



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JACQUELINE GAMA DE JESUS

TRANSES DO PRESENTE

Uma análise antropófaga e *distrópica* do filme Bacurau

Salvador
2024

JACQUELINE GAMA DE JESUS

TRANSES DO PRESENTE

Uma análise antropófaga e *distrópica* do filme Bacurau

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Áreas de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura

Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rachel Esteves Lima

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas
(SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Jesus, Jacqueline Gama de

TRANSES DO PRESENTE: uma análise antropófaga e distrópica do filme
Bacurau / Jacqueline Gama de Jesus. -- Salvador, 2024.

184 f. : il

Orientadora: Rachel Esteves Lima.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura)

-- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Rua Barão de Jeremoabo, 147-
Ondina, Salvador - BA, 40170-115, 2024.

1. Bacurau. 2. Kleber Mendonça Filho. 3. Juliano Dornelles. 4. Antropofagia. 5.
Distopia. I. Lima, Rachel Esteves. II. Título.

JACQUELINE GAMA DE JESUS

TRANSES DO PRESENTE

Uma análise antropófaga e *distrópica* do filme Bacurau

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Banca Examinadora:

Rachel Esteves Lima – Orientadora _____

Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, Brasil.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Júlia Morena Silva da Costa – Interna _____

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, Brasil.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Maria Ângela de Araújo Resende – Externa _____

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, Brasil.

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

Para mãinha e painho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Joaquim Luis Araujo de Jesus e Maria Elisabete Arariba Gama de Jesus, por nunca desistirem de mim mesmo quando o céu estava caindo.

A Guto Sampaio, meu companheiro canibal. Juntos comemos e expelimos ideias, teorias, poesias, sorrisos, abraços, beijos e afetos.

Ao *Soteroprosa*, por me permitir experimentar escritas e experienciar contatos com quem nunca imaginei.

A Rachel Esteves Lima, por acreditar no meu trabalho e vir junto nesta caminhada rumo a uma construção de utopia coletiva.

Ao Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea (NECCC), pelos debates intempestivos e festivos.

Ao PPGLitCult, por resistir cotidianamente no fomento à pesquisa em Literatura e Cultura, transitando em diversidade de corpos docentes e discentes e em teorias tão caras ao pensamento contemporâneo, pelas quais me apaixono cada dia mais.

À UFBA, comunidade imaginada que me fez sentir a ela pertencente desde o primeiro dia em que me sentei na sala de aula para deglutir conhecimentos.

Canibal

Sou canibal.

*A luz do sol toca minha pele
a devoro sem teorias e teses.*

Sou canibal.

*A brisa refresca minha alma
engulo essa dádiva que me sara.*

Sou canibal.

*O mar batiza-me água e sal
degusto oceano de forma natural*

Sou canibal.

*Sob a força misteriosa da fé
como vasto a luz que vier.*

Sou canibal.

*Sua voz para meu coração
saboreio tons do amor em fusão.*

Sou canibal.

*Reflexo em seu olhar
abocancho-te, mesmo se matar.*

Sou canibal.

*É de lei tudo ser alimento
você, a lua, o céu, o movimento.*

Parte e tudo

sou extensão, loucuras

curas e abusos.

*Canibal, mastigo da paz
aos surtos.*

(Canibaversos, Guto Sampaio, 2015)

RESUMO

Este trabalho analisa o filme *Bacurau*, do ano de 2019, dirigido e roteirizado por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, articulando-o ao pensamento antropófago, de Oswald de Andrade (1995), erigido em seus ensaios e manifestos. A dissertação analisa algumas das obras dos diretores pernambucanos, como também discute, de forma breve, a genealogia da construção do cinema brasileiro (Gomes, 1996), principalmente dos momentos do Cinema Novo e da retomada contemporânea dos anos 1990. Também considera os momentos políticos vivenciados nesses recortes temporais e focaliza em coletividades que fazem interlocuções entre passado e presente, como se dá com a Semana de 1922, o movimento Manguêbeat, a Tropicália, e com grupos de música contemporânea, como o Baiana System. O trabalho tece críticas às condições de produção da cinematografia brasileira, ao mesmo tempo em que atravessa temáticas enfocadas nessas produções, mirando, principalmente, as problemáticas da fome e do sonho (Rocha, 2013 [1965; 1971]). A dissertação é construída por meio do recurso a textos sobre os canibais (Lestringant, 1997; Montaigne, 2010 [1533-1592]), e pautado pelas teorias do devir-animal (Deleuze; Guattari, 2012), do devir-onça (Mussa, 2011) e do habitar tropical (Ferdinand, 2022), formulando-se, a partir dessas leituras, o conceito de *distopia*. Este parte de uma inquietação da autora de que *Bacurau* não poderia ser nem uma utopia nem uma distopia. E dialoga com a proposta do Bem Viver (Solón, 2016), com as experiências dos povos originários (Kopenawa; Albert, 2019; Krenak, 2019) e dos povos aquilombados (Nascimento, 1985), com literaturas e filmes distópicos e utópicos, perpassando pelo descolonial, em sua conceituação latino-americana (Walsh, 2013; Mignolo, 2003) e das compreensões sobre o paradigma colonizador e colonizado, em Memmi (2007 [1957]) e Fanon (1968), assim como pela noção de vidas precárias (Butler, 2015) e da discussão de Spivak (2010) sobre a possibilidade de fala do subalternizado.

Palavras-chaves: Bacurau; Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles; Cinema Brasileiro; Antropofagia, Distopia.

ABSTRACT

This paper analyzes the 2019 movie *Bacurau*, directed and written by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, through the anthropophagic thought of Oswald de Andrade (1995), as expressed in his essays and manifestos. This dissertation offers analyses of some of the works by the filmmakers from Pernambuco, while also tracing the genealogy of Brazilian cinema (Gomes, 1996), particularly focusing on moments of the Cinema Novo (New Cinema) and the contemporary revival of the 1990s. The political contexts of these temporal periods in Brazil, characterized by collectivities, is relevant for the investigation, and making connections between past and present, such as the Week of 1922, the Manguebeat movement, the Tropicália movement, and contemporary group of Brazilian musicians like Baiana System. Inside this paper, the critic discussions are about the conditions into the production of Brazilian cinematography while problematizing the themes around of these productions, particularly focusing on the issues of hunger and dreams (Rocha, 2013 [1965; 1971]). Additionally, a conceptualization of *distropy* is constructed through an analysis of cannibals (Lestringant, 1997; Montaigne, 2010 [1533-1592]), guided by the theories of becoming-animal (Deleuze; Guattari, 2012), becoming-jaguar (Mussa, 2011), and tropical habitation (Ferdinand, 2022). This concept of distropy arises from the author's concern that *Bacurau* could not be either a utopia or a dystopia. It also engages with the concept of Bem Viver (Good Living) (Solón, 2016), the experiences of indigenous peoples (Kopenawa; Albert, 2019; Krenak, 2019), and maroon communities, from quilombos (Nascimento, 1985), as well as dystopian and utopian literatures and movies, traversing through descolonial perspectives, using the Latin American conceptualization (Walsh, 2013; Mignolo, 2003) and understandings of the colonizer and colonized paradigm, as in Memmi (2007 [1957]) and Fanon (1968), the idea of Precarious Lives (Butler, 2015), and the construction of the subalterns (Spivak, 2010).

Keywords: Bacurau; Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles; Brazilian Cinema; Anthropophagy; Distropy.

RESUMEN

Este trabajo analiza la película *Bacurau*, del año 2019, dirigida y guionizada por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, articulándola con el pensamiento antropófago de Oswald de Andrade (1995), desarrollado en sus ensayos y manifiestos. La disertación examina algunas de las obras de los directores pernambucanos, y también discute, de manera breve, la genealogía de la construcción del cine brasileño (Gomes, 1996), principalmente de los momentos del Cinema Novo y de la retomada contemporánea de los años 1990, considerando los momentos políticos vividos en esos recortes temporales y enfocándose en colectividades que hacen interlocuciones entre pasado y presente, como ocurrió con la Semana de 1922, el movimiento Manguebeat, la Tropicália, y con grupos de música contemporánea como Baiana System. El trabajo critica las condiciones de producción de la cinematografía brasileña, al mismo tiempo que aborda temáticas enfocadas en estas producciones, centrando, principalmente, las problemáticas del hambre y del sueño (Rocha, 2013 [1965; 1971]). También se construye a partir de textos sobre los caníbales (Lestringant, 1997; Montaigne, 2010 [1533-1592]), y se basa en las teorías del devenir-animal (Deleuze; Guattari, 2012), del devenir-onza (Mussa, 2011) y del habitar tropical (Ferdinand, 2022), formulándose, a partir de estas lecturas, el concepto de *distropía*. Este surge de una inquietud de la autora de que *Bacurau* no podría ser ni una utopía ni una distopía. Y dialoga con la propuesta del Buen Vivir (Solón, 2016), con las experiencias de los pueblos originarios (Kopenawa; Albert, 2019; Krenak, 2019) y de los pueblos quilombolas (Nascimento, 1985), con literaturas y películas distópicas y utópicas, recorriendo lo decolonial en su conceptualización latinoamericana (Walsh, 2013; Mignolo, 2003) y las comprensiones sobre el paradigma colonizador y colonizado, en Memmi (2007 [1957]) y Fanon (1968), así como la noción de vidas precarias (Butler, 2015) y la discusión de Spivak (2010) sobre la posibilidad de habla del subalterno.

Palabras clave: *Bacurau*; Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles; Cine Brasileño; Antropofagia; Distropía.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Menina usando luvas verdes de limpeza.....	21
Figura 02 - Final de <i>Recife frio</i>	22
Figura 03 - Cena de <i>Eletrodoméstica</i> : masturbação com a máquina de lavar.....	24
Figura 04 - Atores de <i>Aquarius</i> e Kleber Mendonça Filho protestando em Cannes.....	24
Figura 05 - Homem cortando a própria cabeça em aparelho de musculação.....	25
Figura 06 - <i>Angelus Novus</i>	45
Figura 07 - Livros sendo despejados na cidade de Bacurau.....	47
Figura 08 - Caixões de bacurauenses sendo levados para enterro.....	49
Figura 09 - Domingas defende a prostituta Sandra do prefeito Tony Jr. e da sua comitiva.....	53
Figura 10 - Teresa vê água saindo do caixão de Dona Carmelita.....	54
Figura 11 - Teresa tomando o poderoso psicotrópico.....	55
Figura 12 - Menina vestindo uma blusa rosa com a estampa da Monalisa, no canto esquerdo.....	63
Figura 13 - Forasteiros sulistas utilizando roupas neon.....	63
Figura 14 - Bordel dentro do contêiner.....	63
Figura 15 - Família assassinada na fazenda Tarairu.....	67
Figura 16 - Coturnos de Lunga.....	73
Figura 17 - Michael confessando as atrocidades praticadas em Bacurau enquanto é expulso da cidade.....	74
Figura 18 - Recortes da cena em que os Bandolero Shocks interpelam os Forasteiros.....	77
Figura 19 - Momento do assassinato de uma criança segurando uma lanterna.....	78
Figura 20 - Michael enquadrando os habitantes de Bacurau com uma <i>sniper</i>	82
Figura 21 - Drone se aproximando e se afastando de Damiano.....	86
Figura 22 - Predador se revelando após ser atingido.....	86
Figura 23 - Alienígena que se parece com um disco voador em <i>Não! Não Olhe!</i>	87
Figura 24 - OJ em cima do cavalo aparecendo para a irmã.....	88
Figura 25 - Immortal Joe usando uma máscara de dentes.....	90
Figura 26 - Tony Jr. mascarado sendo expulso de Bacurau em um burrinho, abaixo máscaras de papangus.....	90
Figura 27 - Teresa e Erivaldo observam a entrada de água sendo barrada em Bacurau.....	91
Figura 28 - Imagem do planeta Terra, primeira cena de <i>Bacurau</i>	93
Figura 29 - Forasteiro, “Assessor de Desembargador”, assassinado por Bandolero Shocks.....	100
Figura 30 - Teresa leva vacinas e medicamentos para Bacurau.....	105
Figura 31 - Manchete sobre execuções em São Paulo, na televisão.....	106
Figura 32 - <i>Entidades</i> , de Jaider Esbell, em viaduto em Belo Horizonte.....	112
Figura 33 - Muiraquitã, da coleção <i>TransMakunaima</i> , de Jaider Esbell.....	116
Figura 34 - Canibais representados com cabeça de cão.....	119
Figura 35 - Captura de tela da postagem de Kleber Mendonça Filho em rede social.....	121
Figura 36 - Iza e Plínio jogando capoeira, bacurauenses cantam e tocam.....	124
Figura 37 - Cortejo fúnebre de Carmelita, quando todos cantam <i>Bichos da Noite</i>	129
Figura 38 - Michael tenta se matar com uma arma.....	130
Figura 39 - Aparição de Carmelita para Michael.....	130
Figura 40 - Habitante de Bacurau, neocangaceiro, captura Michael.....	131
Figura 41 - Iza segura o rosto de Michael.....	131
Figura 42 - Menino responde a forasteira que quem nasce em Bacurau é gente.....	132
Figura 43 - Domingas bêbada profere maldizeres sobre Carmelita.....	133
Figura 44 - Domingas entreolha a esposa Iza, que transa com o michê Robson.....	134
Figura 45 - Domingas olha suas fotos ao lado de Carmelita.....	134
Figura 46 - Damiano nu, cuidando das plantas.....	139
Figura 47 - Damiano atirando com a bacamarte.....	139
Figura 48 - Damiano e Deisy contra-atacam em estado de natureza.....	140
Figura 49 - Willy morto com a cabeça explodida.....	140

