso para justificar a diferença entre eles e as pessoas que assassinaram. Afinal, consideram-se mais parecidos com os exterminadores, e ainda os lembram de que sendo de outro lugar, “uma região com colônias alemãs e italianas”, eles se veem como diferentes, como brancos, ao contrário da maioria da população de Bacurau, que é majoritariamente preta ou parda.

É a partir daqui que podemos entender a relação entre classe social e raça no nosso país. Ser considerado branco era ser considerado útil ao esforço de modernização do país, daí a possibilidade mesma de se “embranquecer”, inexistente em outros sistemas com outras características. Branco era (e continua sendo) antes um indicador da existência de uma série de atributos morais e culturais do que a cor de uma pele. Embranquecer significa, numa sociedade que se europeizava, compartilhar os valores dominantes dessa cultura, ser um suporte dela. Preconceito, nesse sentido, é a presunção de que alguém de origem africana é “primitivo”, “incivilizado”, incapaz de exercer as atividades que se esperava de um membro de uma sociedade que se “civilizava” segundo o padrão europeu e ocidental. (Souza, 2019, p. 74)

E é justamente esse um dos motivos que faz com que os forasteiros se sintam tão diferentes dos moradores de Bacurau, a ponto de assassiná-los. Essa ideologia, estruturada na realidade brasileira, forma o pensamento dessa “elite do atraso”, que se entende em uma posição de vantagem, sustentada pela visão de que representam a civilização e a modernidade. A ideologia de embranquecimento, iniciada no Brasil ainda durante a colonização, se moderniza nessa cena do filme, ao descortinar aos dois brasileiros a verdadeira visão de periferia global que o Brasil ocupa e desmascarar o seu viralatismo, para tratá-lo nos termos de Jessé Souza.

MICHAEL So, "amigo"... why did you shoot those people?
 [Me diz uma coisa, "amigo"... Por que vocês atiraram naquelas pessoas?]
 FORASTEIRO I'm sorry but... I did what I did because they would talk.
 [Me desculpe, mas... Eu fiz o que fiz porque eles iriam falar por aí.]

FORASTEIRA They lied to us, they said they had called people and we knew they did not.

[Eles mentiram pra gente, disseram que tinham ligado para pedir ajuda e sabíamos que não era verdade.]

JULIA Our point is, you came here to work for us, not to get our kills.

[A questão é que vocês vieram aqui pra trabalhar pra gente, não pra roubar nossas mortes.]

MICHAEL Yes, you've done a good job, finding this harmless shit-hole town, helping with logistics, intelligence, you've done well. But you were not supposed to... you know, kill people. My point is, now you are murderers.

[Sim, vocês fizeram um bom trabalho, encontraram um cu de mundo inofensivo de que ninguém vai sentir falta, ajudaram com a logística, com informação, vocês trabalharam bem. Mas não era pra vocês, tipo, matarem ninguém. Vocês agora são assassinos.]

A mesa observa o Forasteiro.

FORASTEIRA Well, we killed those two men to help our mission.

[Bem, matamos os dois caras para ajudar a nossa missão.]

KATE "Our" mission?

["Nossa" missão?]

FORASTEIRA Yeah, well, I saw what happened at the farm. Five. six dead, we just helped...

[Bem, eu vi o que aconteceu na fazenda. Cinco. seis mortos, nós só ajudamos...]

MICHAEL Nah, nah, nah... you are foreign nationals who killed two of your own people. You see. technically, we are not even here.

[Não, não, não... vocês são prestadores locais, que mataram dois da sua gente. Veja bem, tecnicamente, não estamos nem aqui.]

JOSHUA It's completely different. We don't use modern weaponry. We only use vintage firearms.

[É muito diferente. Não usamos armas modernas. só usamos armas vintage.]

Joshua para de falar, ouvem comunicação... Todos olham - discretamente - para Forasteiro e Forasteira. Michael presta atenção e ouve algo no aparelho embutido no ouvido. O resto da mesa também reage, as informações chegando aos seus ouvidos. O Forasteiro e a Forasteira reagem preocupados.

FORASTEIRA Eu não tô gostando...

FORASTEIRO Tá tudo certo...

Michael estala o dedo com autoridade para que o casal de brasileiros pare de falar português, enquanto tenta entender a informação que chega ao seu ouvido. Repentinamente, Kate levanta-se da mesa empurrando a cadeira. O casal de brasileiros se assusta. Todos se alteram...

KATE Shit, I don't have my gun, FUCK!

[Porra! Eu tô sem minha arma, caralho!]

Jake, Julia, William, Michael e Terry fazem ação conjunta de sacar suas armas e afastar-se da mesa enquanto atiram em Forasteiro e Forasteira, que são atingidos múltiplas vezes no rosto e peito. A força do impacto faz o peso do Forasteiro tombar lentamente a cadeira para trás, seu corpo atingindo o chão violentamente, de costas. O grupo de "Bandolero Shocks" divide-se entre os que ficaram em pé e os que permaneceram sentados, a fumaça azul de pólvora acima da mesa. (Mendonça Filho, 2020, p. 270-272)

Os forasteiros brasileiros, mesmo tentando alinhar-se aos estrangeiros, são rejeitados e exterminados, desmascarando a verdadeira posição subalterna que ocupam aos olhos dos estrangeiros. Por isso, essa sequência também metaforiza a posição periférica do Brasil num sistema do capital hegemônico. Formalmente, a cena é brutal, crua e realista. Os planos mais fechados nos atores, tal como

enquadramentos de *western*, acentuam ainda mais a sensação de violência. Os estrangeiros sabem bem a divisão entre “eles” e “nós”. Basta lembrar que, de acordo com os diálogos, na visão dos estrangeiros, eles praticam um jogo, enquanto os brasileiros estão ali para servi-los e não para compartilhar a mesma missão, algo que a Forasteira até então não compreendia.

Essa violência é histórica e podemos associar a cena que se passa em uma Casa Grande, à relação de traição do senhor com seu capataz e desse capataz com os escravizados. Nesse sentido, podemos acionar o conceito de “ralé de novos escravos” de Jessé Souza, que descreve uma camada da sociedade brasileira composta por indivíduos que, embora formalmente livres, vivem em condições de extrema exploração e marginalização. De acordo com Souza, essa “ralé” é constantemente subjugada e desumanizada, perpetuando uma estrutura de poder similar à do passado escravista.

A ralé de novos escravos será não só a classe de que todas as outras vão procurar se distinguir e se afastar, mas, também, aquela cujo trabalho farto e barato vão procurar explorar. Mais uma vez, nada de novo em relação ao passado escravista. Isso vale para as classes do privilégio, a elite econômica e a classe média, que monopolizam o capital econômico e o capital cultural mais valorizado e se utilizam da ralé como se utilizavam dos escravos domésticos, para serviços na família, posto serem pessoas que, por sua própria fragilidade social, são ansiosas por se identificarem com os desejos e objetivos dos patrões. Essa identificação com o opressor ao ponto de tornar os objetivos do patrão seus próprios, também é uma continuidade sem cortes com o escravo doméstico do escravismo. A melhor situação do escravo doméstico em relação ao escravo da lavoura era paga com servidão espiritual, na qual o indivíduo abdica de ter interesses próprios para melhor satisfazer os desejos e as necessidades dos senhores. O caso muito comum de babás e empregadas que criam os filhos do patrão “como se fossem seus” reflete esse contexto. (Souza, 2019, p. 109)

Os forasteiros carregam consigo esta visão de sociedade estratificada e leem a população de Bacurau como “ralé” da qual se diferencia e sobre a qual pode exercer dominação. Entretanto, deixam de perceber que na hierarquia internacional ocupam lugar inferior ao dos estadunidenses. Basta sublinhar, mais uma vez, a completa ignorância dos forasteiros em acharem que essa missão também era deles. Ou seja, que os “desejos do patrão” também eram os deles. Eles não se viam como a ralé e se entendiam como parte da elite, mas foram fatalmente tombados pelas equivocadas convicções. Portanto, a cena do assassinato dos forasteiros, que é profundamente irônica, também pode ser associada a uma estratégia frequentemente utilizada por Brecht, o emprego da alegoria. De acordo com Gutierrez (2022),

O teatro de Brecht está intimamente ligado à problemática do indivíduo e ao eclipse da própria noção: sabendo-se que as condições sociais determinam a experiência e a ideologia, Brecht pensava que já não era possível fazer uma peça ou romance baseados na coerência do caráter das personagens. Se, sob o capitalismo, o indivíduo é desmontável e substituível, não faz sentido um teatro fundado em personalidades, mas sim nas relações e conflitos entre personagens. Aliás, não se trata propriamente de personagens, mas de papéis (Bonnaud, 2001). (Gutierrez, 2022, p. 71-72)

Na cena mencionada e em todo o filme, encontramos alguns desses papéis e são facilmente reconhecíveis: a elite do atraso, os estrangeiros que subjagam toda a população, os brasileiros assassinados pelos próprios brasileiros, enfim, classes em desarmonia, em conflito. *Bacurau* alegoriza o Brasil pós-colonial, com as feridas ainda abertas na cultura e na sociedade brasileira estratificada. Quando apresenta a tentativa de eliminação de uma cidade pequenina do sertão, o filme problematiza as práticas sociais e econômicas centenárias pautadas em jogos de poder e espoliação humana, e propõe a retomada da luta contra o invasor como forma de aquisição de autonomia dos poderes locais e internacionais.

