



## O VOO DO BACURAU: CINEMA, NECROPOLÍTICA E [CONTRA]VIOLÊNCIA

**Aguinaldo Rodrigues Gomes\***

**Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS**

[aguinaldorod@gmail.com](mailto:aguinaldorod@gmail.com)

**Flávio Vilas-Bôas Trovão\*\***

**Universidade Federal de Rondonópolis - UFR**

[flaviotrovaio@hotmail.com](mailto:flaviotrovaio@hotmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo é uma análise histórica e crítica do filme brasileiro *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que articula uma visão cinematográfica da história do país, problematizando tanto os dilemas enfrentados atualmente quanto o passado de resistência de grupos historicamente marcados pela diferença a partir de costumes e tradições, no enfrentamento à necropolítica contemporânea. A crítica cinematográfica compreendeu *Bacurau* como um espaço de debate para temas sociais brasileiros, tais como as políticas locais coronelistas (representada pelo prefeito Toni Jr.) e práticas economicamente centradas em polos geográficos do poder (representada pelos personagens do sudeste) que, seguindo a lógica do capitalismo financeiro globalizado, produzem, a partir da precarização da vida das pessoas mais vulneráveis, uma espécie de safari humano dos sujeitos, promovendo uma banalização da vida do outro. Esse é compreendido, assim como no filme, como vítimas de uma política neocolonialista de morte em larga escala, mas que pode ser enfrentada a partir da tradição cultural dos sujeitos insurgentes do nordeste brasileiro, através de uma política das diferenças construídas a partir das margens como resposta às opressões, que ao menos, em suas representações fílmicas, inspiram a vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Bacurau*, cinema, necropolítica, resistências, História.

## THE RISE OF ‘BACURAU’: CINEMA, NECROPOLITICS AND [COUNTER]VIOLENCE

---

\* Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente do curso de História do CPAQ/UFMS, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais e do Programa de Pós-Graduação em Educação de Rondonópolis/UFR. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: História e Ditadura, Educação e Comunismo, Gênero e Sexualidade, Estudos Culturais.

\*\* Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do curso de História da Universidade Federal de Rondonópolis e dos Programas de Pós-Graduação em Educação da UFR e Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Atua nas áreas de História e Cinema, História dos Estados Unidos e Estudos Culturais e Educação.

**ABSTRACT:** This paper is a historical and critical analysis of the Brazilian film *Bacurau* (2019), written and directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, which articulates a cinematographic view of the country's history, problematizing both the dilemmas currently faced and the past of resistance of groups historically marked by differences based on customs and traditions, in confronting contemporary necropolitics. The film review understood *Bacurau* as a space to debate for Brazilian social issues, such as local traditional colonel policies (represented by Mayor Toni Jr.) and economical practices centered on geographical poles of power (represented by the characters of the Southeast) which, following the logic of globalized financial capitalism, they produce, from the precariousness of the lives of the most vulnerable people, a kind of human safari of the subjects, promoting a trivialization of the life of the other. This is understood, just as in the movie, as victims of a neocolonialist policy of death on a large scale, but which can be tackled from the cultural tradition of insurgent subjects from northeastern Brazil, through a policy of differences built from the margins as response to oppressions, which at least, in their film representations, inspire life.

**KEYWORDS:** *Bacurau*, cinema, necropolitics, resistance, History

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 morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?  
(ACHILLE MBEMBE)

É um filme sobre o Nordeste, um filme sobre o Brasil, é um filme sobre educação, sobre história e estou muito feliz que esse filme nasceu aqui no Festival de Cannes e agora está começando a correr o mundo.  
(KLEBER MENDONÇA FILHO)

## INTRODUÇÃO

O filme brasileiro *Bacurau*, premiado no Festival de Cannes de 2019, é uma obra que permite estabelecer relações com a realidade política e social na qual foi produzida, mas também uma leitura caleidoscópica, com conexões com outros momentos importantes da história do cinema brasileiro, sobretudo dos anos 1960 e 1970. *Bacurau* pode ser compreendido, também, a partir da articulação das diferenças regionais, étnicas, sociais e sexuais nas e a partir das margens, que, como define Bell Hooks (2019), fazem parte do todo, mas encontram-se fora do corpo principal. Trata-se de sujeitos marginalizados, porém conectados a um mundo globalizado, inseridos num microcosmo no qual mulheres, prostitutas, gays, trans, lésbicas, foras da lei, sujeitos andróginos, racializados e excluídos constroem uma resistência contra os opressores

“euro-norte-americanos”. Conforme Hooks (2019, p. 44), a nossa marginalidade nos dá uma vantagem e nos permite fazer uso dessa perspectiva para criticar o poder dominante de hegemonia racista, classista e sexista, bem como criar uma contra-hegemonia.

Em diálogo com parte da crítica cinematográfica, uma leitura possível compreende *Bacurau* como um ato político contra o atual governo brasileiro e/ou como uma crítica à conjuntura atual global. Além dessa interpretação, buscamos delinear os diálogos com o próprio campo do cinema brasileiro, filiando-o à tradição de um cinema representante das resistências e lutas populares, filiando-o à tradição de um cinema representante das resistências e lutas populares, sobretudo a desigualdade sertaneja e suas resistências.

Nesse sentido, abrem-se possibilidades de diálogo entre a obra de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles com outras experiências cinematográficas nacionais, como o Cinema Novo. Não se trata, porém, de uma questão de sucesso ou não do filme, mas de um discurso enunciado pela própria película, em que elementos estéticos e políticos caros a outros cineastas brasileiros permitem uma aproximação com certa “tradição” do cinema nacional em momentos de maior embate político. É nesse lugar entre a crítica ao presente e as referências ao passado (histórico e cinematográfico) que o filme foi analisado.

Quanto aos princípios metodológicos que, em geral, são bastante conhecidos e utilizados pelos pesquisadores de História e Cinema, partimos de algumas ideias já consolidadas no campo. A primeira diz respeito à compreensão do tempo histórico em que se deu a produção fílmica, processo esse que nos permite acessar uma documentação bastante rica sobre a recepção que a obra pode ter tido no momento de sua produção.<sup>1</sup>

Também devem-se considerar as representações estéticas, analisadas a partir de sua própria linguagem, ou seja, do conhecimento de uma gramática própria e da percepção sobre a história do campo cinematográfico e suas estéticas mais influentes, assim como o debate político, afinal, trata-se de uma obra de arte eminentemente industrial.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre o uso do cinema como fonte pelos historiadores, ver Ferro (2010). Sobre o uso da crítica cinematográfica como fonte para uma história da recepção fílmica, ver Ramos (2002).

<sup>2</sup> Cf. Benjamin (1992).

Em seguida analisamos algumas cenas do filme que permitem estabelecer diálogos com obras do cinema nacional que tratam de temas, espaços e resistências das lutas populares. Essa leitura possibilitou, em seguida, a mobilização de conceitos contemporâneos, como decolonialidade, necropolítica e precarização, em uma perspectiva crítica sobre a obra cinematográfica e seu tempo histórico.

## **A CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA E O FILME *BACURAU***

Tomamos algumas críticas publicadas no Brasil e no exterior considerando o desempenho do filme *Bacurau* no Festival de Cinema em Cannes de 2019, na França, onde recebeu o respeitado Prêmio do Júri. Em geral, esses textos são bastante formatados, destacando aspectos formais do filme, informações sobre sua produção e curiosidades. Porém, o texto de Inácio Araújo, um dos mais importantes críticos do país, publicado no jornal Folha de São Paulo em setembro de 2019, promoveu um rico debate sobre política e cinema no Brasil atual. Por último, examinamos alguns excertos do texto publicado na revista *Cahiers du Cinema* comentando o filme, que foi capa de sua edição sobre o festival.