Figura 50 - Kate ensanguentada no chão	137
Figura 51 - Sobreposição, transição de imagem no filme Bacurau	140
Figura 52 - Sobreposição, o motorista de aplicativo se torna um fantasma	142
Figura 53 - Pacote/Acácio na mesa de café enquanto alternam a imagem da arma na cintura e um corte do vídeo que será transmitido cenas depois	143
Figura 54 - Vídeo de Pacote/Acácio cometendo assassinatos é transmitido no paredão de DJ Urso	144
Figura 55 - Xilogravura de Jean de Léry, 1580.....	148
Figura 56 - Michael atravessando a vegetação	149
Figura 57 - Domingas convida Michael para o banquete.....	149
Figura 58 - Domingas prova o guisado.....	151
Figura 59 - Domingas sinaliza que está tocando música americana	152
Figura 60 - Domingas não teme a faca de Michael.....	153
Figura 61 - Domingas veste o jaleco com marcas de sangue	153
Figura 62 - Domingas faz um gesto de decapitação.....	153
Figura 63 - Michael finge provar o banquete.....	154
Figura 64 - Banquete sendo violentamente derrubado por Michael.....	155
Figura 65 - Damiano coloca uma semente na boca da Bandolera Kate	157
Figura 66 - Bandoleros transam após matar casal de Bacurau	158
Figura 67 - Mapa analógico de Bacurau, mostrado por Plínio, na escola	159
Figura 68 - Quadro de aprovações da escola João Carpinteiro	159
Figura 69 - Igreja Católica sendo utilizada como depósito	161
Figura 70 - Fachada do museu de Bacurau	163
Figura 71 - Mercadinho de Luciene.....	163
Figura 72 - Brinde de Carranca à chegada de Lunga, em frente a um bar.....	164
Figura 73 - Foto de matriarcas expostas nas paredes do museu	165
Figura 74 - Recorte de jornal falando sobre a invasão de um bando de cangaceiros.....	165
Figura 75 - Foto de uma criança vestida de cangaceira.....	166
Figura 76 - Sala de armas do museu, apenas com identificações dos nomes dos artefatos bélicos.....	166
Figura 77 - Lunga cortando cabeças dos Bandolero Shocks	167
Figura 78 - Foto de cabeças decapitadas expostas no museu de Bacurau	168
Figura 79 - Cabeças dos Bandolero Shocks expostas na cidade	168
Figura 80 - Paredes do museu marcadas com sangue	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM OLHAR DEGLUTIDOR SOB O CINEMA BRASILEIRO	15
1. AS QUATRO ANTROPOFAGIAS	29
1.1. DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD À CONTEMPORÂNEA.....	29
1.2. MANIFESTO “EZTETYKA DA FOME” E MANIFESTO "ANTROPOFÁGO".....	32
1.2.1. Cara a cara do Brasil na telona	32
1.3. O CINEMA AMERICANO INFORMARÁ?.....	36
1.3.1. A análise antropocalíptica	38
1.3.2. Bacurau, sobre uma crítica de rebaixamento	44
2. DOS CANIBAIS AOS NEOCANGACEIROS	55
2.1. O DEVIR-ONÇA E A ESTÉTICA KITSCH.....	57
2.2. A TECNOLOGIA ALINHADA À RESTAURAÇÃO DA MEMÓRIA.....	63
2.3. OS CANIBAIS E OS BACURAUENSES SÃO BÁRBAROS?.....	65
2.3.1. A linguagem dos canibais de ontem desliza no hoje	68
2.3.2. Baixa antropofagia: justiça e vingança para quem?	71
2.3.3. O jogo sádico das vidas precárias	77
2.3.4. A barbárie sangrenta do capitalismo <i>gore</i>	82
2.4. A TECNOLOGIA ALIADA À BARBARIE.....	83
2.4.1. <i>Aliens</i> em desobediência epistêmica	90
2.4.2. O olho que tudo vê	99
2.5. <i>DISTROPIA: BACURAU É UMA UTOPIA E UMA</i> <i>DISTOPIA?</i>	101
2.5.1. A distopia produzida pelo povo	101
2.5.2. O trópico na construção do <i>distrópico</i>	106
3. BACURAU COMO CARTA-MEMÓRIA EM OBJETOS DE RESISTÊNCIA	109
3.1. ESCREVENDO CARTAS DE <i>BEM VIVER</i>	109
3.2. (RE)IMAGINAR PARA (RE)CRIAR COMUNIDADES.....	115
3.2.1. A comunidade imaginada em forma de imagem	118
3.2.2. Uma comunidade imaginada pela informação	121
3.2.3. Aquilombando em <i>Bacurau</i>	122
3.3. AS TRÊS CONSTRUÇÕES DO <i>BEM VIVER</i> EM <i>BACURAU</i>	126

3.3.1. O Matriarcado de Pindorama na representação de Dona Carmelita.....	126
3.3.2. O poderoso psicotrópico.....	136
3.3.3. A sobreposição promovendo <i>distrofia</i>.....	142
3.4. O CANIBAL QUE NÃO TEME A SI MESMO.....	149
3.5. SANGUE ESCOLA E MUSEU	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS: SÃO HORAS DO <i>BACURAU</i>.....	173
REFERÊNCIAS.....	178

INTRODUÇÃO: UM OLHAR DEGLUTIDOR SOB O CINEMA BRASILEIRO

Quando eu era criança meu pai era fotógrafo e filmador. Desde lá observo e degluto imagens. Tenho na memória a cena de estar sentada no sofá da sala de casa, o reproduzidor de VHS e o dispositivo de gravação ligados. Ali testemunhei cenas de aniversários, de casamentos, de formaturas, sendo copiadas para fitas de vídeo cassete. As cenas se repetiam mil vezes com pessoas diferentes, como *Retratos fantasmas*¹ em movimento, nesse caso o retrato de um fantasma do tempo. O trovão da tempestade é a metáfora do flash da foto que ofusca e provoca o piscar quase que imediato. Aqueles momentos existiram tal qual o raio do átomo da fotografia, sobrando apenas o registro da veracidade do momento, revelada em papel fotográfico a dúvida do real provocado pela lembrança. Tenho a certeza do que vivi porque vi o registro da imagem e ela se tornou a foto-pegada do tempo.

Quando penso sobre fotografia, sobre imagem, sobre filmagens, estou rememorando minha breve biografia de 26 anos, mas também buscando traçar o que a imagem e o audiovisual significam para o Brasil, o meu país. Principalmente do período que engloba o Cinema Novo, as décadas de 1960 e 1970, a retomada do cinema nacional, no final da década de 1990, início dos anos 2000, e o contemporâneo pós-2013, focando no fenômeno *Bacurau*, filme no qual irei me deter nesta dissertação, buscando dialogar com essas correntes do cinema brasileiro citadas e com o momento político do país à época em que o filme foi lançado.

Faço isso no ensejo de demonstrar que essa obra é de grande valia para pensar criticamente o Brasil, mas também como um documento da memória e um arquivo fílmico que pode vir a ser um clássico nacional pela ineditismo e pela crítica que classifico como descolonial. Aqui faço a opção pelo *descolonial*, ao invés do decolonial, pensando nos gestos de desfeitura da colonialidade que podem ser propostos através de paradigmas outros como a antropofagia e a *distopia*², ensejando chegar neste local utópico do não colonial promovido pela deglutição do que é próprio do colonial, porém, sem a perspectiva de dominação do colonizador. Ou seja, teorizo que é possível uma convivência daquilo que é estrangeiro com o

¹ RETRATOS fantasmas. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil: Vitrine Filmes, 2023. Mídia digital: streaming.

² A distopia se trata de uma teoria inédita, cunhada pela autora desta dissertação, para pensar o paradigma utopia/distopia na América Latina. Nesta, a autora difere a distopia das distopias e utopias de regiões do Norte do planeta. O termo, distopia, designa uma região destruída, distópica, que emana gestos utópicos de resistência em comunidade, e que se localiza nos trópicos do planeta, em especial na América Latina.

que é nativo, erradicando, através da deglutição e aglutição, a diferença hierárquica entre colonizador e colonizado.

Catherine Walsh (2013), em alguns momentos, adota o decolonial, ao invés do descolonial. Ela explica que a supressão do “s” pode influenciar nos gestos de enfrentamento à colonialidade, pois esses estão propensos a promover construções alternativas de lugares, criando locais não colonizados. Diferentemente do descolonial, que se caracteriza do passar do estado “colonial” para o “não colonial”. Entretanto, a autora não acredita neste desfazer, para ela não haverá um tornar-se não colonial, pois sempre existirão resquícios da colonialidade no lugar colonizado. Porém, de acordo com Walsh, é possível propagar atitudes de combate à colonialidade. Em nota de rodapé do livro *Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, afirma:

Dentro da literatura relacionada a colonialidade do poder, se encontram – incluindo neste mesmo livro- tanto a descolonialidade e o descolonial, como a decolonialidade e o decolonial. Suprimir o 's' é uma opção minha. Não é promover um anglicismo. Pelo contrário, pretende marcar uma distinção com o significado em castelhano do 'des' e o que pode ser entendido como um simples desarmar, desfazer ou reverter do colonial. Ou seja, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível fazer com que seus padrões e marcas desistam de existir. Com este jogo linguístico, tento colocar em evidência que não existe um estado nulo da colonialidade, senão posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir. O decolonial denota então um contínuo caminho de luta e que pode identificar, visibilizar e promover ‘lugares’ de exterioridade e construções alter-(n)ativas” (Walsh, 2013, 25, *tradução minha*).³

Aqui, leio *Bacurau* através da desfeitura dos gestos coloniais dentro do lugar colonial, ou seja, a partir do descolonial que promove a recriação destes gestos, falarei mais sobre isso no terceiro capítulo desta dissertação. Entretanto, não creio que seja possível a criação de um lugar não colonial, sem colonização, na América Latina, ou aquilo que Walsh denomina decolonial. Talvez, apenas se tratarmos de comunidades isoladas isso poderia ser pensado, um lugar outro em que não existam influências coloniais. Mas, ainda assim, provavelmente problematizaremos locais considerados não coloniais que se inserem em contextos maiores de

³ Trecho original: “Dentro de la literatura relacionada a la colonialidad del poder, se encuentran referencias — incluyendo en este mismo libro— tanto a la descolonialidad y lo descolonial, como a la decolonialidad y lo decolonial. Su referencia dentro del proyecto de modernidad/colonialidad inicia en 2004, abriendo así una nueva fase en nuestra reflexión y discusión. Suprimir la “s” es opción mía. No es promover un anglicismo. Por el contrario, pretende marcar una distinción con el significado en castellano del “des” y lo que puede ser entendido como un simple desarmar, deshacer o revertir de lo colonial. Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir. Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas” (Walsh, 2013, p.23).

colonização. Por exemplo, uma comunidade isolada no Brasil ainda está neste Estado colonizado que é o país. Por isso opto por ler Bacurau não como um lugar não colonizado, mas como uma alternativa sistêmica que desfez o colonial dentro do espaço de colonização, utilizando os símbolos deixados por esta, incorporando aquilo que era estrangeiro e ressignificando esses elementos coloniais para que fizessem sentido na cultural local.