A alegoria se manifesta através da sequência de elementos narrativos e visuais, do sobrevoo do drone ao ardil de apagamento de Bacurau do mapa, do armamento sofisticado dos estrangeiros frente às armas obsoletas do povo de Bacurau.

A cena da Casa grande é composta de uma sequência de elementos alegóricos bastante explícitos. São eles a Casa grande, representação arquitetônica do colonialismo praticado pelos estrangeiros no Brasil; o cupinzeiro a representar a organização coletiva de que depende a sobrevivência e a resistência dos seus elementos; os estrangeiros norte-americanos como representação alegórica tanto do poder destrutivo dos que detêm equipamentos bélicos (armas, drones, canais de comunicação) quanto do desejo de supremacia, na busca por diversão a partir do genocídio de outros povos. A cena revela um prazeroso jogo de extermínio do outro, prazer que só deve ser compartilhado pelos “iguais”. É um teste de habilidade para matar e de premiação da equipe de jogadores-matadores, semelhante ao que propõem os vários games disponíveis no mercado. Os forasteiros e o prefeito Tony não sentirão o prazer de jogar porque são meros adjuvantes no contrato pouco transparente firmado com os estrangeiros.

Em *Bacurau*, a alegoria se manifesta através de diversos elementos narrativos e visuais. A invasão dos estrangeiros, por exemplo, pode ser lida de modo alegórico, pois metaforiza intervenções históricas e contemporâneas que o Brasil e

outros países periféricos enfrentam. Essa dualidade reflete a estrutura de “duplo fundo” da alegoria, em que o plano superficial da narrativa de ação esconde um plano mais profundo de crítica social e política, inclusive didática, tal como interessava a Brecht. Além disso, a caracterização dos personagens como papéis sociais e não apenas indivíduos reforça o *gestus* brechtiano. Os moradores de Bacurau, os estrangeiros e os forasteiros brasileiros representam classes e posições sociais específicas, cujas ações e interações são determinadas por esses papéis.

No enredo fílmico, a invasão dos estrangeiros representa as intervenções históricas e contemporâneas que o Brasil e outros países periféricos enfrentam. Essa dualidade reflete a estrutura de “duplo fundo” da alegoria, em que o plano superficial da narrativa de ação esconde um plano mais profundo de crítica social e política, inclusive didática, tal como interessava a Brecht. Além disso, a caracterização dos personagens como papéis sociais e não apenas indivíduos reforça a presença do *gestus* brechtiano no filme de Mendonça Filho. Os moradores de Bacurau, os estrangeiros e os forasteiros brasileiros representam classes e posições sociais específicas, cujas ações e interações são determinadas por esses papéis.

A alegoria visada em Bacurau, com a contribuição dos elementos alegóricos, é a de uma consolidada e opressiva condição histórica e cultural dos países em desenvolvimento. A relação dos estrangeiros com os forasteiros e com o povo de Bacurau é de dominação e controle, mas o filme propõe a realização de fraturas nesta sólida estrutura de poder, especialmente por meio do ocultamento dos bastidores das formas de organização da comunidade de Bacurau. Os contra-ataques promovidos pela população surpreendem tanto os estrangeiros, quanto o espectador do filme, instigando que este último mobilize um repertório de experiências que possam preencher as lacunas de momentos como a cena do almoço; o passado de Damiano e Dayse que, com a destreza de atiradores experientes, reagem ao ataque de Willy e Kate; a presença do psicotrópico entre os habitantes de Bacurau. São elipses que instigam a reflexão crítica do espectador.

Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, convoca Angus Fletcher e menciona a postura analítica do receptor de narrativas de caráter alegórico:

O traço que Fletcher acentua como próprio à alegoria é o caráter descontínuo da organização das imagens. Segundo ele, o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a

aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento. (Xavier, 2014, p. 446)

Embora *Bacurau* apresente uma narrativa linear, a forma como as variadas violências são retratadas no filme - e aí talvez resida o seu principal traço fragmentário -, com sua brutalidade explícita e a frieza dos assassinos, serve para destacar a desumanização e a opressão estrutural que a população retratada enfrenta. E como temos observado até agora, não é essa a postura crítico-analítica que o longa suscita?

Além disso, *Bacurau* é uma narrativa que, por seu caráter brutal, também pode remeter ao conceito de “necropolítica”, sustentado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), que amplia o conceito de biopoder de Foucault. Em linhas gerais, a necropolítica pode ser entendida como a existência de um poder de soberania em que reside “a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p.5). *Bacurau* é invadida por um poder real que decide como e quem irá morrer em cada etapa do jogo coordenado por um ser desconhecido, cuja existência é indiciada pela escuta que os estrangeiros levam consigo, e pela cena em que recebem a ordem de matar os forasteiros. Essa horrível reunião - que tem como cenário uma Casa Grande - é exemplo explícito da existência de um poder, para além daquele personificado pelos estrangeiros, um poder de quem não se conhece voz e rosto, mas com o privilégio de decidir quando e como exterminar crianças, mulheres, adultos, animais da rua, alimentando o jogo de morte que é revelado em toda a sua essência violenta em *Bacurau*. Na noção de necropolítica, há uma organização para que certos corpos sejam eliminados em guerras, de modo violento. De acordo com Mbembe,

A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (Mbembe, 2018, p. 6-7).

Partindo desse ponto de vista, é possível retomar o papel crucial de Tony Jr., prefeito da cidade, que colabora estreitamente com os estrangeiros. Sua posição de poder é simbólica quando falamos de necropolítica e da influência do poder público nesse contexto. A coordenação entre Tony Jr. e os invasores é evidente na articulação para a destruição e guerra contra *Bacurau*. Ele fornece remédios de tarja preta que causam apatia e lentidão nos moradores, demonstrando uma estratégia meticulosa e organizada para o conflito, que evidencia a estrutura de guerra implementada.

Ainda de acordo com o filósofo, “é interessante notar que é nas colônias e sob o regime do *apartheid* que surge uma forma peculiar de terror” (Mbembe, 2018, p. 31). Embora aqui ele trate de terror no seu sentido real, a sensação provocada pelo filme, dado o seu uso contínuo de violência, muitas vezes também se assemelha a esse gênero cinematográfico. No entanto, não podemos ignorar o cenário histórico que retoma a colonização no Brasil, revestido de uma narrativa ambientada nesse mesmo local, em um futuro próximo. Essa ambientação não só intensifica a sensação de terror, mas também sublinha uma das dicotomias mais latentes no filme: a relação entre o moderno e o arcaico.

Destaco aqui que o aparato tecnológico mobilizado pelos estrangeiros no filme remete à mais alta modernização da violência e da morte. Durante todo o filme identificamos como aquela cidade foi escolhida para o jogo de extermínio, o que cria um paralelo absurdamente próximo com o “simbolismo modernizador do topo”, refletido por Mbembe:

Até mesmo os limites no espaço aéreo dividem-se entre as camadas inferiores e superiores. Em todo lugar, o simbolismo do topo (quem se encontra no topo) é reiterado. A ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar. Várias outras tecnologias são mobilizadas para esse efeito: sensores a bordo de veículos aéreos não tripulados (unmanned air vehicles), jatos de reconhecimento aéreo, prevenção usando aviões com sistema de alerta avançado (Hawkeye planes), helicópteros de assalto, um satélite de observação da Terra, técnicas de holografia. Matar se torna um assunto de alta precisão. Tal precisão é combinada com as táticas de sítio medieval adaptada para a expansão da rede em campos de refugiados urbanos. Uma sabotagem orquestrada e sistemática da rede de infraestrutura social e urbana do inimigo complementa a apropriação dos recursos de terra, água e espaço aéreo. Um elemento crucial nessas técnicas de inabilitação do inimigo é a da terra arrasada (bulldozer): demolir casas e cidades; desenraizar as oliveiras; crivar de tiros tanques de água; bombardear e obstruir comunicações eletrônicas; escavar estradas; destruir transformadores de energia elétrica; arrasar pistas de aeroporto; desabilitar os transmissores de rádio e televisão; esmagar computadores; saquear símbolos culturais e político-burocráticos do Proto-Estado Palestino; saquear equipamentos médicos. Em outras palavras, levar a cabo uma “guerra infraestrutural”. (Mbembe, 2018, p. 46-47)

Alguns desses mecanismos são retratados no filme: no início, quando um satélite cruza o globo; o uso do *drone*; a ausência de água evidenciada quando ela é transportada para a cidade em um caminhão-pipa perfurado por balas; um bloqueador de sinal; a energia elétrica cortada; o roubo de materiais do Museu Histórico de Bacurau. Essas tecnologias e táticas de guerra, presentes tanto na realidade descrita por Mbembe quanto na ficção de *Bacurau*, intensificam a sensação de terror e de ancoragem na realidade.

Figura 121– O caminhão-pipa de Erivaldo furado a bala



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 122 – Bloqueador de sinal instalado pelos Forasteiros



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 123 – Terry rouba um objeto do Museu Histórico de Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

Essa “guerra infraestrutural” também é apresentada no futuro distópico retratado no filme. Há um estado de exceção que institucionaliza, por exemplo, execuções públicas em massa, como se vê na imagem a seguir:

Figura 124 – Notícia sobre execuções públicas em São Paulo



Fonte: *Bacurau* (2019)

Quando os estrangeiros chegam para seu ataque final à cidade, se deparam com ela vazia, mas ao mesmo tempo com avisos simbólicos plantados pelos próprios moradores: as roupas sujas de sangue das vítimas são expostas na cidade vazia.