*Bacurau* é uma coprodução franco-brasileira que contou com o apoio de importantes canais exibidores de filmes nacionais ligados ao Grupo Globo de Comunicação, como TeleCine, Globo Filmes e Canal Brasil. Essa participação nos levou a analisar, também, críticas cinematográficas publicadas no jornal *O Globo*, veículo do mesmo grupo, com sede no Rio de Janeiro. Dentre essas, destaca-se o texto intitulado “Bacurau”, por considerarmos que se trata da voz “oficial” do veículo, assinado por Daniel Schenker, em agosto de 2019. O autor afirma que

A história desse novo filme se afasta de um registro realista para dialogar com gêneros tradicionalmente considerados como escapistas (westerns, suspense, ficção científica). Mas é através deles que Kleber segue falando sobre a realidade (...) Também autores do roteiro, Kleber e Juliano, porém, definem claramente territórios: os vilões são os americanos, comandados por um alemão, Michael (Udo Kier): os mocinhos são os moradores de Bacurau (...). No entanto, o recado é para os dias de hoje, cada vez mais marcados pelo culto às armas e pela dominação estrangeira (SCHENKER, 2019, s.n.).

Ainda que apresente informações sobre aspectos estéticos e cinematográficos da obra, é sobre uma aproximação da fábula narrada com a realidade histórica atual que

o crítico tece sua análise, na qual temas como a venda de armas e o aumento da participação do capital norte-americano nos processos econômicos do país ganharam enorme relevância. Destaca ainda aspectos técnicos positivos, como a trilha sonora e as interpretações dos atores, concluindo que “o filme bate na tela como um trabalho polêmico e original”.

O jornal *The New York Times* também reportou, em sua matéria do dia 05 de março de 2020, a proximidade entre a trama do filme e o momento político presente, além de enfatizar os gêneros cinematográficos com os quais o filme dialoga esteticamente, como o *western*, o cinema de ficção científica e o *bang bang*. Destaca a participação da atriz Sonia Braga (*the one and only*), conhecida pela crítica norte-americana desde os anos 1980. Para o autor, o filme também deve ser lido como uma “metáfora do Brasil atual”, destacando a fala do diretor Mendonça Filho de que *Bacurau* seria um “*remixed* quilombo: uma comunidade negra, um lugar de resistência histórica, mas com alguns brancos, indígenas e outros habitantes”<sup>3</sup> (DARGIS, 2020, s.n.).

Apesar de ter sido rodado entre os meses de março e maio de 2018 e de ser um projeto de dez anos de Kleber Mendonça Filho, uma série de críticas publicadas no Brasil, como também nos Estados Unidos, apontou para o que Rodrigo Nunes, do jornal *El País*, resumiu: “a recepção de *Bacurau* parece comprometida pela expectativa compartilhada por apoiadores e críticos de que o filme seja uma análise da conjuntura presente” (NUNES, 2019, s.n.).

Essa expectativa pode ser compreendida considerando o desempenho dos outros dois filmes do diretor no exterior. Uma parte dos críticos analisou *Bacurau* em relação a *O som ao redor* e *Aquarius*, que tiveram excelente campanha internacional, sobretudo por destacar questões como a atuação das milícias urbanas e o avanço selvagem do capital imobiliário sobre o país e seus reflexos. Apesar de *Bacurau* se passar “em um futuro próximo” no “oeste de Pernambuco”, sua temática violenta e de resistência seria um recado contemporâneo.

Inácio Araújo assinala o caráter político de *Bacurau*, sobretudo em sua crítica ao momento político atual:

---

<sup>3</sup> Tradução livre.

É um filme presumivelmente concebido no alvorecer da era Temer (nunca esquecer do “Fora, Temer” que a equipe do filme estampou em Cannes) e pronto para ter exibição na conturbada era Bolsonaro. (...) Um filme claro e direto. É justo perguntar se ganha ou perde a filmografia com essa mudança. Os ganhos são evidentes: o prêmio do júri em Cannes significou o reconhecimento internacional maior ao trabalho (ARAÚJO, 2019, s.n.).

O artigo é resposta a uma crítica feita por Demétrio Magnoli, que rendeu, ainda, uma tréplica. Ambos, Magnoli e Araújo, destacam posições políticas – à direita e à esquerda – como uma das marcas do filme: para o sociólogo é excessivamente caricato e partidário; para o crítico cinematográfico o filme é direto e potente.

Mas foi na França onde o filme teve seu melhor momento, recebendo o Prêmio do Júri do Festival de Cannes, o que também significa, em termos mercadológicos, a abertura para uma rede internacional de distribuição e exibição (que, no caso de *Bacurau*, passou de 40 países), valendo-lhe a capa daquela que é considerada uma das mais importantes revistas de crítica cinematográfica mundial, os *Cahiers du Cinema*.

Talvez o alvoroço do filme no Festival tenha relação também com o fato de a produção contar com capital francês: Emile Lesclau, Saïd Bem Saïd e Michel Merkt receberam os créditos de produtores executivos. Há que se considerar ainda que as declarações públicas do presidente brasileiro ofendendo a primeira dama francesa em 2019, bem como a repercussão dos problemas ambientais do país nos noticiários internacionais, podem ter criado um clima de animosidade de uma certa opinião pública francesa contra o atual governo. Nesse sentido, tanto a crítica nacional quanto a internacional entenderam *Bacurau* como um recado político.

A capa da revista destaca o retorno ao cinema (*La rentrée cinéma*, de volta ao cinema) e estabelece uma relação direta entre o filme e o governo Bolsonaro. Esse retorno também pode ser interpretado como a *um determinado tipo de cinema*, muito apreciado pelos críticos franceses: mais politizado, problematizador do presente e construído a partir de referências estéticas marcantes para aquela cinematografia.



Capa da edição de setembro de 2019 dos *Cahiers du Cinéma*.  
**Fonte:** *Cahiers du Cinéma*.

Aqui também a leitura é pautada pela ideia de resistência ao avanço político conservador no Brasil e no mundo, entendendo a narrativa como um resgate das lutas populares em momentos de opressão.

É, portanto, mais pela sua audácia estética e menos pela construção da obra que Bacurau dá forma a um ideal que se ergue de maneira agressiva contra a ideologia dos tempos de Bolsonaro ou de Trump: o ideal democrático de uma sociedade em movimento, construída por múltiplos e se alimentando por uma história de resistência política e cultural – afro-brasileira, mulheres, camponeses, povos indígenas –, mais que herdeiros de conquistas violentas, do fascismo e do patriarcado. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles assinam com Bacurau uma grande ficção política na qual a vitalidade à toda prova é uma virtude necessária para enfrentar a monstruosidade bem real da extrema direita contemporânea (BUI, 2020, s.n.).

Esse breve panorama da crítica nos demonstra (e autoriza) uma leitura do presente político brasileiro e mundial a partir das imagens de resistência e rebeldia dos moradores da pequena cidade do interior pernambucano. Por sua vez, esse mote narrativo – resistência dos mais precarizados e revolta contra seus opressores – também

possui uma historicidade na cinematografia brasileira, bastante apreciada internacionalmente, sobretudo no referido festival francês.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha já afirmava que a “terra não é nem de Deus nem do Diabo, mas do homem, principalmente do sertanejo, que deveria romper com as amarras coronelistas e religiosas e adquirir uma práxis revolucionária. No filme de Glauber os atos de libertação política e religiosa são representados pelas ações de Manuel e de Rosa, que, ao matarem o "coronel" Moraes, num ato de libertação política, e o beato Sebastião, configurando a libertação religiosa, valem-se da contraviolência como forma de enfrentamento dos processos históricos de aniquilamento operados pelos dispositivos políticos e religiosos contra esses povos do sertão. Glauber Rocha entende “a violência dos oprimidos não como violência, mas como contraviolência.”<sup>4</sup>

Em *Bacurau* o enfrentamento dos sertanejos, mobilizando talvez uma consciência política almejada pelo cinema glauberiano contra a alienação, pode ser observada na cena em que o prefeito encontra uma cidade vazia, experimentando o desprezo que a população tinha pela política tradicional, e em outro momento, quando um personagem secundário diz a Domingas que é preciso reabrir a igreja, cheias de tralhas e objetos não religiosos, e ela responde: “Mas nunca fechou”. A marca da comunidade de *Bacurau* não é a subserviência ao neocoronelismo ou à igreja que defende o Estado, mas sim a ancestralidade dos povos sertanejos que resistem às invasões que enfrentaram historicamente desde a colonização.