Posso afirmar que estamos expostos e deglutimos o colonial cotidianamente. Desde a constituição das nossas línguas oficiais, herdada dos colonizadores quanto no que diz respeito aos objetos coloniais que chegam até nós do Norte, em especial dos Estados Unidos e da Europa. Também, reflito sobre esta união utópica entre colonizador e colonizado de uma forma que este paradigma seja desmontado não com a recusa do outro, mas através da sua deglutição, absorção e expulsão dos nutrientes culturais, atitudes promovidas pela antropofagia, que cria outras formas de pensar a colonização como a que pretendo trazer aqui com a tentativa de conceituação de *distropia*, trabalhada no segundo capítulo.

O filme *Bacurau* é mais um marco antropofágico da história brasileira que pode ser dividido em quatro momentos. O primeiro é o da antropofagia de Oswald de Andrade, das décadas de 1920 e 1930. O segundo, o da antropofagia da Tropicália e do Cinema Novo, das décadas de 1960 e 1970. O terceiro, o da antropofagia dos anos 1990 e início dos anos 2000, com o movimento manguebeat e a retomada do cinema nacional. O quarto, o da antropofagia ultracontemporânea, a partir da década de 2010 até o início dessa década de 2020, forjada pelos movimentos políticos e culturais que resistiram à tomada da extrema direita nas esferas ideológicas nacionais, que permearam a educação e os recursos culturais.

Sob as intempéries e os raios destruidores do tempo é que conseguimos rir ao carregar a nossa cruz.⁴ Nos anos 1990, se *Carlota Joaquina* foi o recomeço de navegação de imagem e som, também se demonstrou um ponto de mudança por ser dirigido por uma mulher, Carla Camurati, e ter uma mulher como protagonista, a princesa interpretada pela atriz Marieta Severo. Esse também foi o caso de *Central do Brasil*, de Walter Salles, que marcou a era de exportação desse novo cinema que agora teria como protagonistas corpos que antes ficavam na margem da tela ou fora dela. Essa nova geração de cineastas subverteu o cinema, colocando em tela mulheres em um local não mais de serventia. Também, o corpo negro passou a aparecer como protagonista de algumas produções, ainda que perpetuando estereótipos, com destaque a

⁴ Para fazer uma analogia com *O pagador de promessas*, único filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro em 1962. A obra, dirigida por Anselmo Duarte, foi baseada na peça homônima do baiano Dias Gomes.

Cidade de Deus, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, adaptação homônima do romance de 1997, do escritor da Literatura Marginal, Paulo Lins.

Nasci nesse contexto de reaquecimento do Cinema Nacional, exatamente no dia e no ano em que *Central do Brasil* estreava, 3 de abril de 1998. A narrativa denunciava o Brasil dos analfabetos e o Brasil dos desdentados. O filme conta a história de Dora, uma professora aposentada, interpretada por Fernanda Montenegro, que escrevia cartas na Estação “Central do Brasil”, uma das principais estações de trem da cidade do Rio de Janeiro e do território nacional. Majoritariamente, as cartas eram solicitadas por pessoas analfabetas e destinadas a parentes em regiões do Norte e Nordeste, o que denuncia o êxodo rural e a falta de estudos dessas pessoas provenientes de interiores do Brasil, ameaçadas pela seca, pela fome e pela falta de investimentos governamentais. A situação denunciada na narrativa persiste até hoje, em alguns interiores, locais de quilombos, aldeias ou até mesmo em periferias que não possuem escolas para todos. E naquelas localidades em que existem severas dificuldades para se chegar ao ambiente estudantil ou, ainda, em que as escolas não têm infraestrutura adequada e/ou em que há falta de profissionais. Essa temática também está em *Bacurau*, podendo ser exemplificada no tratamento que o prefeito Tony Jr. dá aos livros e à escola da cidade homônima ao filme.

Na trama de *Central do Brasil*, Dora escreve essas cartas para ganhar um dinheiro a mais, a fim de complementar sua aposentadoria, o que também é outro fator de denúncia, uma vez que até os dias atuais muitos professores, principalmente os da educação básica, não recebem salários dignos e se aposentam com muito pouco, tendo de acumular trabalhos em diversas escolas ou fazer outros tipos de tarefas para complementar seus salários ainda em atividade laboral e/ou depois de aposentados. No caso das pessoas aposentadas no Brasil, muitas delas são idosas e precisam do amparo do Estado para custear tratamentos e medicamentos, além da própria subsistência, realidade que não está ao alcance de todas, embora existam as políticas públicas.

No caso da protagonista de *Central do Brasil*, apesar de ela estar “ajudando” essas pessoas desamparadas no sentido da sua autonomia de leitura e escrita, que impedia a comunicação com os parentes, principalmente em um momento histórico em que não existia acesso à Internet, Dora muitas vezes não enviava essas cartas ou as jogava fora por algum tipo de indiferença com esses passantes da Estação do Brasil. Entretanto, o enredo dá uma virada quando um garoto de nove anos, Josué, que não conhece o pai — outra realidade social denunciada pelo filme que persiste na atualidade — tem sua mãe atropelada por um ônibus e,

em seguida, se vê perdido na estação de trem. A mãe de Josué havia enviado uma carta por meio de Dora para o pai do garoto, dizendo que logo iriam se encontrar.

A professora embarca em uma aventura pelo Brasil, quando sai do Rio de Janeiro até chegar em Cruzeiro do Nordeste, que facilmente poderia ser Bacurau. Em cada parada de ônibus, os dois personagens, Dora e Josué, se aproximam muito, como se ela fosse uma mãe ou uma avó para ele e, felizmente, ambos chegam até a família do garoto. As cenas em que o menino e a senhora param em cidades interioranas do nordeste brasileiro mostram locais com pouca ou nenhuma estrutura, em diversos âmbitos, tais como: a falta de energia elétrica, a falta de escolas e de hospitais, a falta de saneamento básico, e uma gama de pessoas muito religiosas, e a maioria em atividades de trabalho. Dora, então, vê-se confrontada com suas próprias convicções e conhece algumas das localidades de destino das cartas que ela não entregava. O filme, contemporaneamente permanece como um soco no estômago para se pensar o Brasil, e ainda é caro para ser analisado. *Central do Brasil* marca a retomada do cinema brasileiro e é marco para o contemporâneo, principalmente na virada do século XX para o século XXI.

Assim, em 1998, o filme de Walter Salles abrilhantava as telas com a estética do subúrbio do Rio de Janeiro e dos interiores do Nordeste em uma atuação brilhante de Fernanda Montenegro, indicada de forma inédita ao Oscar de melhor atriz, fora da categoria de melhor atriz estrangeira. Infelizmente, a estatueta não veio para o Brasil, mas a indicação assumiu um importante papel ao contar uma parte dura da história de nosso povo em uma narrativa altamente sensível e que tem como protagonista um corpo feminino. Nos anos 1990, pode-se dizer que antropofagizamos o mundo mais uma vez, quando chegamos aos festivais de cinema ganhando prêmios e indicações.

O mesmo movimento de exportação do cinema nacional ocorreu no período do Cinema Novo, quando exportamos filmes para grandes festivais internacionais. Mais recentemente, isso se repetiu com as novas produções cinematográficas brasileiras, como é o caso de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, roteiristas e diretores de *Bacurau*, filme que ganhou o prêmio do Júri no festival de Cannes em 2019, rodou o mundo e foi premiado em diversos festivais, como o Grande prêmio do cinema brasileiro, de 2020, vencendo as categorias de melhor filme, melhor roteiro e direção, melhor ator para Silvero Pereira, além de melhor som, melhor roteiro e melhor montagem. Também ganhou como melhor filme no Montréal Festival of New Cinema, em 2019, e, no mesmo ano, o prêmio APCA, de melhor filme e direção.

Kleber Mendonça Filho possui uma vasta produção, principalmente de curtas metragens, sendo que alguns beiram o horror e o realismo mágico, como *A menina do algodão*, de 2003, baseado na lenda urbana da loira do banheiro, ou *Vinil verde*, de 2004, que conta a história de uma menina que é proibida de ouvir um vinil verde, após ganhar uma caixa de LPs. Cada vez que o faz, sua mãe perde uma parte do corpo até morrer. O curta pode ser interpretado como uma metáfora do luto, já que a menina é assombrada pela falta da mãe. No filme, o último pedido da sua progenitora e cuidadora é o de a menina não usar luvas verdes (Figura 01) após sua morte; porém, mesmo advertida, a pequena o faz. Assim, após comprar uma luva de borracha verde, a garotinha é assombrada pelo artefato de limpeza que também pode ser interpretado como uma memória da mãe que se faz presente. Além disso, essa produção audiovisual pode ser uma metáfora da passagem da idade infantil para a idade adulta, uma vez que as próprias escolhas pessoais e o desejo da menina em ser adulta ou de imitar a mãe resultam em consequências promovidas pela desobediência e pelo exercício de livre arbítrio da criança. Também é possível interpretar o artefato da luva verde a partir do amadurecimento da menina, que, quando passa a usar a luva de limpeza, assume responsabilidades do adulto e perde a possibilidade da inocência do ser criança.

Figura 01 — Menina usando luvas verdes de limpeza



Fonte: *Vinil verde* (2004)

Outro curta de destaque de Kleber Mendonça Filho é *Recife frio*, de 2009. Trata-se de um falso documentário que joga com a ideia distópica de uma Recife que subitamente fica com clima de inverno o ano inteiro, com até queda de gelo. O final desse curta se torna surpreendente com a chegada do Sol entre nuvens e uma roda de ciranda, puxada por Lia de Itamaracá⁵ (Figura 02), deixando em aberto o final para um possível retorno a uma normalidade, ou uma brecha de alegria em meio ao caos, num ato antropofágico da alegria como a prova dos nove, para referenciar Oswald de Andrade, no “Manifesto Antropófago”, de 1928. Nesse caso, a alegria que resiste às intempéries. O final desse curta também se assemelha ao final de *Bacurau*, que, em um contexto distópico, revela uma brecha de sol de utopia. Esses gestos de utopia dentro de um contexto distópico é o que conceituo como *distopia* e que abordarei posteriormente com mais afinco; entretanto, adianto que o conceito consiste em pensar em um entremeio que deglute a utopia dentro da distopia, promovendo cenários que permitam resistir ao “fim do mundo” ou procurar uma saída para ele, através dos gestos utópicos coletivos.

Figura 02 — Final de *Recife frio*



Fonte: Recife frio (2009)

O falso documentário é narrado por um britânico que, além de discutir o clima, também discute as relações raciais existentes na cidade, utilizando o problema perene da mudança de estação como um pano de fundo para falar de desigualdade social e racismo. Um dos exemplos

⁵ Que interpreta Dona Carmelita, em *Bacurau* (2019).

mais emblemáticos e irônicos no filme é o de uma família moradora de um prédio de luxo da praia da Boa Viagem, que tenta realocar a empregada doméstica, uma mulher negra, para o quarto do filho, uma vez que esse cômodo seria mais quente que os demais. O que, na estação do verão, que na Recife quente do mundo real é quase durante todo o ano, é no mínimo um desconforto imenso ou uma falta de cuidado com o ser humano, uma vez que o ambiente não possui janelas, nem ar-condicionado, nem ventilador, apenas um cobogó. Na cena, a empregada reivindica seu quarto antigo por conta do frio que assola a cidade e porque esse sempre foi o seu quarto, ou seja, até nessa situação a funcionária é subalternizada e tem o direito a seu espaço negado, sendo que este nunca teve atenção devida antes do fenômeno do frio intenso e persistente ter assolado a capital pernambucana.