Figura 125 – Roupas manchadas de sangue



Fonte: *Bacurau* (2019)

A população fugiu? Não, ela está ali, estrategicamente colocada, organizada. E aqui retomamos aquela dicotomia: se todo o aparato tecnológico de comunicação da cidade foi destruído, é possível combater um oponente altamente modernizado? Quais são as armas que restaram à população? O Museu e a Escola. O museu, num sentido metafórico, remete à própria consciência histórica da população nesse combate, sem contar que é lá que irão se apropriar de suas armas no sentido material, físico, mesmo que antigas, se comparadas às dos estrangeiros.

O Museu Histórico de Bacurau é, no filme, uma arena de guerra, como a própria história ali preservada pode ser interpretada como uma luta constante por manutenção da memória. Naquele museu, ecoam histórias dos antigos cangaceiros de Bacurau, não apenas representados pela figura de Lunga e seu bando, bem como

pelas imagens ali apresentadas. Entre a variedade de artefatos que lá se encontram, há um quadro que chama especial atenção, trata-se de uma manchete do jornal “Diário de Pernambuco” em que se lê o seguinte: “coiteiros de Bacurau são alvos da volante”. Essa manchete refere-se a um contexto histórico específico relacionado ao cangaço. Os coiteiros eram pessoas que forneciam abrigo, alimentos e informações aos cangaceiros, em troca de proteção ou parte dos saques. Enquanto as volantes eram tropas policiais especializadas em perseguir e combater os cangaceiros, utilizando métodos violentos para reprimir o cangaço e seus apoiadores. Assim, a presença dessa manchete é significativa por várias razões. Primeiro porque o Museu funciona como um espaço de preservação da memória coletiva da comunidade, e ao exibir essa manchete, o filme recupera um período de resistência e violência histórica local e regional. Depois, porque a referência aos coiteiros e à volante oferece mais um paralelo entre o passado e o presente, porque, assim como os coiteiros eram perseguidos por apoiar os cangaceiros, a comunidade de Bacurau agora é alvo dos invasores estrangeiros. A resistência da comunidade contra a opressão externa é uma continuidade histórica da luta por sobrevivência.

Figura 126 – Manchete emoldurada no Museu Histórico de Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

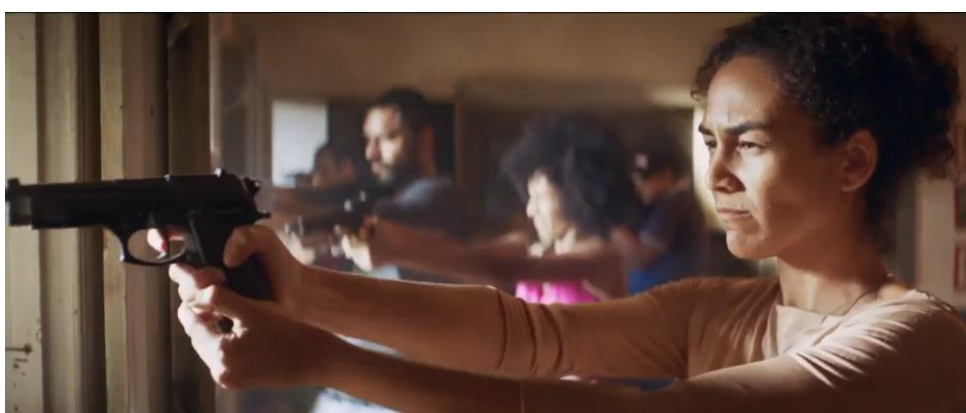
Na escola, o restante da população se reúne e se esconde. E deste local também provêm, tanto literal quanto simbolicamente, outras armas usadas nessa reação. A escolha desse espaço ressalta a importância da educação no filme, mostrando como o conhecimento e a formação podem se transformar em verdadeiras armas de combate. A resposta ao ataque, que também parte da “Escola João Carpinteiro”, reforça essa ideia de que a educação pode ser um meio poderoso de resistir.

Figura 127 – A população escondida na escola



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 128 – A defesa na escola



Fonte: *Bacurau* (2019)

Além disso, a educação formal é um dos meios de se acessar a história, ou seja, a outra arma fundamental para o reconhecimento de si e do passado. Em *Bacurau*, a educação é retratada de maneira destacada. Mesmo que a cena final seja breve, o recado é claro: a escola é um lugar de luta. Ao longo do filme, o descaso das autoridades com a educação é evidente, como já apontamos anteriormente. No entanto, é pela voz do prefeito que ficamos sabendo que Bacurau tem a melhor biblioteca da região. Além disso, a escola de Bacurau é um local para o exercício da criatividade, já que os alunos têm aulas de música e semanas temáticas, como é o caso da “Semana Vinícius de Moraes”, em que os estudantes mobilizam vários instrumentos de sopro. A escola também promove aulas práticas, por exemplo na cena onde percebem que a cidade não se encontra mais no mapa; ou quando aparecem crianças no cultivo da horta e, até mesmo indiretamente, na cena em que Plínio corrige algumas avaliações. Tudo isso reflete em bons resultados educacionais, demonstrados pelo painel de aprovações da “Escola João Carpinteiro”.

Figura 129 – Estudantes de Bacurau em aula de música



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 130 – Mural da Escola João Carpinteiro



Fonte: *Bacurau* (2019)

Essa escola não dispensa também o uso da tecnologia, mesmo que às vezes ela se mostre falha. Basta lembrar da sequência em que a cidade já não se encontra mais no mapa digital e só pode ser observada no mapa físico que está na escola. Em *Bacurau* parece haver uma educação mais próxima e afetiva.

Isso amplia os significados da escola no filme, principalmente se levarmos em conta que é uma das locações da reação, que, por sua vez, é violenta. Mas não são também violentos os frequentes ataques às escolas? Além disso, a escola não pode ser um local de reprodução de violências? Isso levaria a discussão para outros lugares, mas em *Bacurau*, ela se destaca como um local de resistência e de luta. Portanto, a educação e a consciência histórica parecem interligadas aos espaços da Escola João Carpinteiro e do Museu Histórico de Bacurau como armas nesse enfrentamento. São essas as armas que tornam a população consciente de que é necessário continuar a apostar nesse caminho, pois o sangue está também nas paredes do museu e, infelizmente, nelas ninguém pode tocar, como nos lembra Isa após o massacre.

No campo simbólico, cabe pensar se a reação do povo de Bacurau à violência é uma atitude revolucionária ou de revolta? De acordo com Pasquino, a partir do *Dicionário de política*, para o qual também escrevem Norberto Bobbio e Nicola Matteucci, os vocábulos “Revolução, Rebelião, Golpe De Estado, Violência” (Pasquino, 1998, p. 1121) marcam um mesmo grupo de palavras fundamentais em torno do conceito de Revolução:

A Revolução é a tentativa, acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera sócio-econômica. A Revolução se distingue da rebelião ou revolta, porque esta se limita geralmente a uma área geográfica circunscrita, é, o mais das vezes, isenta de motivações ideológicas, não propugna a subversão total da ordem constituída, mas o retorno aos princípios originários que regulavam as relações entre as autoridades políticas e os cidadãos, e visa à satisfação imediata das reivindicações políticas e econômicas. A rebelião pode, portanto, ser acalmada tanto com a substituição de algumas das personalidades políticas, como por meio de concessões econômicas. A Revolução se distingue do golpe de Estado, porque este se configura apenas como uma tentativa de substituição das autoridades políticas existentes dentro do quadro institucional, sem nada ou quase nada mudar dos mecanismos políticos e sócio-econômicos. Além disso, enquanto a rebelião ou revolta é essencialmente um movimento popular, o golpe de Estado é tipicamente levado a efeito por escasso número de homens já pertencentes à elite, sendo, por conseguinte, de caráter essencialmente cimeiro. (Pasquino, 1998, p. 1371)

Quando se observa a diferença entre essas palavras, especialmente Revolução e Revolta, a primeira noção estaria mais próxima do que visa o teatro brechtiano, no sentido de transformação, de fato, da sociedade. Nesse sentido, a teoria de Brecht é revolucionária, tal como o cinema de Glauber Rocha também o é⁶¹. Mas e *Bacurau*? O filme registra uma revolta e depois dela a população voltará a viver como antes, sem a revolução mais profunda das práticas políticas?

Pensem um pouco mais sobre isso. Octavio Paz, em *Signos em rotação*, também se ocupa da definição dos termos “revolta, revolução e rebelião”. Para o autor, que conceitua tanto histórica como filosoficamente tais terminologias, diante dos

⁶¹ “Em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, Glauber propôs um cinema livre, revolucionário e insolente sem histórias, refletores ou elenco de milhares de pessoas. Em vez de ser um esteta do absurdo, por um lado, ou um nacionalista romântico, por outro, a tarefa do cineasta era ser simplesmente revolucionário. Sob influência de Brecht, Glauber postulou o que poderia ser denominado um “transe-brechtianismo”, isto é, um brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afro-mestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas ‘antropofágico’ - uma referência à temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20 - e deveria promover a desalienação de um gosto espectral colonizado pela estética comercial-popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema de arte europeu. O novo cinema, para Glauber, deveria ainda ser tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso. Glauber reivindicava ainda uma abordagem autoral que beneficiasse os jovens diretores, porque, se a indústria era ‘o sistema’, o autor era ‘a revolução’”. (Stam, 2013, p. 115).

variados significados que permeiam o termo “revolta”, destaca-se principalmente a revolta como “motim ou agitação sem propósito definido” (Paz, ano, p. 262). Ele completa: “Revolta era algo que dissolvia as distinções em uma massa informe” (Paz, ano, p. 262). Ou seja, a revolta, embora possa unir grupos distintos, funde-os de forma caótica e pontual. Quando aproximamos essa definição do enredo de *Bacurau*, nota-se que, quando a população da cidade resiste ao ataque dos estrangeiros, não se trata de mera revolta, já que há na cidade uma população coesa, um grupo organizado — ainda que isso seja utópico —, consciente de que é necessário agir em conjunto para garantir o direito à vida, mesmo que seja necessário resistir com violência.