Nessa distopia sertaneja a população de Bacurau reage com violência à violência e logra resistir, ao contrário de uma sequência do filme que mostra uma chamada de exibição de execuções públicas na TV, ao vivo, no Vale Anhangabaú, em São Paulo. Os versos da música de Geraldo Vandré, “Requiem para Matraga”, parecem sintetizar esta questão no filme: “Se alguém tem que morrer / Que seja para melhorar” (SPYER, 2019, p. 97).

Para Spyer (2019, p. 97), assim como em outros momentos da história nacional, a comunidade de Bacurau utiliza a “violência como ferramenta de empoderamento insurgente” e de reafirmação da cultura, tema que encontra certa recorrência no cinema brasileiro, como já afirmamos.

---

<sup>4</sup> Cf. Bandera (2013, p. 81-96).



Interessam-nos, portanto, aspectos que apontem para uma análise da estrutura da obra, em que se considerem tanto sua trama e narrativa quanto também o modo *como* ela é construída a partir de suas opções estéticas. Para isso, optamos por aproximar *Bacurau* de outras estéticas da cinematografia brasileira marcadas pela crítica política e social e por um discurso de resistência, a fim de compreender o filme em seus possíveis dialogismos. O Cinema Novo, que nos anos 1960 reivindicava uma estética nacional em oposição às produções de estúdio – na época liderada pela Atlântida, companhia carioca de cinema – e que dialogava diretamente com o seu similar francês, e a *Nouvelle Vague* (que teve nos editores dos ditos *Cahiers*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, seus principais expoentes e realizadores), parece-nos um importante ponto de referência para dialogar com a obra de Mendonça Filho e Dornelles.

### **A ESTÉTICA EM *BACURAU*: OS DIÁLOGOS DA TRILHA SONORA**

Michèle Lagni, em seu estudo sobre o cinema como fonte para a história, reitera que “o filme demanda, ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência no domínio da leitura da imagem”. Nessa linha de reflexão, a obra deve ser analisada partir de sua estrutura interna, dos modos de produção de sentido e do uso da linguagem cinematográfica, o que nos permite compreender, também, os diálogos que estabelece com outras obras e escolas.

Mas é evidente que são trazidas à baila tradições como um campo cinematográfico, como existem tradições literárias ou pictóricas, nas partes do campo cultural que lhe dizem respeito e onde se desenham alianças e conflitos. (...) Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é frequentemente a outros filmes que os filmes se referem, mais do que ao mundo real (LAGNY, 2009, p. 123-124).

Se considerarmos o fato de *Bacurau* ser um projeto de dez anos de Kleber Mendonça Filho, como afirmou o diretor em várias entrevistas, é nos elementos internos e nas referências estéticas a outras obras artísticas que devemos problematizar a narrativa do filme.

Do ponto de vista da trama, *Bacurau* se filia a um modelo de narrativa bastante “universal”, como afirma Juliano Dornelles, codiretor do filme, que é a invasão estrangeira e a necessidade de união de uma comunidade para se livrar desse invasor.

Mas não se trata de uma ambientação desenraizada. Em suas palavras, “Bacurau é um filme muito enraizado nas questões brasileiras” (CARTA CAPITAL, 2019).

O filme narra os acontecimentos futuros em um pequeno vilarejo no oeste de Pernambuco (o *far west* brasileiro), que recebe o nome da ave noturna encontrada no sertão nordestino, o bacurau. Desde os primeiros momentos o espectador é apresentado a uma comunidade unida e enlutada pela morte de uma de suas mais queridas moradoras, Dona Carmelita, uma mulher que atuava na saúde da população, liderança feminina e negra, “mãe de pessoas honestas” e amiga de Domingas, médica e outra liderança da pequena comunidade, interpretada por Sonia Braga.

Destaque para duas representações importantes da apresentação do filme: os caixões vazios em que o caminhão-pipa que se dirige à cidade bate ao longo da estrada, no qual estão o motorista e a neta de Carmelita, também ligada à área da saúde, e que leva consigo uma mala cheia de vacinas. Esses dois elementos cênicos, caixões e vacinas, apontam para um vasto campo semântico, no qual cabe a ideia de que a morte de Carmelita, motivo para união de todas e todos de Bacurau, é a vacina contra o invasor que se anuncia.

Outro elemento importante, ainda nessa sequência, é o fato de, ao entrar em Bacurau, a neta de Carmelita ser recebida por Damião, um homem negro, forte, que atua como o guardião da cidade. Damião pede a Teresa, interpretada por Barbara Colen, que engula um pequeno comprimido, que mais tarde saberemos se tratar de um psicotrópico que dá força para os moradores de Bacurau lutarem contra seus invasores. Ora, esse “psicotrópico” dado ao visitante na entrada de Bacurau é o próprio filme e sua representação sendo oferecidos ao espectador. Serão duas horas de uma “terra em transe” (efeito do psicotrópico) que parece muito real e, por isso mesmo, permite uma leitura da realidade atual.

É do cortejo do corpo de Carmelita a imagem que estampou a cobertura do filme nos *Cahiers du Cinema* e também de muitos outros materiais de divulgação da película. Nessa cena, um carro de som com ares *vintage-futurísticos* (e essa ambiguidade conceitual será uma das marcas da narrativa e estética na obra) convida toda a comunidade para a despedida de sua líder, “como de costume, sob as palavras do senhor Sérgio Ricardo”. Inicia-se, então, o cortejo, durante o qual os moradores entoam

a canção *Bichos da noite*, composta nos anos 1960 por Sérgio Ricardo (músico e cineasta)<sup>5</sup> para o espetáculo teatral *O coronel de Macambira*.

O texto dramaturgico foi escrito por Joaquim Maria Moreira Cardozo, autor pernambucano – assim como a maior parte da equipe de *Bacurau* – no início dos anos 1960, recebendo várias montagens naqueles tumultuados anos brasileiros. O jornal carioca Correio da Manhã, em sua edição de 15 de junho de 1967, destacava “a terceira montagem em 3 anos” que o texto recebia naquele momento, pelo grupo de Teatro TUCA. O espetáculo é um “bumba-meu-boi” e segundo o jornal,

O significado do Coronel de Macambira tem assim o mesmo significado das peças populares desse gênero, isto é, constitui uma crítica permanente às atividades sociais em que vivem as populações pobres do nordeste brasileiro, assim como as medidas quase sempre infrutuosas que visam melhorar as suas condições financeiras precárias. É uma crítica ao latifúndio, ao cangaço, mas também às ações religiosas e econômicas com as quais se procuram consolar ou enganar toda uma população que há cerca de 200 anos vive abandonada e iludida (Jafa, 1967, s.n.).

A letra da canção destaca o nome do pássaro noturno: “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 (...)”. O bacurau é um “bicho da noite”, uma ave que se alimenta de insetos e outros bichos de menor porte, e são ágeis voadores.