Recife frio contém um humor ácido, ao mesmo tempo em que concatena críticas pungentes ao aquecimento global e às problemáticas de raça e classe no país. Ressalto também o quanto é interessante a escolha de um narrador estrangeiro, pois algumas práticas racistas estão tão enraizadas na nossa cultura que apenas o olhar estrangeiro é capaz de desvelá-las. Ainda assim, pode-se dizer que seria pretensioso ou, no mínimo, uma marca da influência do colonizador ovacionar o estrangeiro por observar o Brasil, como se o homem branco estrangeiro fosse o salvador da pátria. Porém, faz-se necessário que o olhar analítico para esses fenômenos parta desse estrangeiro europeu, que assume a figura do outro distante, o qual não teme mexer em nossas feridas. Assim, a prática antropofágica seria a de usar essa crítica a nosso favor, na direção de mudanças estruturais duradouras.

Em *Eletrodoméstica*, de 2005, Mendonça captura na tela o uso excessivo de eletrodomésticos (Figura 03), uma dominação das máquinas no cotidiano, fenômeno que só aumentou. O curta mostra a rotina monótona de uma dona de casa, porém de pequenos prazeres, como o uso da maconha e a prática da masturbação, cenas que se repetem em *O som ao redor*, de 2012. A protagonista do curta foi uma referência para a construção da personagem Bia, interpretada por Maeve Jenkins em *O som*, sendo este o primeiro longa da trilogia *Três Roteiros: O som ao redor, Aquarius e Bacurau* (Mendonça Filho, 2020) e o primeiro longa-metragem de ficção do diretor, o qual já estreou aclamado pela crítica. O longa de ficção seguinte, de Kleber Mendonça, foi o tão polêmico *Aquarius*, que criticava a gentrificação nas áreas nobres da cidade de Recife e a corrupção das empreiteiras. O filme, lançado em 2016, foi utilizado como protesto contra o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff e os atores, inclusive, desfilaram em Cannes naquele mesmo ano, com placas que denunciavam o problema da democracia no Brasil e o golpe que ocorreu com a então presidenta da república (Figura 04)

Figura 03 — Cena de *Eletrodoméstica*: masturbação com a máquina de lavar



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 04 — Atores de *Aquarius* e Kleber Mendonça Filho protestando em Cannes



Fonte : REUTERS/Jean-Paul Pelissier (2016)⁶

Bacurau, o terceiro longa de ficção que completa a trilogia mendonciana, também estreou em um momento polêmico, o final do primeiro ano de Governo de Jair Bolsonaro, e também soou como um soco no estômago da crítica, tanto para o bem quanto para o mal. O

⁶ Retirado de G1, <

filme é corroteirizado e codirigido por Juliano Dornelles, que participou da direção de arte dos longas de ficção de Mendonça, *O som ao redor* e *Aquarius*, e do curta metragem *Recife frio*, além de ter dirigido o curta *Mens sana in corpore sano*, de 2011. Este último é uma produção do gênero horror que equipara o homem a máquinas de praticar atividade física, até que o personagem principal corta sua própria cabeça enquanto executa um exercício de musculação, de maneira bem explícita e banhada de sangue⁷. O personagem mantém apenas o físico atlético e, mesmo sem a cabeça, permanece malhando (Figura 05). O curta metragem pode ser interpretado como uma metáfora do enaltecimento do corpo físico, da estética, em detrimento da razão e da lógica e, nesse caso, o corpo prevalece sobre a mente sã, já que o cuidado exagerado com o corpo destrói a própria manutenção da racionalidade da vida humana.

Figura 05 — Homem cortando a própria cabeça em aparelho de musculação



Fonte: *Mens sana in corpore sano* (2011)

O som ao redor, o primeiro longa da trilogia dos *Três roteiros* (Mendonça Filho, 2020), me marcou não só por colocar em tela a representação das contradições da elite brasileira ainda em 2013, quando já se iniciava uma insurreição política no Brasil que, por pouco, embora não tenha gestado uma guerra civil, teve como infeliz resultado a deposição de uma presidente legitimamente eleita, além da prisão injusta do ex-presidente que tirou o país do mapa da fome e que mal sabia que retornaria em grande estilo do calvário que a Operação Lava-Jato tentou cavar. Quando assisti a *O som* e o estudei na Iniciação Científica, em 2018, percebi algo ali que se dilatou em *Bacurau*: a vigilância exacerbada no bairro nobre, a denúncia da classe média

⁷ Elemento do *gore*, gênero de horror marcado pelo banho de sangue, que também aparece em *Bacurau*. Falarei mais sobre isso no capítulo dois.

racista e colonizadora, aspectos que se uniam em uma obra que misturava gêneros e que não tinha um protagonista, já que tudo rondava a comunidade.

Cresci encantada com a produção e visualização de imagens. Fui criada indo ao cinema, locadoras, comprando DVDs, muitos deles piratas porque o acesso à cultura sempre foi caro no nosso país. Tirando fotos e posando para fotos. Ainda adolescente, aprendi a baixar filmes na internet e ali comecei a me deliciar com obras que pareciam distantes. Antes de ser uma pesquisadora em Letras, queria ser atriz pela fascinação que sentia pela câmera e a imagem. Eu queria ser vista e ouvida, mas descobri nas palavras uma outra maneira de ser vista como gente e falar sobre gente. Foi acreditando nisso que me motivei a escrever esta dissertação sobre *Bacurau*, um filme que retrata a nossa gente trabalhadora, bem-humorada, mas também sofrida. Essa gente brasileira que luta por sua sobrevivência.

Foi com fé na proposta de Glauber Rocha – “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – que investi meu tempo na escrita. É através das palavras corpo-imagem, nesse caso, uma imagem plural de corpos em devires, que almejo dar conta dessa bricolagem crítica que tem como objeto uma narrativa sobre pessoas diversas. Sobre gente sertaneja, gente lavadeira, gente mãe, gente pistoleira, gente prostituta, gente professora, gente curandeira, gente matriarca, gente que vive na costa, como também de costas aos sertões do Brasil. Gente que fascinava Glauber Rocha e que despertava o interesse de seus contemporâneos, como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e León Hirszman. Gente cidadã que vive em Bacurau, criação de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que mirou a gente cinematográfica do passado, retratada pelos cinemanovistas, mas também a gente que povoa as ficções científicas estadunidenses e os filmes de horror, em especial, dos anos 1980 e 1990, além da gente vivente nos confins do país, principalmente dos interiores do nordeste brasileiro.

Trabalhar com fotografia era a labuta de meu pai, ao registrar momentos inesquecíveis da vida de alguém em vídeo. Trabalhar com o texto imagético é a minha missão e essa talvez seja a minha antropofagia pessoal, pois provavelmente eu já estivesse destinada a isso no sofá da sala. À época, com três ou quatro anos de idade, eu só assistia despretensiosamente a filmes sem ter a mínima pista de que um dia estaria interpretando imagens e palavras, decodificando os signos das imagens para um circuito de papel e letras. Por mística, por afeto, ou pelos dois, essa foi uma das formas que encontrei de levar meu pai comigo ou, pelo menos, esse foi o despertar inicial do meu interesse em estudar cinema e crítica cultural. E, muito provavelmente, esse também tenha sido o motivo da minha fascinação pelos filmes de Kleber Mendonça Filho,

a identificação com a temática das obras que envolvia, além das problemáticas sociais, as questões familiares e históricas.

Bacurau teve sua estreia no ano de 2019, quando o Brasil iniciava seus quatro anos de um governo de trevas. Para o cinema nacional, houve o marco do desmonte da ANCINE, Agência Nacional do Cinema, que foi criada nos anos 1990, e a extinção temporária do MinC, Ministério da Cultura, além de um total descaso com o arquivo nacional, com o derradeiro episódio da queima da cinemateca no ano de 2021. *Bacurau* começou a ser escrito dez anos antes de ser lançado, ainda durante as gravações de *O som ao redor*, como um presságio do porvir ou um entusiasmo de se ter um filme de gênero com a cara do Brasil. Segundo Kleber Mendonça Filho, em *Três Roteiros*:

Juliano, Emile Lesclaux e eu discutíamos algo chamado *Bacurau* desde 2009, um filme que poderia vir a ter elementos da 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. Desejo não é algo que você planeja, mas havia uma vontade de misturar energias distintas: José Mojica Marins com Sam Peckinpah, Glauber com Spielberg, Geraldo Vandré com John Carpenter e Sérgio Ricardo (Mendonça Filho, 2020, p.17).

Essa mistura de energias distintas que Kleber Mendonça cita foi o que me motivou a pensar *Bacurau* a partir da perspectiva da antropofagia, fenômeno que também está presente nas obras do Cinema Novo e até mesmo na chanchada. A própria constituição de cinema brasileiro é antropofágica, uma vez que os primeiros estúdios no país foram construídos por estrangeiros, em especial italianos, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, em *Cinema: trajetória e subdesenvolvimento* (Gomes, 2001 [1996]); “Cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros” (Gomes, 2001, p.8). Portanto, o cinema brasileiro nasceu estrangeiro, mas foi ganhando luz e foco, quando passou a incorporar interpretações de obras da literatura nacional, ainda no início do século XX, entre 1912 e 1922⁸.

Segundo Sales Gomes, nesse período, apesar de ter-se feito adaptações de obras literárias, principalmente do romantismo, as obras fílmicas produzidas anualmente foram pouquíssimas, cerca de seis filmes por ano, e estes ainda tinham forte presença de estrangeiros em sua produção. Esses filmes, além de englobar adaptações da literatura brasileira, também se

⁸ Referência: Paulo Emílio Sales Gomes, p.12 e p.13 (1996).

enveredavam por representar crimes reais, fatos históricos e melodramas. Sales Gomes aponta a falta de investimento no cinema nacional, por parte do Estado brasileiro da época, mas também afirma a falta de uma crítica de cinema para visibilizar essas obras: “a imprensa, que poderia colaborar exercendo sua influência na opinião do público, acaba por não tomar mais conhecimento da produção cinematográfica que se define cada vez mais como marginal” (Gomes, 1996, p.49).

Especialmente em 1922, a maioria dos cinegrafistas receberam propostas para documentar o centenário da Independência, mostrando a força de um cinema nacional. Não à toa as produções cinematográficas brasileiras seguem uma linha neonaturalista, do ponto de vista de narrativas que sugerem o retrato da vida como ela é, análogas à realidade extra tela. Esse aspecto também permeia as condições de produção, uma vez que muitos desses filmes não possuem locação, alguns dos atores são da própria comunidade e não têm formação em atuação, possuindo poucos recursos para a montagem e efeitos especiais, sobressaindo-se a arte como retrato do real. Essa estética neonaturalista remete ao livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1890), com representações imagéticas do povo em seu estado natural. Para obter o mesmo efeito do romance, muitos dos filmes recorrem ao *zoom-in*⁹ na pele, no sangue, no suor, nos excrementos, nas genitálias, na boca, nas linhas de expressões do rosto, na câmara epidérmica que quase produz imagens táteis. Essas formas de representações perduram até os dias atuais e eu poderia citar os exemplos de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Central do Brasil* e o próprio *O som ao redor*.

Entre 1923 e 1933, a produção cinematográfica brasileira foi aquecida, principalmente com a chegada do cinema falado, fenômeno que impactou não somente o audiovisual brasileiro, mas o cinema mundial. Filmes como *O artista*, vencedor do Oscar de 2012, dirigido por Michel Hazanavicius, e o mais recente, *Babilônia*, de 2023, dirigido por Damien Chazelle, mostram a transição e o impacto que o cinema falado causou na indústria cinematográfica. Assim como em outras partes do mundo, as duas linguagens cinematográficas — a do cinema sem diálogos falados e a do cinema com falas — coexistiram até a ascensão do cinema falado e a derrocada do cinema mudo. Mas pouca coisa mudou nessa transição em relação à questão do investimento em estúdios e salas de cinema. A virada só veio com a ascensão das chanchadas, entre 1930 e 1960, tendo como um dos principais motivadores de sua derrocada a ascensão da televisão, em especial a da telenovela. Mais uma vez a produção nacional necessitava de uma identidade

⁹ Aproximação da câmara na pessoa ou objeto, o que pode ser denominado também de plano detalhe.

própria e de menos importação, daí a importância do Cinema Novo para suprir essa lacuna na produção cultural brasileira.