Vejamos como Paz se aprofunda na distinção:

As diferenças entre o revoltoso, o rebelde e o revolucionário são muito marcadas. O primeiro é um espírito insatisfeito e intrigante, que semeia a confusão; o segundo é aquele que se levanta contra a autoridade, o desobediente ou indócil; o revolucionário é o que procura a mudança violenta das instituições. (Detenho-me pouco nas definições de nossos dicionários porque parecem inspiradas pelo Departamento de Polícia.) Apesar destas diferenças, há uma relação íntima entre as três palavras. A relação é hierárquica: revolta vive no subsolo do idioma; rebelião é individualista; revolução é palavra intelectual e alude, mais do que às gestas de um herói rebelde, aos abalos dos povos e às leis da história. Rebelião é voz militar; vem de bellum e evoca a imagem da guerra civil. As minorias são rebeldes; as majorias, revolucionárias. Embora a origem de revolução seja a mesma que a de revolta (volvere: rodar, enrolar, desenrolar) e embora ambas signifiquem regresso, a primeira é de estirpe filosófica e astronômica: retôrno dos astros e planêtas a seu ponto de partida, movimento de rotação em tôrno de um eixo, ronda das estações e das eras históricas. Em revolução as idéias de regresso e movimento se fundem na de ordem; em revolta essas mesmas idéias denotam desordem. Assim, revolta não implica nenhuma visão cosmogônica ou histórica: é o presente caótico ou tumultuoso. Para que a revolta cesse de ser alvorôço e ascenda à história propriamente dita, deve transformar-se em revolução. O mesmo sucede com rebelião: os atos do rebelde, por mais ousados que sejam, são gestos estéreis se não se apóiam em uma doutrina revolucionária. Desde fins do século XVIII a palavra cardinal dessa tríade é revolução. Ungida pela luz da idéia, é filosofia em ação, crítica convertida em ato, violência lúcida. Popular como a revolta e generosa como a rebelião, engloba-as e dirige-as. A revolta é a violência do povo; a rebelião, a sublevação solitária ou minoritária; ambas são espontâneas e cegas. A revolução é reflexão e espontaneidade: uma ciência e uma arte. (Paz, ano, 262-263)

O que ocorre na cidade de Bacurau só é possível porque há uma ação organizada da maioria. Não se trata de mera revolta, pois em Bacurau o povo age coletivamente e de forma coesa. Aqueles que fogem dessa coesão, como é o caso de Cláudio e Nelinha, acabam derrotados. Também não é uma rebelião, pois não há reivindicação ou pedido de algo específico. Ainda que a cidade enfrente a falta d'água e seja constantemente atacada pelo prefeito Tony Jr., o problema central não está nele. A luta da população coletiva de Bacurau é para permanecer viva.

Dessa forma, podemos dizer que há elementos em *Bacurau* que indicam uma atitude pré-revolucionária. A ação do povo busca o retorno à ordem e o reestabelecimento daquilo que foi destruído pela desordem causada pelos estrangeiros em conluio com o prefeito Tony Jr. (como já apontado no capítulo “as cinco dificuldades no escrever [filmar] a verdade”). Esse traço fica evidente na medida em que Bacurau enquanto povo unido não tem como objetivo destituir Tony Jr. do poder, já que, como discutido anteriormente, ele não exerce autoridade real sobre a cidade. Nem mesmo os estrangeiros, armados com o mais avançado aparato tecnológico, conseguem exercer poder sobre essa população unida.

Embora Carmelita figure como liderança (inclusive espiritual) da cidade, há ali, na verdade, lideranças, no plural mesmo. O sistema político da cidade parece funcionar, a organização é mais horizontal, eles venceram o combate, fatos que parecem insinuar revoluções pregressas, o que parece ser uma busca por justiça social, já que

Revolução designa a nova virtude: a justiça. Tôdas as outras - fraternidade, igualdade, liberdade - fundam-se nela. E uma virtude que não depende da revelação, do poder ou do sangue. Universal como a razão, não admite exceções e ignora por igual a arbitrariedade e a piedade. Revolução: palavra dos justos e dos justiceiros. [...] Revolução é uma palavra que contém a idéia do tempo cíclico e, em consequência, a de regularidade e repetição das mudanças. Mas a acepção moderna não designa o eterno retôrno, o movimento circular dos mundos e dos astros, e sim a mudança brusca e definitiva na direção dos assuntos públicos. Se essa mudança é definitiva, o tempo cíclico se rompe e um nôvo tempo começa, retilíneo. (Paz, ano, 263-264-265)

A Revolução do tempo cíclico parece ser o desejo do povo da cidade que, assumindo uma atitude conjunta, busca o retorno ao que era antes, que busca a preservação de si e de suas origens, uma forma de sobrevivência e de luta em meio a uma “guerra infraestrutural”, em que os alvos já são e estão muito bem definidos:

A necessidade do uso da violência como elemento constitutivo de uma Revolução pode ser teorizada abstratamente, mas nunca sem uma fundamentação histórica que mostre como as classes dirigentes não cedem seu poder espontaneamente e sem opor resistência e como, em consequência, os revolucionários são obrigados a arrebatá-lo pela força, e que sublinhe, além disso, como as mudanças introduzidas pela Revolução não podem ser pacificamente aceitas, já que significam a perda do poder, do status e da riqueza para todas as classes prejudicadas. Ninguém duvida, e está historicamente provado, que estas classes se organizarão para se defender, sendo inevitável então que os revolucionários recorram à violência e ao terror. Mas a necessidade do uso da violência também pode ser empiricamente posta em evidência, tanto nos casos de Revoluções vitoriosas, como nos de Revoluções dominadas, tendo por base a duração do conflito armado entre as classes dirigentes e os revolucionários e o número de vítimas. (Pasquino, 1998, p.1372)

E aqui se coloca uma outra questão: no filme, é preciso lembrar que embora o povo de Bacurau tenha coletivamente resistido, eles não saíram ilesos. Guerras geram vítimas. E Bacurau, mais uma vez, teve de lidar com a morte, precisou enterrar os seus e enterrar também aqueles que vieram para os destruir. Mas a violência não é apenas uma resposta do povo; como bem sublinha Pasquino (1998), as classes dominantes também recorrem à violência para manter seus privilégios. No caso de *Bacurau*, os estrangeiros e seus aliados, como o prefeito Tony Júnior, não apenas invadiram a cidade, mas também organizaram uma campanha de extermínio como forma de preservar seu poder. A resistência feroz do povo de Bacurau é, assim, uma resposta à violência já instaurada pelas forças externas que se organizam para manter o controle.

O que se observa é que não fazem isso sem evocar e ironizar a vingança, pois além de se defender, a população de Bacurau transforma os corpos dos assassinos naquilo que em outro momento foi feito aos seus ancestrais. É Lunga quem, de fato, usa a peixeira para fazer isso, mas a população acompanha e registra tudo, pois participou e foi alvo de tudo.

Sobre essa possível relação com a vingança, basta recordar a imagem das cabeças dos cangaceiros de Bacurau⁶² em paralelo com a cabeça de Terry rolando pelas escadas, seguida de Lunga com os restos de Jake em uma das mãos; além, é claro, de expor as cabeças em praça pública. Mas o que é isso? O que isso representa? Algum tipo de reparação histórica se considerarmos o passado do Brasil?

Figura 131 – Possíveis cangaceiros de Bacurau



Fonte: *Bacurau* (2019)

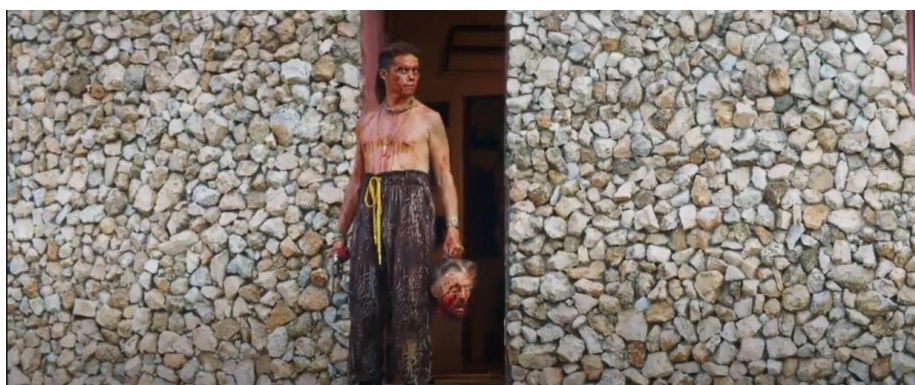
Figura 132 – Cabeça de Terry Rolando

⁶² que são registrados no exato momento em que Lunga reage no Museu.