As referências ao sentido histórico e semântico da música de Ricardo no filme são um elemento de composição importante. Depois do enterro, o pequeno vilarejo passa a sofrer estranhos ataques (ao caminhão-pipa, a uma fazenda da região), “espaçonaves” *vintage* fornecem ao espectador a visão aérea do lugar e a visita de um casal que se identifica como sendo do “sudeste” do Brasil acaba por escancarar a terrível situação: Bacurau não está mais no mapa e tampouco possui sinal telefônico para se comunicar. É uma emboscada e, no cair da noite, os moradores tomam

---

<sup>5</sup> “Nascido no dia 18 de junho de 1932, o mariliense [Sergio Ricardo] é um dos fundadores da bossa-nova, iniciou o movimento da canção de protesto no país, passou pelo Teatro do Oprimido e o Cinema Novo, desde a década de 60. Poeta, roteirista, compositor, diretor de cinema, artista plástico, premiado dentro e fora do país. Sérgio Ricardo segue morando no Rio de Janeiro e sendo considerado uma referência na história do país. Na música, Sérgio Ricardo influenciou toda uma geração de artistas. Participou do famoso concerto do Carnegie Hall, sempre voltado para a problemática social nas raízes mais profundas do povo brasileiro, participativo politicamente notadamente contra a ditadura militar. Desta lavra, destacam-se canções que marcaram época, como “Zelão”, “Calabouço”, “Esse mundo é meu” e “Conversação de paz” (Cf.: NOSSO QUINTAL, 2019).

consciência que estão sob um ataque invasor. Nesse ponto a referência ao pássaro se manifesta na própria narrativa: a população do vilarejo organiza-se ao longo da noite sob a liderança do andrógino Lunga, uma espécie de cangaceiro-justiceiro. Os invasores são “caçadores” norte-americanos que vão para Bacurau, com a anuência do prefeito da cidade, realizar um safári humano.

Numa leitura decolonial, pode-se entender *Bacurau* como uma alegoria do enfrentamento entre as linhas abissais da divisão entre o norte global (os estrangeiros/colonizadores/exterminadores) e o sul subalternizado, ocupado pelos povos racializados que habitam as margens, o que inclui a pequena comunidade que não figura nem mesmo no mapa. Assim, coloca-se em questão também a divisão interna do Brasil, pois se configura uma inversão, em que sudestinos supostamente se alinham ao norte global em detrimento dos nordestinos. Estes, à luz da sociogênese de Frantz Fanon, erigem, a partir contraviolência, uma resistência físico-epistêmica, explicitando que a violência colonial e suas ressignificações neocoloniais dispensam a necessidade de legitimação, na medida em que o “outro” coisificado serve aos propósitos e gozo do colonizador. Justifica-se, assim, um contra-ataque com as próprias armas do inimigo.<sup>6</sup>

Nesse sentido, não podemos tomar a violência de *Bacurau* como gratuita, mas sim como uma solução ficcional catártica que simboliza a história de violência à qual foram submetidos os povos latino-americanos e nordestinos. Para Spyer, Bacurau

põe em xeque as dicotomias conquistadores/conquistados, centro/periferia, progresso/atraso, desenvolvido/subdesenvolvido, capital/sertão etc. No filme, esses binarismos são questionados: os forasteiros, supostamente civilizados, são responsáveis por empreender um safári humano, enquanto os nativos, supostamente selvagens, organizam um elaborado movimento de resistência liderado por diferentes tipos sociais: médica, enfermeira, professor, comerciante, violeiro, agricultor, artista, radialista, motorista, DJ, foras da lei, prostitutas etc. (SPYER, 2019, p. 97).

Lunga, o cangaceiro andrógino, pode ser lido como um personagem constituído a partir do espaço intersticial proposto por Homi Bhabha (1998pL): um habitante que se constrói nas fronteiras da exclusão social, da marginalidade, da sexualidade fluida e da moralidade dominante, desafiando os binarismos e as dicotomias sociais. Desse modo, abre múltiplas possibilidades de leitura aos analistas espectadores. Seria, assim,

---

<sup>6</sup> Cf. Faustino (2018).

construído a partir do protocolo de leitura dos diretores e circularidades culturais, próximo de “Seu Lunga: o homem mais zangado do mundo”, do poeta cordelista Abraão Batista? Seria uma trans vingadora *queer*? Ou apenas uma personagem fronteira que veio para transgredir, confundir e questionar o monopólio masculino da violência e afirmar a potencialidade do feminino a partir da contraviolência? A androginia de Lunga possibilita o questionamento da dicotomia solidez do masculino/fragilidade do feminino. Nas palavras de Juliano Dornelles:

“Lunga foi escrito como personagem trans, aí a gente achou essa pessoa incrível que é Silvero”, conta Mendonça. “Seria interessante ser um personagem trans por representatividade, por quebra de expectativa. Seria colocar o poder na mão de um personagem que poderia, por ser o que é, ser alguém fragilizado. Não, fragilizado nada, ele é o rei, a rainha disso tudo”, completa Dornelles (CARTA CAPITAL, 2019, s.n.).

Lunga figura na trama de Mendonça e Dornelles como uma figura andrógina que se reconecta com um passado mítico das terras abissais habitadas por monstros, bestas e canibais que habitavam o imaginário dos viajantes europeus da época da colonização e dos turistas neocolonizadores, que reúne a ambivalência e concilia os opostos no exercício de fusão das qualidades masculinas e femininas erigidas na fronteira desestabilizadora das relações de poder e gênero. Seria ele/ela o híbrido, os negros e os índios brasileiros – os selvagens canibais tupiniquins que Villegagnon conheceu – seres completos e virtuosos que relativizam a civilidade de europeus belicosos, sanguinários e ambiciosos<sup>7</sup>. Lunga encarna o *ethos* da violência como uma resposta aos regimes que buscaram sua invisibilidade e eliminação, assim como outros personagens do cinema brasileiro, a exemplo da Rainha Diaba<sup>8</sup> e Madame Satã, para citar apenas alguns. Como destaca Robson Pereira da Silva (2016), as personagens que articulam erotismo e violência encarnam concepções de vertente contracultural, apropriam-se da contraviolência como princípio reativo – ativo – que não internaliza a crise, a derrota. Em diálogo com as reflexões de Žižek (2014), Silva indica que se trata de uma violência que desestabiliza a ordem natural das coisas e se ergue contra as múltiplas formas de violência do Estado, sejam ela sistêmicas, simbólicas ou objetivas.

---

<sup>7</sup> Cf. Ribeiro (2006).

<sup>8</sup> Cf. Silva (2018).

Nesses termos, a população de Bacurau resgata seu passado de resistência sertaneja, representado no “museu da cidade”, onde a história do cangaço e as armas usadas pelos cangaceiros estão expostas. Ao final, em uma batalha inteligente e articulada, o povo do vilarejo consegue resistir a toda tecnologia e conluio político dos invasores e ainda se vinga, prendendo o líder invasor em uma cela subterrânea, em clara alegoria de que a cidade “engoliu” seus algozes. Como afirma Tiago Cazarim da Silva, “Bacurau é também lugar de aglutinação e deglutição do estrangeiro” (SILVA, 2019, p. 242). O que se observa no levante antropofágico contra os invasores é a suspensão das normatividades dominantes e um rompimento com a hegemonia euro-norte-americana (centrada/neocolonial), instituindo assim uma contra-hegemonia dos sujeitos racializados/marginalizados pelo colonialismo do poder. Esses sujeitos habitam nas margens e nelas organizam um contra-ataque que pode ser entendido pelas palavras de Bell Hooks:



Vivendo como vivíamos – no limite – desenvolvemos uma maneira particular de ver a realidade. Nós olhamos ambos de fora para dentro e de dentro para fora. Nós focamos nossa atenção tanto no centro como na margem. Nós entendemos ambos. Este modo de ver nos lembrou da existência de um todo o universo, um corpo principal composto por margem e Centro. Nossa sobrevivência dependia de uma consciência pública contínua da separação entre a margem e o centro e uma contínua reconhecimento privado de que éramos uma parte necessária e vital desse todo (HOOKS, 2019, p. 22).

Em perspectiva semelhante, podemos compreender a canção de Sérgio Ricardo operando como uma síntese da força de luta popular, que, por isso mesmo, é o hino oficial de despedida dos moradores da pequena Bacurau às suas lideranças.

Se os diretores queriam resgatar uma tradição de resistência sertaneja ao usar, já no início da narrativa, a música composta para um espetáculo dos anos 1960 escrita por um pernambucano, acabaram apontando também para outra tradição a que estavam se referenciando, afinal, Ricardo foi o compositor das trilhas de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filmes de Glauber Rocha premiados internacionalmente e referências do Cinema Novo brasileiro.