Infelizmente, a crítica de Sales Gomes ao cinema de época perdura por todo o século XX até a contemporaneidade, visto que, no século XXI, a maioria dos filmes projetados em salas de cinema são produções cinematográficas estadunidenses. Ainda que existam incentivos à produção, essa foi extremamente prejudicada entre 2018 e 2022 com o desmonte da ANCINE e do Ministério da Cultura, tendo como um dos marcos um incêndio no galpão da Cinemateca de São Paulo, no ano de 2021. No galpão que foi queimado existia uma série de documentos que não serão recuperados, registros oficiais de instituições como a Empresa brasileira de filmes, o Instituto Nacional do cinema, e o Conselho Nacional do cinema, empreendimentos extintos e precursores do que hoje é a Agência nacional do cinema (ANCINE). Ali também se abrigava parte do acervo de Glauber Rocha, mas, felizmente sua filha havia anteriormente digitalizado o material, ou seja, existe a possibilidade de se recuperar o conteúdo, ou pelo menos parte dele, mas não a materialidade das películas originais e de outras artes, como, por exemplo, as xilogravuras de Caribé. Matrizes de filmes de estudantes da USP e aparelhos antigos de cinema que fariam parte de um museu também foram perdidos no incêndio.

1. AS QUATRO ANTROPOFAGIAS

1.1. DA ANTROPOFAGIA DE OSWALD À CONTEMPORÂNEA

Pensando nessa história do cinema brasileiro e a sua relação com a literatura e outras artes, pode-se pensar que o país tem quatro momentos importantes que se relacionam com a antropofagia. A primeira antropofagia seria a oswaldiana, do início da década de 1920, com o giro epistêmico da semana de 1922. Essa antropofagia enalteceu a potência da mistura da identidade nacional, passando a valorizar a contribuição dos povos negros e indígenas como valiosos para a construção da identidade brasileira. Os modernistas, então, começam a representar esses segmentos da sociedade de maneira menos *exotizada*, destoando dos autores românticos do século XIX, que ainda perpetuavam estereótipos, principalmente sobre os indígenas, foco de suas narrativas fundacionais. É nesse momento que o ritual antropófago se transforma em manifesto, por Oswald de Andrade, e em *práxis* artística, compartilhada pelos artistas desse primeiro modernismo.

A segunda antropofagia, das décadas de 1960 até 1980, engendrada em um momento de repressão nacional promovida pela ditadura militar, propulsou movimentos que reivindicavam e celebravam a libertação corporal, como a Tropicália, através dos Parangolés de Hélio Oiticica, nas artes plásticas, da música de Tom Zé, dos Doces Bárbaros, de Caetano, Gil, Bethânia e Gal ou dos Novos Baianos, de Pepeu, Baby, Moraes, Paulinho Boca de Cantor e Luiz Galvão, a poesia marginal de Paulo Leminski, Torquato Neto, Ana Cristina César. No audiovisual, desponta o Cinema Novo, representado por grandes nomes como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Glauber Rocha.

A terceira Antropofagia parte da prática do movimento manguebeat, no Recife, que juntava elementos da cultura pop com as questões regionais, com destaque para a banda Nação Zumbi e Chico Science. Nesse período, de 1990 até o início dos anos 2000, também surgiram grupos que promoviam a contracultura, inspirados em movimentos estadunidenses, como o rap, tendo como uma das principais referências o grupo Racionais Mcs, e englobando, também, o movimento da Literatura Marginal, que apresenta Paulo Lins e Ferréz como autores relevantes e atentos às problemáticas sociais, da violência e da pobreza. Também foi na década de 1990 que ocorreu a retomada do cinema brasileiro, conforme vimos.

A antropofagia mais recente seria essa do Cinema Nacional — a qual me dedicarei a analisar, por meio do filme *Bacurau* — e pode-se colocar como marco a década de 2010, momento em que o Brasil passa a viver um período de recessão econômica, devido à crise de

2008. A população vai maciçamente para as ruas, em especial quando a crise toma o país de maneira mais densa, em 2013¹⁰. Nesse momento os governos estaduais investiram altíssimo em estádios e estruturas para a copa do mundo do ano seguinte, enquanto a gasolina e o dólar subiam, afetando principalmente a classe média, que perdia um pouco de seus privilégios como a facilidade para trocar de carro e viajar para o exterior.

Dilma Rousseff foi reeleita em 2014, porém as manifestações anti PT e anti Dilma tomaram as ruas. O clima tanto econômico quanto político só piorou com a saída ilegítima da presidenta após o processo de *impeachment* que a depôs, ficando em seu lugar o vice Michel Temer, que implementou políticas anti trabalhadores e privatistas. Como se não pudesse piorar ainda mais a situação, em 2018 Jair Bolsonaro foi eleito e, além de pregar a política econômica do seu antecessor, também difundiu ideologias armamentista, racista e LGBTfóbica, além de contribuir com a difusão de *fake news* e de ideias antidemocráticas, como ameaças de golpe de estado, colocando em dúvida as urnas eletrônicas durante todo o seu mandato, ainda que tenha ganho as eleições por meio delas¹¹. Bolsonaro também fez cortes na cultura e na educação.

É nesse contexto que *Bacurau* poderia ser parte de uma quarta antropofagia, assim como várias produções contemporâneas da música e da literatura. Para citar algumas delas, indico como representantes dessa nova antropofagia, as músicas de Baiana System, que, além de englobar um ritmo frenético envolvido pela mistura do reggae, do rock e do axé, marcado pela guitarra baiana, possui em suas letras um teor de denúncia e de brasilidade, como é o caso de *Lucro*, de 2016, que critica a especulação imobiliária, temática essa também explorada por Kleber Mendonça Filho no filme *Aquarius*, do mesmo ano da música do *Baiana*. E também do Baiana System, a música *Sulamericano*, de 2019, do mesmo ano em que *Bacurau* foi lançado, que denuncia a violência policial ao mesmo tempo em que incita um contra-ataque, ainda que de forma simbólica, através da arte ou da própria música, a essa violência promovida pelo

¹⁰ Em 2013, aconteceu o movimento dos 20 centavos que reuniu pessoas diversas em manifestações que, em um primeiro momento, foram pacíficas. Os manifestantes, além de reivindicarem cancelamento do aumento da passagem de ônibus, também clamavam por melhorias nos setores de saúde, segurança e educação. Infelizmente, essas manifestações foram cooptadas por movimentos de extrema direita como o MBL (Movimento Brasil Livre) e passaram a ter bandeiras partidárias, principalmente dos setores de direita, até desaguar no golpe de 2016, que depôs a presidenta legitimamente eleita para seu segundo mandato em 2014, Dilma Rousseff. Também em 2018, ocorreu a prisão de Luís Inácio Lula da Silva, atual presidente do Brasil, eleito para seu terceiro mandato em 2022, e a ascensão de Jair Bolsonaro, representante da extrema direita que governou o país de 2019 a 2022.

¹¹ Também a má gestão da pandemia de COVID-19, a partir de 2020, é um dos seus piores legados, pois a falta de incentivo do ex-presidente às medidas de restrição contra o vírus, a demora na aquisição de vacinas e a difusão do uso de medicamentos não comprovados para esse fim, como a cloroquina e a ivermectina, formaram uma política genocida desse governo, ajudando a levar a óbito mais de 700 mil brasileiros e brasileiras em seu governo.

Estado. A música tem uma parte em espanhol que é interpretada por Mano Chao, cantor francês que abraçou a cultura latino-americana.

Na literatura, tomo como exemplo *Tupinilândia*, livro de 2018, de Samir Machado de Machado, que ressignifica o período da ditadura militar brasileira. A narrativa ficcional parte da construção de um parque temático inspirado na Disneylândia por um rico empresário, em meio a floresta amazônica, na década de 1980, no final da ditadura militar, que foi apropriado de maneira violenta por militares que montaram uma colônia fascista para residir nele. Esta é descoberta por um grupo de arqueólogos anos depois, autorizados a mapear o parque, aparentemente abandonado, uma vez que a hidrelétrica de Belo Monte iria alagá-lo. Assim, a obra de Samir consegue traçar um panorama dos acontecimentos políticos nacionais imerso em uma narrativa que captura o fascismo que retorna na contemporaneidade, juntamente com o processo de gentrificação e destruição da natureza, influenciado principalmente por ideários estadunidenses e ideologias neofascistas.

Nesse sentido, tanto os filmes de Mendonça, quanto a obra de Samir Machado e até mesmo as músicas citadas do Baiana System se encontram. Esse pode ser um *zeitgeist*, um espírito do tempo contemporâneo que denuncia a força do fascismo e a perpetuação de uma visão antropófaga que abarca o *paradigma outro* latino-americano, este que conversa entre as culturas locais, principalmente dos países da América do Sul, e aqui me interessa os casos brasileiros absorvendo outras culturas, principalmente de países dominantes, tais quais o Reino Unido, os EUA e os da Europa. Afinal, o que é a antropofagia se não essa deglutição das culturas, inclusive das mazelas que as assolam? E uma das principais mazelas do nosso tempo é o ultracapitalismo que promove cada vez mais o avanço tecnológico, a destruição da natureza e dos locais de saber, como a escola e os espaços de arte, proporcionando a aniquilação de bairros e de locais de encontro, como bares, restaurantes, museus, teatros e cinemas, além, claro, do retorno da ideologia fascista, essa, inclusive, de maior preocupação.

Este problema da gentrificação também é tematizado no documentário de Kleber Mendonça Filho, *Retratos fantasmas*, que entrou em cartaz nos cinemas brasileiros e portugueses em 24 de agosto de 2023 e atualmente se encontra em plataformas de *streaming*. Mendonça mais uma vez enseja um olhar cuidadoso sobre a história nacional e a preservação do lugar da memória, assim como o faz juntamente com Juliano Dornelles de maneira original e disruptiva em *Bacurau*, de 2019. Desse modo, coloco-me ao lado desses novos antropófagos, os nossos alquimistas tropicais que estão em busca de enaltecer aquilo que é popular e cultural em nosso país, que tem sido destruído e ameaçado, seja com a predação das multinacionais e

das privatizações, fruto de políticas neoliberais ostensivas ou, ainda, fruto do espraiamento da desinformação, com a indústria das *fake news* e os novos formatos de comunicação, que têm reduzido cada dia mais o fato a 30 segundos de vídeos.¹²

Nesse contexto temporal, *Bacurau* se engendra como uma obra que conversa com os antropófagos de ontem, sem deixar de lado os problemas contemporâneos, que, apesar de semelhanças com os de outros tempos, não são exatamente os mesmos. No entanto, apenas conhecendo a história é que iremos aprender a lidar com as problemáticas do presente e esse talvez seja o *crème de la crème* desse povo arretado, os bacurauenses, personagens que dão vida e cor a essa *distopia* nordestina. Eles não esquecem a importância da sua própria história e valorizam uma educação de qualidade. Além de promover uma relação de comunhão com a terra e com os outros, conectam-se com sua ancestralidade através do poderoso psicotrópico e de rodas de capoeira, preocupam com o tipo de conteúdo a ser consumido tanto no âmbito escolar quanto na esfera cotidiana. O conhecimento promove um olhar cuidadoso sobre a nossa história, e aqui interessa (re)pensar *Bacurau* nos termos da antropofagia, não só no contexto narrativo-imagético, mas também no âmbito simbólico que pulula extra tela. De fato, a antropofagia não é só uma mera corrente literária, sociológica e filosófica, mas sim um ícone da nossa identidade nacional: o que somos? Antropófagos! E isso não há de se negar, desde Oswald de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Chico Science, Glauber Rocha e, agora, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

1.2. MANIFESTO “EZTETYKA DA FOME” E MANIFESTO “ANTROPÓFAGO”

1.2.1. Cara a cara do Brasil na telona

Em 1965, Glauber Rocha escreve o manifesto “Eztetyka da fome”, no qual defende a ideia de uma identidade cultural latino-americana permeada pelas mazelas nacionais, como a fome extrema e a violência. Para ele é essa problemática que difere o cinema do Sul do cinema do Norte. Segundo o cineasta, o cinema brasileiro na Europa era visto como um sintoma de primitivismo, sustentando um ideal colonial; essa, inclusive, é uma ideia alimentada até os dias atuais, uma vez que importamos mais filmes estrangeiros do que consumimos filmes nacionais. Isso já era queixa de Oswald de Andrade, ainda que de forma irônica no “Manifesto

¹² Infelizmente, muitos desses influenciadores de redes sociais não são especialistas no que falam e difundem ainda mais desinformação; daí a importância de valorizar ainda mais a Academia e o fomento à pesquisa nas nossas universidades públicas.