Fonte: *Bacurau* (2019)

Figura 133 – Cabeça de Jake nas mãos de Lunga



Fonte: *Bacurau* (2019)

Esse gestual, que analisamos simbolicamente, também foi motivo de algumas críticas, em *Resistência, necropolítica e fantasias de vingança: Bacurau*, de Ferreira e Nafafé (2022):

Para o que serve a vingança violenta em *Bacurau* (2019)? Nos filmes que lidam com o cangaço, pelo menos no auge do gênero entre 1953-1965, era mostrada violência, porém de forma crítica, pois trataram muito mais do desejo de abandoná-lo do que de glorificá-lo; apesar de quase todos apresentarem a ideia de que os representantes do governo – os policiais, volantes e soldados – eram os verdadeiros vilões (cf. BERNARDET e RAMALHO JR, 2005). Depois, no Cinema Novo, “cuja estética de violência trilhava no viés da politização, a espetacularização da violência nos filmes de cangaço da Retomada, no que se insere o remake de *O Cangaceiro*, adquire uma expressão de naturalidade cotidiana, colocando o espectador como um voyeur do sofrimento alheio” (FREIRE, 2005: 71). Diríamos que aqui encontramos uma mistura do Cinema Novo e da Retomada: a ideia é a politização – a resistência –, mas ela passa pelo espetáculo – guiado pelo desejo de atingir o grande público que aprecia filmes de gênero com violência vingativa e seu prazer catártico. (p. 270)

E de fato, o final vitorioso atravessado pela violência, numa sensação de que a margem pode, por fim, reagir, é um dado do filme que reforça essa dimensão catártica dos momentos de agressão. Porém, se voltarmos à cena em que Lunga arranca a cabeça de Terry aos gritos, a reação de seus parceiros é bem distinta: Bidé dá gargalhadas da cena, se sente vingado, enquanto Raolino tem dificuldades de

olhar o que acontece e chega até mesmo a virar o rosto. A dubiedade nesse trato também se dá quando Pacote, após ver as cabeças expostas, questiona Teresa se Lunga não exagerou, e ela responde enfática e rapidamente que não.

Figura 134 – Reação de Bidé



Figura 135 – Reação de Raolino



Figura 136 – Pacote questiona Teresa



Fonte: *Bacurau* (2019)

Então, quer dizer que tudo isso não passou de um delírio de vingança? Seriam esses os efeitos do psicotrópico? Foi tudo um sonho? É mera fantasia? É difícil afirmar. Mas mesmo que tudo não passe de efeito psicoativo, a ficção e a realidade parecem coexistir. No filme, quando a população lamenta e homenageia seus mortos,

vários caixões são arrastados rumo ao cemitério. Os nomes dos que foram assassinados são lembrados, entre eles, dois se destacam: “Marielle Gomes de Souza” como uma referência direta à vereadora Marielle Franco, executada em Março de 2018, durante período de filmagem e João Pedro Teixeira, líder camponês da liga de Sapé, assassinado em 1962, representado em *Cabra marcado pra morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Aqui, *Bacurau* não só faz lembrar o cinema brasileiro, mas ecoa, do mesmo modo, a realidade violenta do Brasil.

Figura 137 – Referência à vereadora Marielle Franco



Fonte: *Bacurau* (2019)

E ao final, a população enterra o líder do massacre, dedicando a ele a pior das vinganças⁶³, ser enterrado vivo. Na última sequência, toda a *Bacurau* se encontra reunida, mais uma vez, em um grande enterro, novamente confrontada com a morte e com a violência. Enterra, dentro dela mesma, outra liderança, mas que era símbolo de sua própria destruição. *Réquiem para Matraga* segue alta e, assim como iniciou com Teresa, também é com ela que finaliza, não sem antes registrar toda a população e as enxadas em exercício. Após poucos créditos e com a música ainda em volume elevado, um recado faz lembrar que tudo o que se passou ali é arte e que cinema também é gerador de empregos, recado final que expõe a face contraditória da arte cinematográfica.

Figura 138 – Informação ao final do filme

⁶³ Aqui também apresentando mais um contraponto com o artigo recém citado (Ferreira, Nafafé, 2022), já que os autores interpretam que Michael teve um final menos violento que o restante do grupo (p. 271). Além disso, também temos uma visão diferente a respeito do “almoço”, nesse estudo eles leem essa cena como uma tentativa de “apaziguar os gringos” (p. 268), o que aqui nós interpretamos como teatralização gestual do duelo.

A REALIZAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DESSE FILME GEROU MAIS DE 800 EMPREGOS DIRETOS E INDIRETOS. ALÉM DE SER A IDENTIDADE DE UM PAÍS, A CULTURA É TAMBÉM INDÚSTRIA.

Fonte: *Bacurau* (2019)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final deste percurso. É importante deixar um pouco mais do que “vinte palavras girando ao redor do sol”, tal como cantou Cátia de França na epígrafe de abertura desta tese em que busquei explorar algumas interseções entre cinema, teatro e sociedade, por meio do estudo da teatralização e dos procedimentos de distanciamento empregados pelos diretores de *Bacurau*. A dissociação som e imagem é um deles e, no início do filme, Gal Costa canta “Eu vou fazer uma canção pra ela, uma canção singela, brasileira, para lançar depois do carnaval” (Não [...], 1969), enquanto a imagem anuncia a chegada da parafernália tecnológica que pretende exterminar a população de *Bacurau*, sendo este o primeiro dos variados exercícios dialéticos que ocorrem no longa-metragem.

Esse diálogo com a música é riquíssimo no longa e se relaciona com a própria ave cantora que dá título ao filme. A escolha desse nome fez com que *Bacurau* se alinhasse a vários outros pássaros que mencionamos: condor, carcará, graúna, assum preto... e a todo um ecossistema cultural brasileiro que “canta” o respeito às vítimas da história da colonização brasileira. E, ao dar nome a uma cidade, a ave canta sobre um coletivo e aborda os temas políticos e sociais que discutimos ao longo desta tese.

Par isso, *Bacurau* incorpora à narrativa variados recursos epicizantes, nem sempre brechtianos, mas certamente épicos. As estratégias de epicização estão presentes no cinema de Kleber Mendonça Filho desde o início de sua filmografia. No período e nas obras que atribuímos à sua *fase experimental*, tais técnicas eram ainda mais radicais. Basta pensar na constante interrupção do fluxo narrativo e no diálogo direto com o espectador, como ocorre, por exemplo, em *O enjaulado*.

Naquela seção que intitulamos *Recife sobrenatural*, isso se mantém e é ainda mais acentuado. As rupturas abruptas na fluidez narrativa dão espaço à música, às notícias, à história; e o absurdo, o irreal e o impossível se tornam constantes, inclusive pela presença de um disco de vinil com capacidade mágica e pinguins habitando as praias ensolaradas de Recife.

Essas estratégias epicizantes se mantêm nos longas-metragens e, conseqüentemente, no momento das *Projeções brasileiras*. Kleber Mendonça Filho divide o filme em episódios intitulados; emprega enquadramentos contrastantes e

conteúdos abertamente políticos, sem deixar de lado a teatralização da *mise-en-scène*, analisada em *Bacurau*.

Tanto o dramaturgo alemão quanto o realizador brasileiro têm, em comum, o interesse pelo retrato da verdade. Brecht o fez de maneira acentuadamente revolucionária, enquanto Kleber, através de sua filmografia, nos oferece uma verdade que é revelada aos poucos, mas também poderosa.

Por isso, foi necessário recorrer aos conceitos de teatro e cinema épicos. E somente após uma análise mais aprofundada desses termos é que foi possível perceber que, embora as formas de Kleber Mendonça Filho e Bertolt Brecht possam se aproximar, elas também se distanciam, criando uma relação dialética. Para aprofundar essa discussão, recorreremos, durante o estudo, ao cinema de Glauber Rocha, que abertamente adotou as estratégias de Brecht, criando um cinema épico e revolucionário. No entanto, como vimos, o cineasta baiano realiza essa abordagem de forma mais radical, enquanto os diretores de *Bacurau*, embora façam referência ao cinemanovista, o fazem de maneira menos acentuada.

E foi a partir do diálogo entre esses e outros artistas que começamos a refletir sobre o conceito de cinema popular e como ele pôde, ou não, ser aplicado ao filme. Daí nos perguntamos: o que cativou o público? O bravo cangaceiro *queer*? A reação violenta sobre os invasores? A narrativa de suspense gerada pela exclusão de trechos do roteiro? A paródia de *western* às avessas, tendo como plano de fundo o nordeste brasileiro? O momento político de seu lançamento, que pode ter feito com que o público encontrasse referenciais na realidade?

Sobre todas essas questões buscamos refletir, mas sem respostas definitivas. Acreditamos que o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles é capaz de sintetizar elementos que dialogam com o passado e o presente do Brasil, com a identidade nacional e com a reflexão crítica, com o teatro e com o próprio cinema. Acreditamos que seja justamente essa abertura o que torna esse objeto tão contraditório e intrigante.

Entre os resultados desta pesquisa, a violência ocupou uma posição de destaque. Inicialmente, essa não era uma questão central a ser abordada, mas, ao longo do processo de escrita e de estudo, a violência, em seus mais variados métodos, se revelou de maneira frequente em nossas análises. Por isso, foi inevitável tratá-la, recorrendo a termos como revolução, necropolítica, reação e vingança. Nossas respostas sobre essa questão não são, de modo algum, definitivas, pois é importante

lembrar que alguns conceitos mobilizados para ampliar essas discussões partem de outras áreas do conhecimento, o que nos leva, mais uma vez, aos limites da nossa pesquisa, cujo objetivo principal é o cruzamento entre teatro e cinema.