Outra música importante na película e que, assim como a anterior, foi um pedido pessoal dos diretores à sua equipe de produção, é *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré. O compositor, juntamente com outros artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, protagonizaram um dos momentos de maior embate cultural contra a

ditadura militar instaurada em 1964. Sua canção intitulada *Para não dizer que não falei das flores* marcava uma posição crítica no campo das esquerdas no ano de 1968 e sofreu censura por parte do regime. Segundo Marcos Napolitano,

Um pouco antes do AI-5, em outubro de 1968, o cantor e compositor Geraldo Vandré, como se fosse uma resposta às críticas à canção de protesto “tradicional”, cantava uma outra palavra de ordem: “vem, vamos embora/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. A música *Caminhando* [como ficou conhecida] seria a grande sensação do até então sonolento *Festival Internacional da Canção* (FIC), organizado pela Secretaria de Turismo da Guanabara (atual Rio de Janeiro) e pela Rede Globo de Televisão. Acabou classificada em 2º lugar, até por pressão dos militares que não admitiam sua vitória, perdendo para *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque. De qualquer forma, a canção acabou sendo consagrada pelo público, sobretudo pelos estudantes, protagonistas das grandes passeatas contra o regime militar (NAPOLITANO, 2014, p. 115).

A figura pública de Vandré ficou associada à sua posição contrária ao regime militar e às perseguições pessoais que sofreu. Sua canção, ao ser classificada em 2º lugar, tornou-se um hino de resistência às arbitrariedades e interferências do governo militar na vida brasileira. Foi gravada em 1965 para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, adaptação do último conto de *Sagarana*, obra literária de Guimarães Rosa, aclamada nacional e internacionalmente.

A tradução de “A hora e a vez de Augusto Matraga” para outros idiomas representou o marco inicial da divulgação de Guimarães Rosa em outros países, o que parece ser um indício da posição de destaque que esse conto ocupa em meio à produção ficcional rosiana. Nele, o autor traz à tona a história de Nhô Augusto Esteves, um homem de prestígio que, depois de ser abandonado pela esposa e espancado pelos próprios capangas, passa a ter como única opção o refúgio e a adoção de uma vida de penitência, em prol da própria salvação. Sob os cuidados de um casal de negros, passa a viver no povoado do Tombador, lugar distante de onde residia inicialmente, permanecendo lá durante muito tempo, rezando, trabalhando para ajudar aos outros, até que decide partir em busca daquilo que seria a sua “hora” e “vez”. Sob a guia de um jegue, chega a um povoado chamado Rala-Coco, onde encontra Joãozinho Bem-Bem, contra quem combate em favor de um homem que estava prestes a ser assassinado pelo outro. Depois de mortalmente ferido, é aclamado pela coragem de haver enfrentado Bem-Bem, bandido temido naquela região, e passa, assim, a ser considerado um santo (GREGÓRIO, 2010, p. 186).

A trama do conto de Rosa, assim como sua adaptação cinematográfica, se insere na ideia de uma resistência sertaneja às injustiças, assim como a obra que aqui estamos analisando.

A canção de Vandrê usada em *Bacurau* pouco depois de uma hora de narrativa dialoga com a cena em que Pacote (personagem negro considerado herói na cidade, porém, representado como um perigoso assaltante em programas sensacionalistas de televisão, como os anúncios radiofônicos sobre Jorge, do filme *O bandido da luz vermelha* (1968). Pacote, na cena supracitada, foi resgatar o corpo de dois colegas assassinados pelos “sulistas” invasores. A letra da canção remete à ideia de que haverá resistência aos atos de violência impetrados contra o povo e que os invasores não sabem o que vem pela frente. As mortes produzidas não são uma derrota, antes alimentam a força da vingança. “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.”

*A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos, lançado em 1965, é considerado por críticos e estudiosos do cinema nacional, como Laurent Desbois, uma obra-prima do Cinema Novo brasileiro. A adaptação cinematográfica do conto de Guimarães Rosa dialoga com a estética do sertão e a ideia da justiça feita aos que sofrem. Nas palavras de Desbois,

Sucesso de crítica local e grande sucesso de público, saudado como um acontecimento artístico por alguns, o filme não reconheceu repercussão internacional, apesar de apresentado em Cannes em 1966, e obteve prêmios secundário (Juíz de Fora, Marília). Mantem-se uma obra *outsider* a ser descoberta, ligada ao Cinema Novo e pontuada por grandes momentos cinematográficos (DESBOIS, 2016, p. 191).

A escolha da música de Vandrê aponta para um diálogo com os momentos de autoritarismo da história do Brasil, sobretudo os anos 1960, os mesmos do Cinema Novo e de sua divulgação internacional, sobretudo em Cannes. Ao que indicam as escolhas da banda musical do filme, há uma história política e social, mas também cinematográfica, na qual *Bacurau* deseja se filiar ao resgatar seus elementos e atores mais significativos. Mas o dialogismo com o campo político e cinematográfico desse



período não se limitou à trilha sonora. É possível percebê-lo também em outras opções estéticas no campo da imagem e da narrativa fílmica, objeto da análise a seguir.

## **DIALOGISMO DAS IMAGENS EM *BACURAU***

Longe de encerrar uma discussão sobre a representação do cangaço no cinema brasileiro, tema que tem sido objeto de teses, dissertações e estudos<sup>9</sup>, apontamos algumas cenas e imagens em *Bacurau* que nos permitem estabelecer relações entre as representações cinematográficas a respeito do tema.

Para Antonio Camara, dentre as representações do mundo rural no cinema brasileiro, despontam aquelas referentes ao sertão nordestino e, mais especificamente, ao fenômeno do cangaço. “Temos, assim um quadro geral de cinematografia nacional voltada para o universo do campo, reconstruindo sagas (cangaço), movimentos sociais (Canudos, Ligas Camponeses), modos de vida, dramas sociais ou individuais” (CAMARA, 2012, p. 258).

Segundo Laurent Desbois, foi ainda com o sucesso do filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, também no Festival de Cannes, que houve uma importante representação cinematográfica do cangaço.

(...) *O cangaceiro* lançou um gênero discretamente ilustrado desde seu surgimento em Recife no ano de 1925 (com *Filhos sem mãe*): o filme de cangaço, gênero de western que contava as aventuras dos bandidos que assolaram o Nordeste até 1939, Lampião sendo o mais conhecido deles. Assim, cria-se o neologismo ‘nordestern’ (DESBOIS, 2016, p. 77).

Importa-nos aqui destacar dois aspectos da representação do cangaço no cinema nacional: ao que indicam os autores citados, trata-se de uma temática que ganhou destaque não somente junto ao público interno, mas também externo. A aproximação da linguagem cinematográfica dos filmes de cangaço com aqueles feitos nos Estados Unidos sobre a conquista do oeste pode ter sido um dos fatores de bom desempenho internacional dessa temática brasileira. O segundo ponto a se destacar é que o tema contou com representações diferentes no cinema nacional, mas com boa

---

<sup>9</sup> Ver Dídimo (2010), Neves, (2012); Xavier (2006).

aceitação no mercado internacional, sobretudo no Festival de Cannes, o mesmo que em 2019 aplaude *Bacurau* e o eleva mercadologicamente.

Antonio Camara destaca a continuidade do tema e das representações nordestinas no cinema brasileiro dos anos 1960, que adquiriu com o Cinema Novo uma outra perspectiva política.

A cinematografia que revelou o Nordeste para o Brasil no período do Cinema Novo destacou também a forte religiosidade e o misticismo na região; atentou para a injustiça social e propôs uma saída revolucionária. Aquele Nordeste sublevado por Canudos, pelo cangaço e pelas Ligas Camponesas terá sua versão cinematográfica e apontará para os paradoxos da luta revolucionária no país (CAMARA, 2012, p. 279).