Antropófago”, de 1928, no qual ele dizia: “O que atropelava a verdade era a roupa. O impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (Andrade, p.47, 1995). O aspecto colonizador do cinema estadunidense, juntamente com a do cinema europeu, a que Glauber Rocha se opõe no manifesto “Eztetyka da Fome”, já aparecia no manifesto de Oswald de Andrade como uma problemática do seu tempo e que iria se estender no porvir, atravessando o Cinema Novo e chegando ao contemporâneo. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes¹³, o cinema estadunidense já tinha destaque no Brasil desde os anos 1920, ganhando ainda mais força nos anos 1930, com a exportação do cinema industrial, que aumentou sua proporção a partir da massificação da produção do cinema falado.

Naquele momento, a arte cinematográfica começava a se tornar a indústria cinematográfica e é a essa que tanto Glauber Rocha quanto Oswald de Andrade se opunham em seus manifestos. O cinema estadunidense sempre teve forte adesão no Brasil. Porém, na década de 1940 viveu o primeiro desafio com a produção cinematográfica nacional, principalmente por causa da popularização das chanchadas, que afetavam majoritariamente as camadas menos abastadas, as quais se viam representadas em tela. Vínculo oposto ao que ocorria com o cinema estadunidense, no qual a elite se via nas telas. Ainda assim, os filmes estrangeiros atraíam massivamente a todos os públicos por não serem de baixo custo e por estarem sendo exibidos em um maior número de salas de cinema do que a produção nacional. Pode-se dizer que fenômeno semelhante ocorre atualmente: o público rejeita o cinema nacional ao preferir ocupar salas em que estejam projetando *blockbusters* estadunidenses, em geral produções que perpetuam estereótipos do homem branco como salvador da pátria, a exemplo das franquias de super-heróis. Então, foi partindo dessa necessidade de o povo se ver representado que as chanchadas ganharam seu espaço nas telonas nacionais. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes:

A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida, a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante (Gomes, 2001 [1996], p.96).

O colonizador, ou aquele que Sales Gomes chama em seu texto como ocupante, é representado no cinema como o grande herói; entretanto, esse não é o herói que o Brasil necessita, o que destrói cidades com a desculpa de estar salvando o mundo enquanto beija a

¹³ P. 92 (Gomes, 2001 [1996]).

mocinha no final. O herói brasileiro está mais para o anti-herói de *SuperOutro*¹⁴, filme do baiano Edgar Navarro, de 1989. O herói mendigo e louco que sonha em voar. Nesse aspecto anti-heróico macunaímico, de muita saúde e pouca saúde, reside e resiste a antropofagia oswaldiana e a ousadia de mostrar a cara do povo, aspecto já presente no neorrealismo italiano, que é abordado por Glauber Rocha no manifesto “Eztetyka da fome”.

As produções do Cinema Novo, assim como as chanchadas, tiveram destaque por representar elementos populares da cultura brasileira e, por isso, fizeram soltar os olhos das plateias nacionais. Mas, se as chanchadas tinham um tom festivo, sensual, novelesco, e talvez até sugerissem um olhar alienado para as mazelas do Brasil, nas narrativas visuais cinemanovistas ocorre a preponderância da criticidade, ensejando produções de grande reflexividade em relação à pobreza no nordeste, à corrupção política e aos elementos do onírico e do espiritual, ambos provenientes da ancestralidade dos povos africanos e indígenas que se perpetuaram não só nessas regiões, mas de maneira macro, celebrando os sincretismos religiosos e as festas populares em todo território brasileiro.

Por causa da falta de recursos, ou apesar dela, o Cinema Novo promoveu inovação no fazer artístico cinematográfico nacional. Os filmes eram produzidos ao ar livre em localidades antes pouco exploradas na captação de imagens, como regiões do sertão nordestino. Muitos dos atores escalados não eram profissionais e existiam escassos recursos também para a pós-produção. As histórias envolviam os espectadores por apresentar elementos regionais, a exemplo do cangaço, que antes eram vistos como mazelas por boa parte da plateia brasileira, assim como elementos das culturas afro-brasileiras e das culturas indígenas que não apareciam como construtores de cultura nacional; ao contrário, eram perpetuados como produções exóticas de um outro que não era reconhecido como também brasileiro, como se essas culturas estivessem deslocadas do cenário da representação cinematográfica¹⁵.

Pode-se afirmar que alguns símbolos que chamaram a atenção no Cinema Novo se repetem em produções cinematográficas contemporâneas de grande bilheteria — para o contexto da produção nacional — e de aceitação do público, a exemplo de *Bacurau*. Apesar de situarem-se em contextos históricos diferentes, ambos possuem semelhanças no que diz

¹⁴SUPEROUTRO. Direção e roteiro: Edgar Navarro. Brasil: Salvador, 1989.

¹⁵ Hoje isso ainda ocorre, porém, com os editais de cultura e com a obrigatoriedade dos estudos acerca da cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, além da implementação de projetos como o do cineasta Vincent Carelli, “Vídeo nas aldeias”, que leva a produção cinematográfica para os povos originários, permitindo que esses possam produzir seus próprios filmes, a tendência é a de se promover as vozes desses corpos subalternizados que não são mais apenas representados com o olhar dos corpos privilegiados.

respeito à representação popular. O filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, rodado na cidade de Barra, pertencente ao município de Parelhas, no Rio Grande do Norte, conta com a presença de não atores e temas polêmicos, porém cotidianos, como a falta de água e a prostituição, abordados de forma não conservadora. Sobre a primeira temática, a população mostra-se ativa contra o prefeito, reivindicando o direito vital à água. Quanto à temática da prostituição, os profissionais são respeitados pela população de Bacurau¹⁶. Ainda que não se aprofunde a relação da população com a temática, de aprovação ou desaprovação, há demonstrações de respeito à dignidade de qualquer pessoa, o que socialmente não ocorre com as mulheres que exercem essa atividade profissional e que, na maioria dos casos, o fazem para sobreviver, como um único meio de subsistência.

A dubiedade das personagens na trama é evidente, transitando entre o bem e o mal, a exemplo de Lunga, uma pessoa não-binária¹⁷, foragida por cometer vários crimes pelo país, dentre esses, alguns assassinatos. Pacote/Acácio¹⁸ também é uma personagem controversa, um assassino de aluguel que protege os habitantes de Bacurau e é encarregado de tentar resolver as ameaças sofridas pelos cidadãos da cidade, investigando os buracos de bala no caminhão pipa, os assassinatos na fazenda Tarairu e buscando Lunga na represa, para se alinhar e contra-atacar os invasores. Ambos são acolhidos, mas ao mesmo tempo suas práticas criminosas são rejeitadas pela população da pequena cidade. Esses personagens dúbios, que procuram a sobrevivência, aproximam o filme de Mendonça Filho e Dornelles da produção cinematográfica de Rocha. Eles produzem uma estética antropófaga do sertão. Ao mesmo tempo em que denunciam a miséria, também sugerem a possibilidade de uma utopia, como no caso do final aberto de *Bacurau* ou da ideia de buscar a igualdade e a justiça na *El Dorado de Terra em*

¹⁶ Essa concepção aparece a partir da fala da personagem Madame para o prefeito Tony Jr.: “Putá também vota”, quando um dos homens da comitiva do prefeito leva a prostituta Sandra à força; há, ainda, a profissional do sexo alegando que foi maltratada por um dos homens em outra situação, insinuando algum tipo de abuso que tenha sofrido por ele. E também a médica Domingas, na mesma cena, ao testemunhar o que ocorria, reforça ao prefeito a vontade de Sandra de não ir junto com os homens e ameaça Tony Jr.: “Se a menina voltar machucada, eu corto teu pau e dou para as galinhas”, em uma tentativa de defender a moça.

¹⁷ A identidade de Lunga não fica clara no filme. Entretanto, no livro *Três roteiros* (Mendonça Filho, 2020), o nome de Lunga aparece poucas vezes precedido do artigo feminino ou sem nenhum artigo, dando a ideia de tratar-se de uma travesti ou pessoa não binária.

¹⁸ A personagem está sendo referida desta forma tanto no roteiro como no filme, uma vez que Pacote é o apelido de Acácio. Provavelmente o nome de guerra para sua ocupação como matador de aluguel.

*transe*¹⁹, de Glauber Rocha, de 1967. Embora ambos os cenários se aproximem de uma distopia, as duas produções indicam uma possibilidade de utopia.

1.3. O CINEMA AMERICANO INFORMARÁ?

No contexto do “Manifesto Antropófago”, a citação de Oswald de Andrade aponta os polos do ser humano civilizado e incivilizado, numa referência aos povos originários, quando diz: “A reação contra o homem vestido”. Essa dicotomia não só permeia a crítica ao pensamento colonial no âmbito social, mas também o próprio fazer artístico. A reação do cinema nacional, visto como menor, já era pensada por Oswald de Andrade como campo de experimentação para mostrar o Brasil nu, no sentido literal e literário. Não à toa, a maioria das produções nacionais diferem das estrangeiras (principalmente as dos países do Norte) por conter cenas explícitas de nudez, miséria, corrupção e violência, numa estética hiperrealista. Essa problemática da experimentação também aparece no manifesto “Eztetyka da fome”, de Glauber Rocha. Porém, é necessário enfatizar que ser a favor de um cinema experimental não tinha a ver com excluir o cinema estrangeiro; ao contrário, deglutir é a palavra para pensar o que seria essa identidade antropófaga do nosso cinema nacional. Oswald de Andrade — embora não tenha logrado um projeto audiovisual — simbioticamente defendia a produção de um cinema brasileiro, mas não descartava a influência do cinema estadunidense, inclusive o divulgava nas programações de suas revistas e em sua produção crítica.

Júlio Cezar Bastoni da Silva, no artigo intitulado “Depois do ‘sarampão antropofágico’: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930”, de 2015, discute a presença do cinema na obra de Oswald de Andrade, demonstrando que o objeto audiovisual e a indústria cinematográfica estavam presentes nos seus textos de forma pungente, ainda que pontual. O escritor tecia reflexões sobre o cinema como uma indústria que perpetua a cultura estadunidense, nos colonizando, mas também como algo que já faz parte da cultura brasileira, podendo ser explorado localmente, contradição que é altamente antropófaga para se refletir sobre o cinema no Brasil:

Se no “Manifesto Antropófago” o cinema é técnica a ser deglutida, material estético disponível à experimentação do artista brasileiro, bem como à própria utilização pela cultura nacional [...], ele também será objeto das cogitações do autor, inclusive no plano prático (Silva, 2015, p.53).

Era e continua sendo uma façanha produzir cinema brasileiro exaltando as culturas populares e os costumes nacionais, sem descartar a presença da produção estrangeira que

¹⁹ TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Brasil: Rio de Janeiro, 1967.

influenciava e continua a influenciar a cultura nacional, deglutida na produção do nosso cinema. Sendo praticamente impossível evitar a absorção das obras do cinema europeu e do cinema estadunidense, este último já tinha e continua tendo suas produções altamente comercializadas no Brasil. Assim, as obras estrangeiras, difundiam e difundem costumes para as plateias, desde a influência das músicas encontradas nas trilhas sonoras, das roupas e cortes de cabelos das personagens, ou da influência do consumo de marcas que são absorvidas ao estilo de vida do brasileiro, cito algumas que foram incorporadas ao longo do tempo: *Hollywood*, *Starbucks*, *Oreo*, *Mcdonalds*, *Coca-Cola*, *Pepsi*, *Levi's*. É claro que no início do século XX, a influência dessas marcas era bem menor, e sei que algumas dessas não existiam ou não tinha a força que tem nos tempos atuais, mas isso já era um desafio para a produção nacional, que necessitava competir com uma indústria mais consolidada e que possuía mais investimentos.