E como mencionamos no início, são várias as possibilidades que permanecem em aberto para futuros estudos. Deixo aqui algumas sugestões para pensar aspectos que, embora de suma importância, podem não ter sido aqui abordados com a profundidade que merecem. Por exemplo, nesta tese, tratamos minimamente da participação das personagens femininas no filme, o que mais ela suscita? Há, de fato, em *Bacurau*, a representação de uma sociedade matriarcal?⁶⁴ Além disso, o longa pode gerar discussões interessantes sobre a temática da prostituição, não só em *Bacurau*, mas em outras obras de Kleber Mendonça Filho que tangenciam esse mesmo assunto. Outro caminho que pode ser interessante é que, embora tenhamos mencionado que o filme conta com uma expressiva participação de atrizes e atores negros no elenco, não tivemos como aprofundar esse debate no presente estudo, principalmente em relação, ou em comparação, com conhecidos arquétipos de representação dessas personagens no cinema brasileiro⁶⁵. Da mesma forma, não foi possível explorar a grande variedade de recursos técnicos da linguagem cinematográfica em todas as cenas que analisamos, nem mesmo houve tempo para ampliar a relação com outras obras da literatura e do cinema brasileiro, já que aqui nos restringimos a um autor e, basicamente, a um cineasta brasileiro e outro norte-americano. Concluo essas possibilidades dizendo que a própria questão do cangaço ainda pede uma investigação mais apurada, considerando a grande tradição desse gênero no Brasil, com a qual *Bacurau* dialoga de maneira significativa.

Portanto, tratar das violências presentes no filme e da importância de serem abordadas é fundamental. Isso precisa ser dito, não se pode ignorar que nossa história, enquanto nação, foi construída sobre essa base. Em *Bacurau*, não vejo uma romantização da violência; ao contrário, parece-me uma forma de dizer: “Ei, espectador, não se esqueça, essa realidade representada na tela paraboliza — para usar os termos de Brecht — a violência do nosso próprio passado e do presente

⁶⁴ Iniciamos algumas dessas discussões no texto *Alegoria e epicização em Bacurau e Feminino Plural*, já citado previamente, e no final do subitem 3.4 deste estudo.

⁶⁵ Partindo, por exemplo, do documentário de ARAÚJO, J. Z. A NEGAÇÃO do Brasil. São Paulo, 2000, 1h 32min. E do estudo de RODRIGUES, João Carlos. O negro brasileiro e o cinema. Pallas Editora, 2015. os quais também consultamos durante o processo de pesquisa.

também!”. Não por acaso, o museu é uma arma; essa consciência histórica é ativada ali.

E aqui, já a título de finalização, destaco novamente a importância da Escola como uma arma alegórica, não apenas em *Bacurau*, mas também considerando como o próprio filme participou da minha prática pedagógica. O longa já fazia parte do meu dia a dia na sala de aula, antes mesmo de ser o meu objeto de estudo no doutorado. Isso porque as intensas relações intertextuais com a literatura, como *Os Sertões*, por exemplo, e o variado debate político que é capaz de suscitar, foram particularmente enriquecedores para o meu trabalho enquanto professor de Ensino Médio, principalmente nas disciplinas de Literatura e Arte, Debates contemporâneos e Produção de texto.

O longa me ajudou a enriquecer as aulas e a metaforizar e discutir temas importantes e que dialogam com vários descritores da Base Nacional Comum Curricular. Por isso, exibi *Bacurau* várias vezes, seja em sala de aula, ou em sessões de cine debate, onde pude compartilhar parte desse processo de aprendizagem com os estudantes, o que enriqueceu ainda mais a experiência desta tese. Em 2023, *Bacurau* foi incluído na lista de “leituras obrigatórias” do vestibular de inverno da UFU, justamente no momento em que eu escrevia esta tese, dado que esta pesquisa se iniciou no segundo semestre de 2020. Isso só reforçou a relevância da obra como uma ferramenta pedagógica e cultural.

Por isso, como disse no início, vejo *Bacurau* com traços épicos, já que pode despertar, em alguma medida, aspectos de consciência crítica. *Bacurau* parece, acima de tudo, dialético, pode não ser épico em todos os sentidos, mas não parto aqui da pureza dos gêneros⁶⁶. Vejo o filme como uma obra que se recusa a ser encaixada em uma única forma ou fôrma, em um único gênero. Um filme híbrido, como a própria personagem Lunga também é. Sua capacidade de suscitar debates sociais, literários, artísticos e cinematográficos é evidente. E, no meu ponto de vista, isso é profundamente didático.

Não é possível terminar este texto, sem retomar, mais uma vez, o álbum *A fábrica do poema* e, de novo, a música *Por que você faz cinema*. Mas agora fico me perguntando por que fiz esta tese sobre cinema e pude encontrar mais algumas

⁶⁶ Para mais informações sobre, consulte: *André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema*. RuMoRes, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 262–278, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.137915. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/137915>. Acesso em: 14 ago. 2024.

respostas neste trecho que diz: “Para ver e mostrar o nunca visto/ O bem e o mal, o feio e o bonito/ Porque vi Simão no deserto” (Por que [...], 1994). E aqui, mais uma vez, altero ao meu modo: porque vi bacurau lá no sertão.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gregório Galvão. Lunga, o herói da insurgência de bacurau. **Trabalho Necessário**, Niterói, v. 19, n. 40, p. 416-328, set/dez. 2021. <https://doi.org/10.22409/tn.v19i40.49748>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/49748/30296>. Acesso em: 17 ago. 2024.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Editora Summus, 1984.
- ALESSI, Gil. **Mulheres enfrentam alta de feminicídios no Brasil da pandemia e o machismo estrutural das instituições**. In: El País. 29 dez. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-29/mulheres-enfrentam-alta-de-femicidios-no-brasil-da-pandemia-e-o-machismo-estrutural-das-instituicoes.html>. Acesso em: 2 Ago.2021.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1989.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006a.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006b.
- AUMONT, Jacques. D. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.
- BACURAU. In: **Dicionário Priberam**. Dicionário digital. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bacurau>. Acesso em: 27 set. 2023.
- BACURAU. Google Trends. Disponível em: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=today%205-y&q=bacurau&hl=pt>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- BAGATELAS. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Compositores: Antônio Cícero Roberto Frejat. São Paulo: Sony Music Entertainment Brasil, 1994. Youtube: 2:18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Twof37JJYk>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- BARRETO, Luciana Moura. **Brecht e o cinema**: uma análise metodológica em contexto fílmico. Dissertação de Mestrado - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2017.
- BARROS, Marcos Paulo de Araújo. Bacurau como mecanismo de combate à subalternidade. **Lumen Et Virtus Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem**,

São Paulo, v. , n. 36, p. 8-22, dez. 2023. Disponível em:
https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_36/PDF/BACURAU%20COMO%20MECANISMO%20DE%20COMBATE%20À%20SUBALTERNIDADE.pdf. Acesso em: 16 ago. 2024.

BAZIN, André. Western ou o gênero americano por excelência. In: BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. Cap. , p. 199-208.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema** – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

BICHOS DA NOITE. Intérprete: Sérgio Ricardo. Compositores: Sérgio Ricardo e Joaquim Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1967. YouTube: 4:07. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=sOcowz4L_c0. Acesso em: 16 ago. 2024.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOBBIO, Norberto et al. **Dicionário de política**. In: BOBBIO, Norberto et al. Dicionário de política. 11. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998. p. 1-1330.

BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1992.

BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor**: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme *O som ao redor*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - 2016.

BRECHT, Bertolt. **Cinco maneiras de dizer a verdade**. Revista Civilização Brasileira 56, 1966, p. 259-73.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Poesia**. Introdução e tradução de André Vallias. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. *Kindle*.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

CANAL CURTA. Kleber Mendonça Filho - Recife Frio, 2015. (1 min). Publicado pelo canal Canal Curta. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-bLMSuN5Mvs>. Acesso em: 7 set. 2023.

CARCARÁ. In: O povo Vitória. 2020. Disponível em:
<https://www.opovovitoria.com/2020/07/carcara.html> Acesso em: 1 set. 2023.

CARCARÁ. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: João do Rio. Rio de Janeiro, 1965. Youtube: 2:59. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KHI30>. Acesso em: 16 ago. 2024.

CARLOS, Diego Souza. **Bacurau na Tela Quente (1/4): Aplaudido durante sete minutos em Cannes, obra de Kleber Mendonça Filho volta à TV Aberta.** 2024. Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/bacurau-na-tela-quente-0104-aplaudido-durante-7-minutos-em-cannes-obra-de-kleber-mendonca-filho-volta-a-tv-aberta,fbdb8b2552e750c377ea150692cf72f84gpvqkpp.html#google_vignette. Acesso em: 4 ago. 2024.

CINELATINOAMERICANO. **Juliano Dornelles.** 2023. In: Cinelatinoamericano. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=6036>. Acesso em: 10 set. 2023.

CINEMA pernambucano. **Emilie Lesclaux.** 2021. Disponível em: [https://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/a-cena/lista-de-profissionais/item/4409-emilie-lesclaux#:~:text=Mini%2Dcurr%C3%ADculo%3A%20Emilie%20Lesclaux%20nasceu,audiovisual%20\(2002%20a%202004\)..](https://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/a-cena/lista-de-profissionais/item/4409-emilie-lesclaux#:~:text=Mini%2Dcurr%C3%ADculo%3A%20Emilie%20Lesclaux%20nasceu,audiovisual%20(2002%20a%202004)..) Acesso em: 16 ago. 2024.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema.** Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

CLERC, Jeanne-Marie. **História de relações complexas.** Tradução de Mário Jorge Torres e Kelly Basilio. Paris: Nathan Université, 1993.