O filme de Mendonça Filho dialoga com essa tradição cinematográfica, subvertendo a linha narrativa. Quem são os “mocinhos” e quem são os “bandidos”? Ao inverter o foco narrativo, representando os assassinos não como um grupo de bandoleiros sertanejos, mas sim como caçadores americanos apoiados por políticos e grupos locais, o filme toma outra direção, trazendo à tona a luta dos esquecidos, os de “fora do mapa” e suas estratégias de resistências.

A abertura de *Bacurau*, além de desconcertar o espectador com a música *Objeto não identificado*, do tropicalista Caetano Veloso, na interpretação de Gal Costa, remetendo, com seus sons distorcidos, aos seriados norte-americanos de ficção científica dos anos 1960, também se dirige para aqueles que conhecem a abertura de *Terra em transe* (1964), de Glauber Rocha.

Nesse ícone do cinema nacional, a abertura se dá com um voo panorâmico sobre o mar, em imagens em branco e preto e o som de atabaques de uma canção africana. Em *Bacurau*, é a panorâmica do espaço sobre a Terra que abre o filme, em um zoom que conduz o olhar do espectador até o interior de um caminhão pipa cortando o deserto, em planos gerais que lembram os melhores faroestes norte-americanos.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Há um campo de estudos de representações do cangaço e do mundo rural brasileiro no cinema que aponta para um estilo muito próximo dessa cinematografia em relação àquela realizada pelos estúdios hollywoodianos nos filmes de faroeste. “Também conhecido como Horse Opera ou Oater, o western foi considerado por muito tempo como ‘o cinema americano por excelência’. (...) As histórias do western se inscrevem em um passado lendário, que podemos repor no tempo mais ou menos entre 1840 e 1890 e situar a oeste do Mississipi no espaço móbil da ‘Fronteira’ em constante expansão para o Pacífico” (MATTOS, 2004, p. 13). Ver: Desbois, op. cit., p. 77 ss.



Plano geral da sequência de abertura do filme. **Fonte:** *Bacurau*.

Em ambos os filmes o olhar é do mais exterior (o céu de Glauber ou o espaço de Mendonça Filho e Dornelles) para o mais interior: a pequena vila do interior de Pernambuco ou o centro político de Eldorado, em Glauber. Mas, assim como *Terra em transe* não dizia respeito exclusivamente à realidade autoritária brasileira, e sim àquela que historicamente avançou em toda América Latina sob forte disputa do capital norte-americano na década de 1960, *Bacurau* não é apenas uma história sobre o interior de Pernambuco.

Entendo que *Bacurau* não retrata uma guerra entre Brasil e forças estrangeiras, mas, ao contrário da lógica da invasão, trabalha a ideia de uma “evasão” do sertão mais sutil por meio do apagamento da distância entre o local e o externo, o próprio e o impróprio. Esse esvaziamento referencial está profundamente ligado com a noção de sertão, que não diz respeito a um espaço enclausurado ou perfeitamente localizado (CAZARIM, 2019, p. 237).

*Bacurau* opera como um lugar místico onde forças opostas e incongruentes entrarão em disputa: uma para sobreviver e derrotar a força de morte, que é a outra. Não é à toa que, ao entrar no vilarejo, o espectador, através da personagem Teresa, neta de Carmelita (interpretada por Barbara Colen), engole um “poderoso psicotrópico”.

Como afirmou o diretor, “esse não é um filme sobre o governo Jair Bolsonaro e sim sobre problemas crônicos do Brasil, um país que parece estar sob um eterno regime colonial”. De certa forma *Bacurau* discute, então, uma questão que o cinema brasileiro já vem apontando desde os anos 1950 por alguns de seus diretores: é possível superar a

condição brasileira de subdesenvolvimento (termo forte naquela época) ou de sua colonialidade?

Após a sequência de abertura, um casal de motoqueiros forasteiros chega a Bacurau, identificados na trama como “os do sudeste”. É dessa forma que as personagens interpretadas por Kerine Teles e Antonio Saboia se apresentam para os “caçadores”, que, com espanto, percebem a tentativa dos nativos de se igualar a eles, afastando-se de sua verdadeira condição, a de brasileiros, como a dos moradores do local. Seu destino é serem vítimas das armas das personagens euro-norte-americanas.



Kerine Teles e Antonio Saboia interpretam os invasores do sudeste. **Fonte:** *Bacurau*.

Ao chegarem à cidade, os “visitantes” são questionados se vieram conhecer o “Museu de Bacurau” e imediatamente respondem: “Não, por quê?” Aos seus olhos, as pessoas dali não eram ninguém, a ponto de não merecerem ter seu lugar ao sol (ou no mapa), sendo tratados como “animais” em um safári humano. A resposta imediata e ingênua do menino para a pergunta da personagem vivida por Karine Teles, “quem nasce em Bacurau é o quê?”, é a re-afirmação de uma existência que, por mais que seja negada, não deixa de se dizer: “é gente!”

A cena representa uma condição importante tanto na trama quanto na interpretação que o filme autoriza.



Plano geral do Museu Histórico de Bacurau. **Fonte:** Bacurau.

Do ponto de vista da trama, destaca-se que o povo de Bacurau é orgulhoso de sua história, ainda que completamente irrelevante para pessoas de outros lugares. Por não terem tido o menor interesse em conhecer a história do povoado, o plano de invasão e caça será mal sucedido. Se tivessem entrado no museu, perceberiam que ali havia armas e registros históricos de um povo resistente e provavelmente descendente de cangaceiros. Quase organizado como uma igreja, com um altar central onde a foto de um menino cangaceiro se destaca, bem como manchetes de jornal exaltando a ação de bandoleiros contra outros grupos, o museu é o verdadeiro local de culto em Bacurau. Em outro plano a igreja é mostrada como um depósito de coisas velhas. Ali a religião cristã não tem lugar, mas sim a tradição de rebeldia do cangaço, a história daquele lugar.



Plano detalhe do altar central na entrada do museu de Bacurau. **Fonte:** Bacurau.

A mensagem política do filme é clara e, nesse sentido, dado o atual contexto político e social brasileiro, tem-se a sensação de ser um “recado” ao governo, como alguns críticos interpretaram: o desconhecimento da história de um povo é a grande fraqueza do invasor que se julga superior.

Já no encerramento do filme, após a vitoriosa batalha que o povo trava contra os invasores norte-americanos, o Museu Histórico é mais uma vez a locação de destaque. Foram as armas do seu acervo, além daquelas enterradas no centro da praça (nas “entranhas” de Bacurau), que permitiram à população resistir e matar o invasor. Vencida a batalha, é hora de reorganizar a história. A água que escorre das escadarias do prédio histórico é vermelha, como o sangue derramado pela população. Mas nem tudo deve ser limpo: “As marcas de sangue na parede eu não quero que tirem”, diz a personagem responsável pelo museu. As marcas da agonia do invasor e as lembranças do sangue do povo ficarão marcadas nas paredes, assim como ficam marcadas na história de todos aqueles que resistem ao desaparecimento.

### **VAI UM SUCO DE CAJU E UM GUISADO AÍ?**

Em outra cena, Domingas enfrenta o invasor reafirmando a cultura brasileira alegoricamente, indicando que sua derrota se daria no campo da cultura do povo local que, a partir do conhecimento do território e das suas tradições, surpreendem os inimigos. A cultura de Bacurau figura aqui como um entre-lugar fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro que ultrapassa as fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares de afirmação da outridade e da negação à subalternização completa.



Cena do banquete em Bacurau. Domingas (Sonia Braga) enfrenta o invasor. **Fonte:** *Bacurau*.