Entretanto, se por um lado essas produções nada conversavam com as culturas brasileiras, por outro, elas ajudaram e ajudam a aprimorar a técnica cinematográfica no âmbito de roteiro e de procedimentos técnicos, pois o Brasil importa demasiadamente esses materiais, muitas vezes de alto custo de produção e confecção de roteiro, mesmo que não invista como deveria nos setores cinematográficos. Mas, um diretor, um roteirista e/ou um produtor mais atento, consegue, ao assistir a essas produções, pensar nelas como referências para a aprimoração da cinegrafia nacional, remixando os elementos estrangeiros — alguns já deglutidos pelos cidadãos brasileiros — aos elementos populares. Essa é uma forma de antropofagia dessas produções, tendo o estrangeiro como referência, mas sem perder o que é do Brasil. A partir desse viés transitaram a crítica e os desejos de Oswald de Andrade, as práticas de Glauber Rocha em suas rodagens e o filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Ambos, Oswald de Andrade e Glauber Rocha, chegavam a um mesmo ponto acerca da temática da miséria nacional: não o do tratamento do subdesenvolvimento como algo exótico ou a escolha em esconder as mazelas sociais para agradar gringos europeus e estadunidenses, mas, ao contrário: para os dois a força da nossa arte consistia em abordar esse contexto e discutir não apenas filosoficamente, mas também social e politicamente. Diante disso, Glauber Rocha não nega a importância dos modernistas de 1930 para a construção de sua obra e, no próprio manifesto “Eztetyka da fome”, afirma:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes

era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (Rocha, 2013 [1965], p.2).

Apesar de Rocha dizer que os escritores do período anterior a 1930 não abordavam a temática como problema político, há de se fazer ressalvas, uma vez que o próprio Oswald de Andrade estava antenado em relação às mazelas nacionais, que persistiam no tempo de Glauber Rocha, chegando ao nosso tempo. A exemplo disso está a crítica de Oswald de Andrade à falta de leis para o caso das 50.000 crianças abandonadas na cidade de São Paulo, presente no texto “Ainda o matriarcado” (Andrade, 1995, p. 215) e o engajamento político que teve ao se associar ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) em 1931. Apesar da crítica de Glauber Rocha ter um fundamento, esse não pode ser generalizado a todos os escritores, e é necessário afirmar que no afã de interpretar o Brasil, tanto Glauber Rocha quanto Oswald de Andrade estavam alinhados em suas práticas artísticas e de escritas de manifestos.

1.3.1. A análise *antropocalíptica*

Ivana Bentes, no texto “Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe”, publicado em 2010 no site da revista *Cult*, relê os manifestos “Eztetyka da fome” e “Eztetyka do sonho”, afirmando que o manifesto de 1971, “Eztetyka do sonho”, contesta a “Eztetyka da fome”, de 1965, não por negar a fome brasileira, mas por negar a exploração imagética da fome, uma vez que nesse segundo manifesto Glauber Rocha afirma um desinteresse da população com a temática da fome, até mesmo por parte das esquerdas, e ressalta que apenas o sonho ou aquilo que não se compreende é revolucionário. Nesse caso, a revolução estaria na incompreensão, principalmente sobre o que seria realmente o sentir-se famélico. A ideia do sonho como o único bem que não pode ser proibido aproxima Glauber Rocha e Oswald de Andrade, na construção de um devir antropófago artístico para pensar a realidade brasileira, pautada na incompreensão desta maior mazela nacional. Segundo Bentes:

As metáforas da fome e da devoração já tinham alimentado o modernismo de 22, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e marcariam o movimento pop-tropicalista brasileiro. A fome vinha sendo tematizada no cinema brasileiro e latino-americano dos anos 60 de modo fenomenológico, social, político, estético, poético, demagógico, experimental, documental, cômico, diz Glauber. Mas sua proposta iria além: transformar a fome em “princípio”, uma espécie de “impensado” latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento novo (Bentes, 2010).

A fome denunciada por Glauber Rocha já era um problema central no Brasil do início do século XX, no Brasil de Oswald de Andrade. E prevalece na contemporaneidade, inclusive segue sendo denunciada em *Bacurau* de forma sutil. Na cena em que chegam mantimentos doados pelo prefeito Tony Jr., há um alerta de Domingas, a médica da cidade, de que esses

mantimentos estavam vencidos, mas que a população poderia pegar, se assim o quisesse. Nesse caso, pode-se supor que, no filme, a população não tem acesso a uma alimentação de qualidade e necessita de outros recursos. O problema da fome também se agrava por conta da falta de água na cidade, o que impede o atendimento das necessidades básicas da vida cotidiana, como saciar a sede, preparar a comida, fazer a higiene pessoal e manter um plantio.

É necessário observar que a temática da fome também foi explorada por produções cinemanovistas, como, por exemplo, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, adaptação do romance do modernista Graciliano Ramos, referenciado por Glauber Rocha no Manifesto “Eztetyka da fome”. Saliento que mais uma vez as duas correntes modernistas e cinemanovistas se encontram. Neste contexto também está *Macunaíma*, texto de Mário de Andrade, de 1928, levado para a telona, em 1969, por Joaquim Pedro de Andrade. Ainda sobre a aproximação de Glauber Rocha e Oswald de Andrade, Ana Lígia Leite e Aguiar aponta em sua tese de doutorado, “Glauber em crítica e autocrítica”, de 2010, que Glauber Rocha seria o 4º Andrade, pela sua dissonância criativa e capacidade de ruptura estética, como se dava com os modernistas de 1920 e de 1930, Oswald, Mário e Carlos, assim como pela sua consciência crítica em relação à miscigenação engendrada na ideia de nação.

Entretanto, se Glauber produzia antropofagia em sua obra filmica, rechaçava os modernistas de 1922, como aponta Aguiar, no caso da Coluna Prestes, que, segundo Glauber, não foi percebida pelos modernistas. Isso, porém, deve ser relativizado, pois pode-se citar o fato de Oswald de Andrade ter se encontrado com Luís Carlos Prestes, em Montevideu²⁰, ficando subentendido que Oswald não estava alheio ao que ocorria na política naquele momento. Apesar das críticas do cineasta baiano ao modernista paulista, o fato é que os dois seguem os mesmos caminhos da antropofagia. Pensando nesse dimensionamento, Aguiar afirma:

A nação, como assunto farto semeado pelos modernistas, será retomada por Glauber Rocha pelas vias que lhe interessava, e este compreenderá o tempo dos Andrades fazendo uma leitura do ex-presidente Getúlio Vargas por moldes tensionados e que se desdobrarão em toda sua obra filmica: a questão da popularidade de um líder e a defesa do nacional militarismo, de modo que, o cineasta, transitando com desenvoltura, reatualizará as leis do antropófago e colocará a política e a arte (cinematográfica, missivista, desenhada, romanceada) de mãos tão dadas que, no Brasil de Glauber, será difícil ver o dia em que as duas não andaram juntas (Aguiar, 2013 [2010], p.134).

²⁰ P. 131 à 133 (Aguiar, 2013 [2010]).

Há de se reconhecer que ambos, Oswald de Andrade e Glauber Rocha, se enveredaram pela mesma lógica de nação e valorização da cultura nacional. Se Oswald de Andrade assumia um tom de defesa da antropofagia, recorrendo a um rebuscamento teórico para incitar a construção de um Brasil que deglutisse a si mesmo sem menosprezar as camadas populares e racializadas que construíram o país, Glauber Rocha, por outra via, lançava mão da ação não apenas no sentido de produzir cinema, mas também nas posições assumidas em livros, entrevistas, falas e manifestos, que convocavam o reconhecimento das camadas populares e miseráveis por si mesmos. O problema é que essas obras chegavam e ainda hoje chegam de maneira insuficiente a esse público, por não serem amplamente exibidas em TV aberta e por serem pouco divulgadas em escolas públicas e projetos sociais. Dessa forma, restringe-se a quem possui um capital educacional formal, em geral, pessoas de classe média e/ou aqueles que têm algum apreço pela cinefilia brasileira ou pelas temáticas envolvidas por essas produções.

Acerca desse aspecto excludente da obra de Glauber, não por culpa do cineasta, corroboro o que afirma Rachel Esteves Lima em texto de 2001, intitulado “Glauber Rocha: a história em movimento”. Além de afirmar a dissonância de Glauber em relação à estética naturalista que permeia as produções artísticas nacionais, Lima, amparando-se nas “Teses sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin (1987 [1940]), enaltece a ruptura estética que se apresenta na obra do cineasta e que provém dos modernistas, propondo um caráter autoral de sua obra, ao mesmo tempo em que são introduzidos novos elementos que retiram sua arte do imobilismo e do conformismo.

Também lançando mão da teoria do teatro épico de Bertold Brecht, que representava o homem médio comum e as lutas sociais, Rachel Lima expõe sua concepção acerca da perspectiva “épico-didática” da obra de Glauber, que focava nos painéis históricos e na coletividade ao invés das conversas individuais e intimistas que não dialogavam com a conjuntura nacional²¹, como ocorria, por exemplo, na *Nouvelle Vague*, movimento do cinema francês contemporâneo do Cinema Novo, que tem na pessoa de Godard seu principal nome. Assim, pode-se afirmar que Glauber cultivou um cinema revolucionário e coletivo, mas que infelizmente não atingiu as massas como desejava. Segundo Lima, Glauber propõe:

Um cinema revolucionário, empenhado no processo de conscientização das massas, objetivo que, é duro dizer, nunca pôde ser plenamente atingido, uma vez que a sua linguagem rompia com as expectativas naturalistas de um público acostumado ao padrão norte-americano de produção, o que levaria o cineasta a melancolicamente concluir que o povo a que dedicou sua obra não passaria de mais um mito. E, ao desconstruir qualquer visão essencialista do povo, o cineasta acabaria por romper com

²¹ P. 173 e 174 (Lima, 2001).

uma outra dicotomia, desagradando a direita quanto a esquerda com seu filme *Terra em transe*, marco da crítica ao populismo no Brasil (Lima, 2001, p.175).

Assim, se no manifesto “Eztetyka da fome” Glauber denuncia a prática de tornar exótica a pobreza, por parte de estrangeiros europeus, e a recusa de representação da miséria popular por parte do cinema industrial brasileiro, ou seja do cinema de massa, no manifesto “Eztetyka do sonho”, o cineasta, além de retificar o manifesto anterior, relaciona a reação de uma esquerda burguesa, avessa à estética da fome, a uma visão paternalista e colonizadora que não valoriza a cultura popular brasileira e se detém em ideais europeus. Uma esquerda que não tem coragem de ver e sentir, de forma empática, as imagens das mazelas mais doloridas do Brasil, essas que foram desnudadas pelos modernistas e se repetem mais uma vez em *Bacurau*. Essa angústia glauberiana também foi uma guinada e uma inquietação no pensamento oswaldiano, que, por muito tempo, militou nas esquerdas e se posicionou como socialista, mas que, ao se desiludir com essa ideologia, passou também a criticá-la do ponto de vista dogmático, discussão que pode ser lida na tese “A crise da filosofia messiânica”, de 1950, de Oswald de Andrade:

Pelas condições históricas do progresso técnico e social, o trabalhador deixou de ser o pilar das teses românticas de Marx. Mas a autocrítica desapareceu. Toda a crítica naufraga no sectarismo. O perfeito militante é o mesmo boneco farisaico do puritanismo — socrático ou americano — que se apresentou ao mundo para edificá-lo, pedante, cretino, faccioso. E não seria mais estranho ouvirmos uma noite, pela boca universal da Rádio-Moscou, que foi proclamado o Dogma da Imaculada Revolução (Andrade, 1995 [1950], p.139).

Ainda que no manifesto “Estetyka do sonho” Glauber recuse a ideia de uma estética da fome, optando por seguir uma estética do sonho, esse espaço que é verdadeiramente comum a todos (“O sonho é o único direito que não se pode proibir”, ele afirma), evidenciando, assim, o desejo de alcançar o inimaginável, Glauber Rocha continuou a denunciar as injustiças presentes na realidade. O inimaginável se tornou a representação do real em imagens por vezes abstratas e polissêmicas, a exemplo dos escândalos de corrupção de *Terra em transe*, movido por políticos, de direita e de esquerda, que se valeriam da miséria popular para angariar votos. Ou, ainda, quando segue denunciando a ditadura militar brasileira em *A Idade da Terra*²², de 1980.