CONDOR voando acima do canyon de colca no peru. In: Freepik. Disponível em: https://br.freepik.com/fotos-premium/condor-voando-acima-do-canyon-de-colca-no-peru_5466065.htm. Acesso em: 31 ago. 2023.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092>. Acesso em: 11 maio 2023.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética.** São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. **História Mundial do Cinema.** Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-54.

CUNHA, Euclides. **Os sertões.** São Paulo: L &PM, 2016.

DICIONÁRIO TUPI GUARANI. **Graúna.** Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/grauna/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

DIOGO, Brendon de Alcantara. **Alegoria e epicização em Feminino Plural e Bacurau.** In: JUNQUEIRA, Renata Soares, CUNHA, Paulo (org.). Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal. 1a ed. São Paulo: Todas as Musas, 2024. p. 77-102.

DIOGO, Brendon de Alcantara. **A tragédia grega na cena contemporânea: uma leitura do espetáculo *Antígona* de Andrea Beltrão e Amir Haddad.** Dissertação

(Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara. Araraquara, p. 111. 2020.

DIOGO, Brendon de Alcantara. Entre o cinema e o teatro: a utilização de recursos épico-brechtianos em *Bacurau*. **Arte da Cena** (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 2, p. 114–151, 2022. DOI: 10.5216/ac.v7i2.70439.

DIOGO, Brendon de Alcantara. O canto do bacurau: a intermedialidade com a música brasileira em *Bacurau* e a sua relação com o *Árido Movie* e o *Manguebeat*. **Inventário**, n. 30, p. 217-235, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/49995/28228>. Acesso em: 20 set de 2023.

DISTANCIAMENTO. In: AULETE, **Dicionário Caldas Aulete**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2023. Disponível em: <<https://aulete.com.br/distanciamento>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

DORNELLES, Juliano. **Mens Sana in Corpore Sano**. 2011. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=mens_sana_in_corpore_sano. Acesso em: 4 ago. 2024.

DOURADO, Pedro. **Cineastas Brasileiros**: Kleber Mendonça Filho. In: Instituto de Cinema. 2023. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-kleber-mendonca-filho>. Acesso em: 11 set. 2023.

ESTADO de Minas de. **Com tom de protesto, Bacurau é exibido em Cannes**. 2019. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/05/17/noticias-cinema,246091/com-tom-de-protesto-bacurau-e-exibido-em-cannes.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FERREIRA, Carolin Overhoff; NAFAFÉ, José Lingna. Resistência, necropolítica e fantasias de vingança – *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 244-276, 27 nov. 2021. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.719>.

FOLHA de São Paulo. **Folha promove sessão com debate do filme 'Bacurau', premiado em Cannes**. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/folha-promove-sessao-com-debate-do-filme-bacurau.shtml>. Acesso em: 4 ago. 2024.

FOLHA de São Paulo. **Táxi autônomo da Amazon iniciará testes em mais duas cidades dos EUA**. 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2024/06/taxi-autonomo-da-amazon-iniciara-testes-em-mais-duas-cidades-dos-eua.shtml>. Acesso em: 21 dez. 2024.

FONSECA, Rodrigo. **Festival de Cannes: 'Fizemos um protesto na forma de filme', diz diretor de 'Bacurau'**. 2019. Disponível em:

<https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/festival-de-cannes-fizemos-um-protesto-na-forma-de-filme-diz-diretor-de-bacurau.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2024.

FORA DA ORDEM. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. São Paulo, Universal Music Ltda: 1991. YouTube: 5:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqMcE2IEFWg>. Acesso em: 16 ago. 2024.

FORLIN, Miguel. **A baixeza de Bacurau**. Estado da Arte. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixezadebacurau/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

FOTO de protesto ilustrou capa do britânico The Guardian. **Aquarius vai fazer você querer morar no Brasil'**: As reações ao filme e ao protesto em Cannes. In: BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-36322435>. Acesso em 6 set. 2023.

G1 Distrito Federal. **Cine Brasília exhibe filme 'Bacurau', premiado em três festivais internacionais**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/o-que-fazer-no-distrito-federal/noticia/2019/08/30/cine-brasilia-exibe-filme-bacurau-premiado-em-tres-festivais-internacionais.ghtml>. Acesso em: 4 ago. 2024.

GARCIA, Midian Angélica Monteiro. **O devir Bacurau em proposições estético-políticas contemporâneas**. In: LOPES, Cássia e SANCHES, João. **Veredas do drama**. Salvador: Edufba, 2023. p. 189-199.

GHETTI, Bruno. **Filme brasileiro "Bacurau" vence prêmio do júri no Festival de Cannes...** - 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/25/filme-brasileiro-bacurau-vence-premio-do-juri-no-festival-de-cannes.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

GLOBO. **Grupo de bolsonaristas faz círculo com luzes em Porto Alegre e pede para que 'general' olhe por eles**. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/11/21/grupo-de-bolsonaristas-faz-circulo-com-luzes-em-porto-alegre-e-pede-para-que-general-olhe-por-eles.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2024.

GMC ONLINE. **Boneco gigante do juiz Sérgio Moro está em Maringá**. 2018. Disponível em: <https://paranavai.portaldacidade.com/noticias/regiao/boneco-gigante-do-juiz-sergio-moro-esta-em-maringa>. Acesso em: 17 ago. 2024.

GUIN, Ursula K. Le. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

GUINSBURG, J., FARIA, J. F., LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. – 2. Ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **Brecht/ Cinema/ América Latina**. São Paulo: Alameda, 2022.

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HENFIL, **A volta da graúna**. São Paulo: Geração Editorial, 1993.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

IMDB. **Bacurau**. 2024. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2762506/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

JUCÁ, Beatriz. **Chico Buarque: “Com esses ministros, é preferível que Cultura não tenha ministério**. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546987601_960842.html. Acesso em: 15 jun. 2024.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP. 2018.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: cinema épico em português**. Prefácio de Paulo Cunha. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

KALUNGA, Toninho. **Os vendilhões do templo e as armas de Bolsonaro**. 24 jun. 2019. In: Brasil 247. Disponível em: <https://www.brasil247.com/blog/os-vendilhoes-do-templo-e-as-armas-de-bolsonaro>. Acesso em: 2 de ago. 2021.

LUVAS VERDES. Intérprete: Silvério Pessoa. Compositor: Silvério Pessoa. 2003. YouTube: 5:09. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YZvudSs5clw>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Prefácio de Ana Maria Haddad Baptista. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. **Alegoria do pequeno que resiste**. 2019. Disponível em: <https://carmattos.com/2019/08/25/alegoria-do-pequeno-que-resiste/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

MATTOS, Rômulo. **Tropicalismo e canção engajada no filme Bacurau**. 2019. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDONÇA FILHO, INTERMIDIA PROJECT. **Entrevista Kleber Mendonça Filho**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FIGxDJvIO6o>. Acesso em: 10 set. 2023.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Mais real que a ficção: entrevista com o cineasta Kleber Mendonça Filho [Entrevista cedida a Maria Júlia Leddó]**. Dez. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/mais-real-que-a-ficcao-entrevista-com-o-cineasta-kleber-mendonca-filho/> Acesso em: 16 ago. 2024.

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

MORAES, Camila; VICENTE, Alex. **Equipe de 'Aquarius', de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes**. 19 mai. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064_139719.html. Acesso em 5 nov. 2023.

MOREIRA, Clara. **O cartaz de cinema como obra de arte**. [Entrevista cedida à Revista Bravo] André Reina. Medium, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-cartaz-de-cinema-como-obra-de-arte-231b2d395043>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MST_OFICIAL. **Hoje, às 19h, será exibido o filme "Bacurau" no Acampamento da Resistência, no assentamento Normandia, em Caruaru (PE)**. 20 set. 2019. Twitter: MST Oficial. Disponível em: https://x.com/MST_Oficial/status/1175157740462903297. Acesso em: 4 ago. 2024.

NÃO IDENTIFICADO. Intérprete: Gal Costa. Compositor: Caetano Veloso. Holanda: CBD-Philips, 1969. Youtube: 3:18. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3oxz8k_rT8g. Acesso em: 16 ago. 2024.

NEVES, Anderson Rodrigues. **Entre o western e o nordestern** : os possíveis diálogos de Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema cangaço (O cangaceiro 1953, Deus e o diabo na terra do sol 1964 e O dragão da maldade contra o santo guerreiro 1969). 2013. 216 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

NIGHT. Compositor: John Carpenter. Sacred Bones Records. 2015. Youtube: 3:38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lxbfshg2mcl>. Acesso em: 16 ago. 2024.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scene no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016.

PARDAL, Fernando. **Bacurau: uma alegoria catártica dos impasses políticos de nosso tempo**. 2019. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/Bacurau-uma-alegoria-catartica-dos-impasses-politicos-de-nosso-tempo?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter. Acesso em: 4 ago. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PEACOCK, Ronald. **Formas de literatura dramática**. Trad. Bárbara Heliodora. Apresentação Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht, vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PEREIRA, I. **As Homenagens de 'Bacurau' ao mestre do terror John Carpenter**. 2019. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/as-homenagens-de-bacurau-ao-mestre-do-terror-john-carpenter/>. Acesso em: 16 ago. 2024.