Na cena emblemática, além de se destacar a capacidade de resistência da mulher racializada diante do estrangeiro alemão belicoso (Michael, vivido por Michael Udo Kier), reafirmam-se os códigos culturais do povo brasileiro a partir de um banquete antropofágico/tropicalista com guisado e suco de caju, demonstrando as peculiaridades culinárias advindas de nossa fauna e flora, muitas vezes tomada como exótica por estrangeiros. Esse cardápio é a munição de Domingas, ao som pop de *True*, música da banda *new wave* inglesa Spandau Ballet. Não há diálogo estabelecido, pois os dois personagens não falam a mesma língua – a força do enfrentamento/estranhamento está nos gestos, numa equivalência de jogos de poder, uma espécie de “canibalismo dos fortes”. A música de fundo talvez indique que Domingas – uma mulher da ciência que dialoga com os saberes tradicionais urbanos em situação precária no semiárido brasileiro – tem consciência dos processos de imposição cultural. Na sequência, como se interrompesse o discurso hegemônico do colonizador, indaga: por que vocês estão fazendo isso? E avisa que dois dos comparsas dele já foram aniquilados. Em seguida, ela veste seu jaleco ensanguentado, tomando assim parte do confronto sangrento que se estabelece na trincheira da cultura contraviolenta do povo de Bacurau, que em breve derrotará o invasor que, na referida cena, destrói a mesa e segue em frente, aguardando o desfecho banhado em sangue.

Essa cena nos leva a dialogar com Hanciau (2004), para quem a comemoração dos “500 anos do descobrimento” foi ideal para se repensar o colonialismo e seus efeitos sobre os povos colonizados:

No âmbito da cultura oficial, a conjuntura enseja a ocasião para celebrar a superioridade européia, enquanto as narrativas indígenas encontram a oportunidade para afirmar sua contra-história, resgatar seus costumes e consolidar as lutas por território e autonomia. Surgem novos discursos, diferentes sujeitos, dinâmica de fronteiras (HANCIAU, 2004, p. 01).

O trecho acima nos permite pensar a dialética rarefeita de Silviano Santiago (2000), citada por Hanciau (2004), na qual o autor indica que pela história universal somos explicados e destruídos e que pela antropologia somos constituídos e não explicados, e que precisamos fugir dessa armadilha e pensar a partir do *locus* ritual antropófago da literatura latino-americana e, acrescentaríamos, da linguagem, como na cena aludida, a qual se realiza “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, apud HANCIAU, 2004, p. 03).

Tanto a personagem Lunga quanto Domingas podem ser compreendidas como sujeitos transculturais situados



entre pelo menos dois mundos, duas culturas, duas línguas e duas definições de subjetividade, constantemente mediando entre elas, a transculturação também pode ser vista como um fenômeno de zona de contato, que não apenas conduz a formular uma série de questionamentos, mas organiza, segundo Angel Rama, esse espaço “ambivalente e indeterminado” [...] no qual o artista ou crítico transculturador está livre para dedicar-se à tarefa de recompor, a partir de um material cultural, um discurso superior, à altura dos produtos hierarquizados da literatura universal (HANCIAU, 2004, p. 10).

Ao final da batalha acontece diante da igreja a exposição das cabeças dos invasores. O que vemos, então, é a população fotografando e gravando a prova (e troféu) de sua vitória.





Legenda: Plano geral da Igreja de Bacurau. **Fonte:** *Bacurau*

A cena dialoga com a conhecida foto das cabeças do bando de Lampião e Maria Bonita que ilustra vários livros de história, com uma assustadora naturalidade didática. Ao invés de criticar o modo violento como foi “resolvido” o problema do cangaço no sertão nordestino nos anos 1930, a imagem (reproduzida a seguir) é uma demonstração da força de resistência destabilizadora da contraviolência<sup>11</sup> em resposta à violência histórica com que os poderosos tratam aqueles que se levantam contra suas ordens. Essa imagem cinematográfica remonta e expressa uma fala da personagem Diaba, do filme de Antonio Carlos da Fontoura, de 1974, *A Rainha Diaba*, a qual dizia: “Não faço por gosto, faço apenas para servir de exemplo”, após cortar o pescoço de uma cantora de boate com uma navalha.

---

<sup>11</sup> Como argumenta Silva: “Os artistas ‘desfetichizam’ a violência – o grande mote dos regimes autoritários, a partir do momento em que se apropriam dela no intuito de enunciá-la contra a imobilidade, contra a aparência de normalidade; a revolta se materializa em obras de arte, é uma resposta violenta pior que a repressão, pois a diagnóstica, a denúncia e contra ela se revolta sem ser sanguinária, mas é efetiva e se apresentada em larga escala. A guerrilha foi uma opção de contraviolência não somente simbólica, mas uma contraviolência sistêmica versus a violência sistêmica e objetiva do estado de exceção no Brasil inaugurado com o golpe de 1964” (SILVA, 2020, p. 79; SILVA, 2016, p. 69).



Foto das cabeças de Lampião e seus seguidores, que circulou pelo nordeste brasileiro nos anos 1930. **Fonte:** <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/fotografia-historica-e-cruel-marca-75-anos-da-morte-de-lampiao.html>.

Hooks, citando os ativistas antirracistas Grace e James Boggs, faz uma distinção entre a rebelião e a revolução, o que nos inspira a pensar no lento processo de tomada de consciência almejado por Glauber em sua filmografia e nas cenas de *Bacurau*:

Rebelião é um estágio no desenvolvimento da revolução, mas não é a própria revolução. E é um estágio importante porque representa o “levante”, a afirmação de sua humanidade por parte dos oprimidos. A rebelião informa tanto aos oprimidos quanto aos demais que a situação se tornou intolerável. A rebelião estabelece uma forma de comunicação entre os próprios oprimidos e ao mesmo tempo abre os olhos e ouvidos das pessoas que estão cegas e surdas à sina de seus concidadãos. A rebelião rompe os fios que asseguram a coesão do sistema e põe em xeque a legitimidade e a permanência das instituições existentes. Abalam os velhos valores, de modo que, daí em diante, as relações entre os indivíduos e entre os grupos dentro da sociedade muito provavelmente nunca mais serão as mesmas. A inércia da sociedade foi interrompida. Somente ao compreender os efeitos da rebelião é possível enxergar suas limitações. Uma rebelião gera uma disrupção na sociedade, mas não fornece o que é necessário para a criação de uma nova ordem social (BOGGS apud HOOKS, 2019, p. 220).

As imagens aqui analisadas demonstram como *Bacurau* opera em um campo polissêmico (e polifônico) de uma certa “tradição cinematográfica” de representação das lutas e resistências populares, geralmente bem-sucedidas no circuito francês de cinema.

Ao resgatar esse passado cinematográfico, a história que se retoma no filme não é apenas aquela vivida pelas populações em seus cotidianos de resistência, mas também dos diretores, artistas e produtores do cinema brasileiro nos conturbados anos 1960 e 1970 e da história recente do Brasil, em imagens que se rebelam contra as violências advindas do arbítrio e a injustiça social que desumaniza e marginaliza uma série de sujeitos socialmente marcados pela [in]diferença.

## CONCLUSÃO

Como visto, a obra de Mendonça Filho e Dornelles, mais que assumidamente um filme antigoverno, é uma película que retoma o diálogo com um gênero do cinema brasileiro bastante conhecido nacional e internacionalmente e que permite trabalhar com olhares críticos para a realidade brasileira que extrapola esse ou aquele momento específico, e que diz respeito à própria condição histórico-social do país pelo olhar dos cinegrafistas diante dessa realidade.

O fato de os diretores terem tido uma boa recepção para seus outros filmes no cenário cinematográfico europeu, em especial no Festival de Cannes, lugar onde essa “tradição” crítica da cinematografia brasileira foi mais premiada e acolhida, pode ter sido um dos motivadores para os investidores franceses apostarem em *Bacurau*. Cannes premiou *O cangaceiro* em 1953, mas foi com as obras de Glauber Rocha que o cinema nacional encontrou seus melhores momentos junto aos críticos e cineastas franceses. O Cinema Novo, parceiro de seu correspondente francês, a *Nouvelle Vague*, ainda é uma referência importante para a cinematografia desses dois mercados audiovisuais.

Por sua vez, a obra parece apontar para um projeto político narrativo que, se não possui a inovação estética que as escolas cinematográficas que o antecederam atingiram, como o Cinema Novo, ainda ressoa, ao menos internacionalmente, como um cinema crítico e social, sobretudo a uma ideia de “invasão imperialista” que as atuais condições políticas reiteram – assim como outros fantasmas ideológicos do passado, como a subversão comunista – que, se não ocorrem tal qual se viveu no anos 1960, aparecem sob novas roupagens, em uma tentativa de expansão sobre o espaço de um outro ignorado ou considerado menos importante e indigno de existir.

Como apontam alguns estudiosos, o atual cinema brasileiro é marcado por uma pluralidade estética, narrativa e política que dificilmente permite o estabelecimento de uma “escola” ou corrente unificadora.

Ao contrário da época das chanchadas, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, atualmente é impossível atrelar o cinema brasileiro a um único rótulo. Nem mesmo considerando-se apenas o cinema pernambucano, um dos mais ousados e criativos da atualidade, é possível apontar uma linha artística comum entre todos os diretores (BALLERINI, 2012. p. 77).

Na sequência final da película, vemos um homem comum de *Bacurau* trazendo Michael, o líder dos “caçadores” americanos, sob a mira de sua espingarda para ser entregue à população. Seu destino não será o mesmo dos colegas de invasão, degolado ou morto a tiros. Ele é condenado a ser enterrado vivo no esconderijo subterrâneo onde o povo de Bacurau guarda suas armas de guerra. Suas últimas palavras são misteriosas e ameaçadoras: “Isso é apenas o começo”.



Cena em que as personagens Lunga e Pacote, junto a outros moradores, enterram Michael no centro da praça do vilarejo. **Fonte:** *Bacurau*.

O invasor é, nessa representação estética que parece dialogar diretamente com o modernismo brasileiro, engolido pela terra de Bacurau, para alimentar suas lutas e resistências. Juntamente com o prefeito, que é expulso da cidade, os invasores são eliminados e seu sangue é, também, o que faz com que os moradores continuem sua

trajetória coletiva de comunidade. Essa articulação das desigualdades, das múltiplas opressões, das diferenças, alianças que romperam a falsa superioridade do opressor,

Esse senso de inteireza, gravado em nossas consciências pela estrutura de nossas vidas cotidianas, haveria de nos prover de uma visão de mundo contestadora – um modo de ver desconhecido de nossos opressores – que nos sustentava, ajudando-nos em nossa luta para superar a pobreza e o desespero, fortalecendo nossa percepção de nós mesmas e nossa solidariedade (HOOKS, 2019, p. 23-24).

As análises de Hooks apontam para a necessidade de perspectivas teóricas e estéticas que englobem diversas experiências que favoreçam a unificação e não a polarização das lutas a partir das diferenças, mesmo de forma lenta, para que os sujeitos tenham conhecimento tanto da margem quanto do centro como uma forma de resistência.

A obra dos diretores brasileiros carrega em suas entranhas, assim como o subterrâneo de Bacurau, as representações cinematográficas, expressões estéticas e audiovisuais de uma *tradição* ou de um *gênero* da cinematografia brasileira reconhecidamente bem-sucedida como obra de arte e como manifesto político, tanto nacional quanto internacionalmente. Do ponto de vista de uma pedagogia cultural, os moradores de Bacurau, como postula Hooks, nos ensinam que respeitar a diversidade não significa pensar em uniformidade e, ainda, que quando as pessoas se concentram verdadeiramente em suas próprias experiências, sem compará-las com as dos outros de uma forma competitiva, esforçando-se para apreender os códigos culturais uns dos outros e respeitar as diferenças, constrói-se um senso de comunidade, de irmandade, que permite a resistência a partir das margens para o centro<sup>12</sup>. O destino exitoso de *Bacurau* não poderia ser diferente das referências que o inspiraram.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Inácio. Bacurau é feito com raiva e troca sutileza pelo ataque direto. **FOLHA DE S. PAULO**, Caderno Ilustrada, São Paulo, agosto de 2019.

---

<sup>12</sup> Cf. Hooks (2019, p .52).

- BALLERINI, F. **Cinema brasileiro no século 21**. Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.
- BANDERA, Vinícius. A contraviolência como estética glauberiana. **Montajes Revista de Análisis Cinematográfico**, Número 005, jan.-jun. 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BUI, Camille. *Village Global*. **Cahiers du Cinema**. [n. 758], Paris, setembro de 2019. Tradução de Celso Marconi. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-da-critica-da-revista-cahiers-du-cinema-sobre-bacurau/>>. Acesso em: agosto de 2020
- CAMARA, A. S. Figurações, mitificações e modernização: visões do nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. In: NOVOA, J., e BARROS, J. **Cinema-História. teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- CARTA CAPITAL. Bacurau é um filme de resistência defendem os diretores Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. **Youtube**. 24 de agosto de 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=P8b\\_XONFjE8](https://www.youtube.com/watch?v=P8b_XONFjE8)>. Acesso em agosto de 2020:
- DARGIS, Mahnola. 'Bacurau' review: life and death in a small brazilian town. **The New York Times**. Nova York, 05 de março de 2020.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**. Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 191.
- DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.
- FAUSTINO, D. M. Frantz Fanon: capitalismo, racismo e a sociogênese do colonialismo. **SER Social**, v. 20, n. 42, p. 148-163, 15 jun. 2018
- GREGÓRIO, Paulo H. S. O trágico em A hora e a vez de Augusto Matraga: uma leitura nietzschiana. **Pandaemonium germanicum**, n. 16, 2010/2, p. 186.
- HANCIAU, Nubia. O entre lugar. In: Figueiredo, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora/Niterói: Ed. UFJF/EdUFF, 2005.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- JAJA, Van. 3 visões do Coronel de Macambira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1967: Disponível em:  
<[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_07&pagfis=83087&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=83087&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: ago. 2020.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. em: NOVOA, J., FRESSATO, S., FEIGELSON, K. (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 123-124.
- MATTOS, A. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NEVES, Anderson. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais. ano IX, vol. 9, n. 02, mai-ago. 2012.

**NOSSO QUINTAL** (online). Marília, 16 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://nonossoquintal.com.br/redacao/noticias/cancao-de-mariliense-esta-no-filme-bacurau-vencedor-de-cannes>>. Acesso em ago. 2020:

NUNES, Rodrigo. ‘Bacurau’ não é sobre o presente, mas o futuro. **El País**, 06 out. 2019.

RAMOS, Alcides. **O canibalismo dos fracos**. Bauru: Edusc, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHENKER, Daniel. Crítica: Bacurau. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 2019.

SILVA, Robson Pereira da. **Ney Matogrosso...para além do bustiê**: performances da contraviolência na obra Bandido (1976-1977). Curitiba: Appris, 2020.

SILVA, Robson. “Vai malandra...seu corpo é instrumento [contra] violento”: Figurações da marginalidade no filme “A Rainha Diaba” (1973). In: NETO, Miguel Rodrigues de Sousa; GOMES, Aguinaldo. **História e teoria queer**. Salvador: Devires, 2018.

SILVA, T. C. Ironias sertanejas: sobre os vazios e arbítrios de Bacurau. em: **Cadernos de Gênero e Diversidade**. v. 05, n. 03, 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.9771/cgd.v5i3.33844>>. Acesso em: ago. 2020.

SPYER, Tereza. Distopias à brasileira: ‘Bacurau’ e ‘Divino Amor’. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 92-109, 2019.

VANDRÉ, Geraldo. Réquiem para Matraga. **Letras** (online). Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/1013919/>>. Acesso em: ago. de 2020.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, v. 09, n. 51, 2006.

**RECEBIDO EM: 25/08/2020**

**PARECER DADO EM: 28/10/2020**