PESSÔA, Samuel. **Em 'Bacurau', o inferno são os outros**. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/samuelpessoa/2019/09/em-bacurau-o-inferno-sao-os-outros.shtml#:~:text=Apreciei%20%22Bacurau%22%2C%20assinado%20tamb%C3%A9m,a%20partir%20de%20nossas%20contradi%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 4 ago. 2024.

POR QUE VOCÊ FAZ CINEMA. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Compositores: Adriana Calcanhotto e Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Sony Music Entertainment Brasil, 1994. Youtube: 2:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ye2hXE5Jix4>. Acesso em: 16 ago. 2024.

PRADO, Gustavo dos Santos, 2018, Cascavel. **"A personificação do herói"**: As representações de Sérgio Moro nas capas das revistas Veja, IstoÉ e Época. Cascavel: **Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Cascavel-PR 2018. 15 p. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2018/resumos/R60-0513-1.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2024.

RÉQUIEM. In: DICIO, Dicionário Online de Português. 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/requiem/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

RÉQUIEM PARA MATRAGA. Intérprete: Geraldo Vandré. Compositor: Geraldo Vandré. Som Maior/RCA, 1966. YouTube: 2:17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B6Zwyf0tDS8>. Acesso em: 16 ago. 2024.

ROCHA, Vinícius Oliveira. **A CRÍTICA DE CINEMA COMO GÊNERO DISCURSIVO JORNALÍSTICO**: um estudo de caso a partir de bacurau. 2023. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RODRIGUES, Leonardo. **De "demente" a "maravilhoso"**: "Bacurau" divide opinião da crítica internacional. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/15/de-demente-a-maravilhoso-critica-internacional-se-divide-sobre-bacurau.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte e Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Buriiti, 1965.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALDANHA, Gabriela Lopes. **Geração Árido Movie**: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, 2009.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2012. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SEMENSATO, Geisa Cristina. **DIALÉTICA DO SERTÃO**: reflexões em torno das peripécias de Antônio das Mortes no cinema épico de Glauber Rocha. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - Sp, Araraquara, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/bf57f95a-81c8-41f7-ac01-5ec634ab464c/content>. Acesso em: 17 ago. 2024.

SILVA, Luis Fernando Siqueira de Vasconcelos. **Lunga**: a interseção entre cangaço e gênero no sertão nordestino de Bacurau. 2022. 60f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

SOARES, José de Lima. **Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI**: uma abordagem sociológica e política do filme *Bacurau*. **Wamon**-Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, v. 5, n. 1, p. 165-190, 2020.

SONTAG, Susan. **A vontade Radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. In: SOUZA, Jessé. **Elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Trad. De José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEMPO, O. **Manifestantes cantam o hino nacional para pneu durante bloqueio de rodovia**. 2022. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/manifestantes-cantam-o-hino-nacional-para-pneu-durante-bloqueio-de-rodovia-1.2760771>. Acesso em: 15 jun. 2024.

TENÓRIO, Jeferson. **Decisão que inocenta Dilma reforça que impeachment foi golpe de Estado**. 22 ago. 2023. In: Uol. <https://noticias.uol.com.br/colunas/jeferson-tenorio/2023/08/22/decisao-que-inocenta-dilma-reforca-que-impeachment-foi-golpe-de-estado.htm>. Acesso em: 4 nov. 2023.

TREVISAN, Daniel. **Bolsonaro, o gesto da arma na Marcha para Jesus e a risada cafajeste dos pastores**. Por Daniel Trevisan. 22 jun. 2019. In: DCM. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/bolsonaro-o-gesto-da-arma-na-marcha-para-jesus-e-a-risada-cafajeste-dos-pastores-por-daniel-trevisan>. Acesso em: 2 de ago. 2021.

UOL. **Bacurau arrecada R\$1,5 milhão em bilheteria no primeiro final de semana**. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/02/bacurau-arrecada-15-milhao-de-bilheteria-no-primeiro-final-de-semana.htm>. Acesso em: 4 ago. 2024.

UOL. **Manifestações bolsonaristas em frente a quartéis do Exército são registradas em 24 estados**. 2022. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/53431_manifestacoes-bolsonaristas-em-frente-a-quarteis-do-exercito-sao-registradas-em-24-estados-e-no-distrito-federal.html. Acesso em: 15 jun. 2024.

UOL. **Moro posta montagem como Homem de Ferro e brinca ser primo de Tony Stark**. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/eleicoes/2022/04/19/moro-brinca-primo-homem-de-ferro.htm>. Acesso em: 7 ago. 2024.

UOL, Cultura. **No roteiro original, Lunga era uma personagem trans", diz Silvero Pereira sobre 'Bacurau: "jagunço queer": no #provoca, o ator conta que a mudança no personagem que caiu nas graças do público foi uma sugestão sua. "Jagunço queer": No #Provoca, o ator conta que a mudança no personagem que caiu nas graças do público foi uma sugestão sua**. 2021. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2021/03/16/673_no-roteiro-original-lunga-e-uma-personagem-trans-diz-silvero-pereira-sobre-bacurau.html. Acesso em: 7 ago. 2024.

VELHA ROUPA COLORIDA. Intérprete: Antônio Carlos Belchior. Compositor: Antônio Carlos Belchior. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram/Philips, 1976. Youtube: 4:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jjfT6byZrA8>. Acesso em: 16 ago. 2024.

VITRINE filmes. Bacurau. Cartaz de Bacurau. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/bacurau/>. Acesso em 4 set. 2023.

VUGMAN, Fernando. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 159-175.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA CONSULTADA

A COPA DO MUNDO NO RECIFE. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Casa de cinema de Porto Alegre. 15 minutos. 2014, documentário.

A MENINA DO ALGODÃO. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho, Daniel Bandeira. Produção: Leo Falcão. 2003, ficção.

A MONTANHA SAGRADA. Estados Unidos/México. Direção: Alejandro Jodorowsky. 113 minutos. 1973, ficção.

AQUARIUS. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2h 26m. Cor. 2016, ficção.

BACURAU. Brasil/França. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2019, ficção.

BRECHT NO CINEMA. Produção: Beta film. Manaus-AM, 2010.453min, DVD, Dolby digital 2.0, Preto e branco e colorido, Fullscreen 1.33:1. **Kuhle Wampe** (Kuhle Wampe oder: Wem gehort die Welt? Ale/1932).

BRECHT NO CINEMA. Produção: Beta film. Manaus-AM, 2010.453min, DVD, Dolby digital 2.0, Preto e branco e colorido, Fullscreen 1.33:1. **Visões de Brecht** (Brasil, 2010).

BRECHT NO CINEMA. Produção: Beta film. Manaus-AM, 2010.453min, DVD, Dolby digital 2.0, Preto e branco e colorido, Fullscreen 1.33:1. **A ópera dos três vinténs** (Die 3 Groschen-Opera/Ale/1931).

CABRA MARCADO PRA MORRER. Brasil. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho, Zelito Viana. Cor. 119 minutos. 1984, documentário.

CASA DE IMAGEM. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho e Elissama Cantalice. Produção: Kleber Mendonça Filho. 14 minutos. 1992, documentário.

CRÍTICO. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção, Roteiro e Montagem: Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho. Música original: DJ Dolores. 2008, documentário.

DJANGO. Itália. Direção: Sérgio Corbucci. Produção: Sérgio Corbucci, Manolo Bolognini. Cor. 1966, ficção.

DOGVILLE. Alemanha, Dinamarca, Finlândia, França, Itália, Noruega, Holanda. Direção: Lars Von Trier. Produção: Marianne Slot. Cor. 2003, ficção.

ELETRODOMÉSTICA. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Kleber Mendonça Filho. 22m. 2005, ficção.

MENS SANA IN CORPORE SANO. Brasil. Direção: Juliano Dornelles. Produção: Daniel Bandeira, Diogo Almeida, Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho, Simone Jubert. 22m. 2011, ficção.

NOITE DE SEXTA, MANHÃ DE SÁBADO. Brasil/França. Direção: Kleber Mendonça Filho. 15m. 2006, ficção.

O DESPREZO. França. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Carlo Ponti, Georges de Beauregard, Joseph E. Levine. Cor. 1963, ficção.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Brasil. Direção: Glauber Rocha. 95 minutos. Cor. 1968, ficção.

O ENJAULADO. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Daniele Abreu e Lima, Eudes Santana, Ricardo Spencer, Kleber Mendonça Filho. 34 minutos. Cor. 1997, ficção.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Alemanha. Direção: Robert Wiene. 1h 11m. Preto e branco. 1920, ficção.

O HOMEM DE PROJEÇÃO. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho e Elissama Cantalice. Produção: Kleber Mendonça Filho. 9 minutos. 1992, documentário.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Itália-França. Direção: Glauber Rocha. 95 minutos. Cor. 1970, ficção.

O SOM AO REDOR. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 2h 11m. Cor. 2012, ficção.

RECIFE FRIO. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 24 minutos. Cor. 2009, ficção.

RETRATOS FANTASMAS. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 93 minutos. Cor. 2023, documentário.

THE THING. Estados Unidos. Direção: John Carpenter. Produção: David Foster e Lawrence Turman. 108 minutos. Cor. 1982, ficção.

VINIL VERDE. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. 16 minutos. Cor. 2004, ficção.

VINGADORES: GUERRA INFINITA. Estados Unidos. Direção: Anthony Russo, Joe Russo. Produção: James Gunn, Jon Favreau, Kevin FeigeKevin Feige, Louis D'Esposito, Michael Grillo, Stan LeeStan. 149 minutos. 2018, ficção.