Esses dois filmes assumem uma estética direcionada ao surrealismo, uma estética do sonho, desvincilhada de dogmas do fazer cinematográfico e de uma esquerda não

²² A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1980.

comprometida com as mazelas sociais, aquela que Oswald chama de “farisaica e puritana”, ou seja, a de uma militância hipócrita. Na contramão dessa revolução dissimulada por parte de algumas esquerdas, que não apenas assolaram a ex-União Soviética, mas se perpetuaram no Brasil até os dias atuais, com atitudes burguesas. Glauber imbrica denúncias sociais em *Terra em transe* e em *A Idade da Terra*, que corroboram a “Eztetyka da fome”, porém proferidas de forma mais alegórica e onírica em ambas as produções. Assim, Glauber Rocha produz outra antropofagia, dessa vez a do sonho, podendo ser interpretado freudianamente, concatenado à mística dos signos, proporcionando a transformação do tabu em totem, já analisada por Oswald de Andrade:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? (Andrade, 1995 [1950], p.101).

Nos filmes de Glauber Rocha, o tabu é o de se falar do misticismo que circunda a fome e que se transforma em um totem revolucionário através da representação onírica, engendrada pelo sonho. Se Oswald de Andrade pregava uma catarse do corpo via antropofagia cultural e não patriarcal, em “A crise da filosofia messiânica”²³, negando a realidade social, vestida de opressora, acreditando na potência do regime matriarcal e na energia do homem nu para proporcionar o vir a ser de uma utopia coletiva, Glauber Rocha o fazia por meio do transe, do misticismo, da procura do inconsciente coletivo através da imagem, pela devoração do incompreensível ou abstrato. No caso da “Eztetyka do sonho”, a incompreensão como um ponto de revolução, pois, segundo ele,

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender (Rocha, 1971 [2013], p.3).

²³ “No prenúncio atual de um novo Matriarcado, que se processa na crise do parentesco, onde quase ninguém mais procura ser pai, esposo, filho — o marxismo militante fixou-se no setor da propriedade. O Estado que se reforçara para se extinguir, prolonga e fortalece os seus arsenais armados, no argumento, sem dúvida exato, de que luta contra o imperialismo.

O marxismo militante engajou-se na economia do Haver (Patriarcado) escapando às injunções históricas da economia do Ser (Matriarcado).

E na alienação, no dinheiro, na filosofia do dinheiro, prossegue dentro da atualidade russa, o surto enunciado pela economia do renascentismo. O Estado assume a idolatria do dinheiro. E para ligar com férreas ataduras policiais a massa sufocada, dentro da fórmula áspera de Paulo, “quem não trabalha não come”, utiliza a lógica de Aristóteles e a metódica de Sorel, dentro da cortina de ferro de seus limites geográficos e políticos” (Andrade, 1995 [1950], p.137).

É também através dessa incompreensão do sonho que transitou Glauber Rocha com filmes que potencializavam certo inacabamento, com falas entrecortadas, música altíssima e estridente, câmaras epidérmicas capturando cada detalhe e cada poro de corpos em ação. Esses filmes não eram pássaros da eternidade, mas eram tão vorazes quanto o pássaro bacurau, e talvez estivessem retornando de um passado oswaldiano, ao mesmo tempo em que preparavam asas para o retorno à história futura, quando *Bacurau*, de 2019, se tornou também um filme sobre as mazelas nacionais e, no âmbito político, social e estético, propôs uma subversão antropofágica, concentrando elementos glauberianos e oswaldianos. Se em *A Idade da Terra*, se afirma que “O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno”, o real resistirá sob as asas do pássaro fílmico *Bacurau*, escancarando as mazelas quase eternas dos confins do Brasil, como na imagem benjaminiana do quadro de Klee²⁴. Talvez o anjo da história, olhando para o seu próprio passado com a boca aberta cheia de dentes (Figura 06), fosse a projeção de um futuro que devorará a própria história, tal qual um prenúncio. Sem cair nos enigmas da esfinge, o anjo poderia ser o canibal de seu passado, mirando-o com olhos fixos, em transe, não negando a própria história, que resistirá consigo, ao menos materializada na forma da arte: a própria imagem como arquivo.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história (1940). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 222-232, 1987. “Tese IX: Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (Benjamin, 1987 [1940].)

Figura 06 — *Angelus Novus*

Fonte: Paul Klee (1920)

1.3.2. *Bacurau*, sobre uma crítica de rebaixamento

A recepção de *Bacurau* foi positiva, mas também desaguou em críticas que o classificaram como didático ou panfletário, classificação que também se lançou à obra dos modernistas e dos cinemanovistas. Uma dessas críticas negativas foi a do ex-vice-presidente da Associação de Críticos de Cinema do RJ, Luís Fernando Gallego, em publicação de 2019, no portal *críticos*²⁵. Escolhi essa crítica para mostrar um contraponto aos textos ‘positivos’, como a de Bentes (2019) e para contra-argumentar, pois, avalio que, além da pertinência do crítico para o cenário da crítica cinematográfica brasileira, ele toca em pontos ditos como ‘negativos’, os quais vi em outras produções críticas sobre o filme e em comentários de pessoas que assistiram a *Bacurau*, mesmo aqueles produzidos por quem demonstra uma postura de esquerda, como parece ser o caso de Gallego. Dentre essas temáticas, estão: o didatismo do filme, o proselitismo de uma ideologia e os “furos” de roteiro.

²⁵ GALLEGO, Luís Fernando. *Bacurau*: um ideário louvável não faz, por si só, um bom roteiro. 2019. *Críticos*. Disponível em <<https://criticos.com.br/?p=11599&cat=1>>. Acesso em: 06 out. 2023.

Gallego desenvolve seu ponto de vista comentando algumas cenas principais do filme, como a chegada de Tony Jr. com os livros (Figura 07), a qual classifica como uma representação literal²⁶ do estado péssimo dos livros, os quais não teriam nenhuma serventia. Esta cena incorreria, segundo o crítico, em didatismo colocado em tela, restringindo a possibilidade de interpretação da cena como a metonímia do livro-lixo que não está apenas na representação do despejamento, mas na ideia do tratamento da educação como se fosse um aterro sanitário, sem a preocupação com o conteúdo a ser estudado e muito menos com o cuidado para com os materiais a serem distribuídos. Ainda que estivessem em bom estado, esses ainda poderiam ser livros péssimos. Então, a cena implica em uma crítica não apenas ao mau tratamento para com o material despejado, e aí cabe a visão literal do crítico, mas também a forma descuidada, desatenta e violenta pela qual a educação é tratada no Brasil. Principalmente no que se refere à escassez da manutenção estrutural do ambiente escolar, como também à falta de investimento no sistema intelectual, levando ao sucateamento da educação básica, especialmente das escolas públicas de âmbito estadual e municipal.

A cena refuta também a visão do senso comum de que todo livro é um bom livro, ou um virtuoso modificador interior, quando alguns dos livros mais vendidos no Brasil possuem conteúdos de empreendedorismo que fomentam o capitalismo predatório, ou ainda, colocam em circulação ideologias fascistas e nazistas. Não é porque se trata do objeto livro que esse será revolucionário, ou um propulsor da melhoria da sociedade. Na cena, quando os livros são despejados, além de eles terem seu valor material e simbólico desprezados pelo prefeito e sua comitiva, esses também são representados como se todos fossem iguais, independentemente de seu conteúdo.

²⁶ “Falta água, falta tudo, enquanto um político demagogo despeja - literalmente também -, para a biblioteca local, livros “a peso”, em péssimo estado, jogados de qualquer jeito e, certamente, de utilidade zero” (Gallego, 2019).

Figura 07—Livros sendo despejados na cidade de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Em alguns momentos, a crítica de Gallego passa a impressão de rebaixamento da obra, pois ele reduz as suas interpretações a análises sem profundidade, que escapam à alegoria fílmica, sem levar em consideração a potência imagética do filme, além de propor uma visão conservadora, que, mesmo indo contra o imperialismo estadunidense, não se atenta à potência do contra-ataque dos nativos de Bacurau, nordestinos, em uma narrativa na qual o subalternizado leva a melhor, mesmo com baixas. Ele escolhe cenas dúbias, entre o literal e o alegórico e adjetiva o filme como didático e panfletário, o que, do meu ponto de vista, são colocações vazias e de má fé porque enaltecem uma visão colonizadora de que o subalternizado, nesse caso o mestiço aquilombado, deve ser manso e não contra-atacar ou reivindicar seus direitos, como se a violência e o banho de sangue estivessem muito acima do tom para o contexto de genocídio iminente, tal qual os itens c) e d) de sua crítica que nivela a um mesmo patamar a violência sofrida e a violência praticada pelos bacurauenses: .

c) é absurda a liberalidade na aquisição de armas, muitas até com enorme poder de mortalidade, à disposição por lá (e com enorme interesse do atual desgoverno em liberar geral por aqui);

d) há uma consequente banalização no ato de matar (e de sermos assassinados por nada) no mundo atual, com enorme menosprezo pelas vidas dos menos aquinhoados na escala socioeconômica (Gallego, 2019).

De fato, existiam armas dispostas no museu de Bacurau, pois essas eram instrumentos da memória daquela região e se tratavam de artefatos memorialísticos de parte da história do cangaço e não de uma simples liberdade de aquisição dessas armas, como dispõe ao tecer sua crítica ao enredo do filme. E apesar de o crítico acertar ao falar da banalização do ato de matar

e dos assassinatos em massa, em tela e extra tela, dos “menos aquinhoados na escala socioeconômica”, a questão é reduzida por ele apenas a esse fator. Em nenhum momento Gallego fala das questões raciais, regionais ou de gênero que permeiam a trama e que são embates sociais de grande valia no Brasil contemporâneo. Então, esse argumento do crítico pode ser facilmente problematizado quando se pensa que a maioria das vidas que são ceifadas em massa no Brasil são resultado da *Necropolítica*²⁷ do Estado, atrelada ao *Capitalismo gore* (Valencia, 2010). Por exemplo, os corpos que mais são assassinados pela polícia são o da população preta, principalmente dos que residem em periferias, o das mulheres, com o índice altíssimo de feminicídio praticado por homens, principalmente cônjuges ou ex-companheiros, além dos povos indígenas que vivem constantemente ameaçados pelo garimpo e pelo agronegócio. Também poderia citar a ameaça aos corpos dos nordestinos, pensando nas lutas dos Movimentos Sem Terra (MST) que, mesmo englobando o Brasil, tem uma grande parcela de suas ocupações em regiões do Nordeste.

Gallego critica também um certo didatismo do filme, principalmente por conta da cena da chamada dos nomes²⁸, ao enterrar os corpos assassinados em Bacurau (Figura 08), destacando dois deles, o de Marielle e o de Marisa Letícia²⁹. O primeiro refere-se à figura da vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada com treze tiros, a mando de milicianos ligados à extrema-direita e ao bolsonarismo, e o segundo à ex primeira dama, Marisa Letícia, que, após falecer em decorrência de um AVC hemorrágico, teve seu nome ligado a notícias falsas pela revista *Veja*³⁰, ao tentar imputar a Lula um crime duplo: o da suposta aquisição do

²⁷ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. *Arte & Ensaios*, [S.l.], n. 32, mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 25 abr. 2024. Neste texto, Mbembe demonstra quem são os grupos de sujeitos atingidos pelas políticas de morte, erigidas pelo Estado ou das quais este é cúmplice.

²⁸ A cena pode de ser interpretada como uma alegoria de Brasil, se se considerar que os corpos dos habitantes de Bacurau como ameaçados por serem nordestinos, mulheres, negros, indígenas, trans, pessoas que, em geral se alinham às esquerdas, e que têm a sobrevivência em risco pela extrema-direita. Afinal, as ameaças são perpetradas por sujeitos que coadunam com as ideologias fascistas, como ocorreu na recente história do Brasil, de 2013 a 2022.

²⁹ "Além do proselitismo, o filme incorre no político-panfletário distorcido quando se escuta o nome de 'Marisa Letícia', obviamente associado ao da ex-primeira-dama falecida de causas naturais, ao lado do nome 'Marielle', a vereadora que morreu numa emboscada covarde, brutalmente assassinada. Parece que as convicções dos roteiristas precisam ser explicadas de modo óbvio, bem explícito e excessivamente didático. Sutileza zero. Pode servir como discurso, mas não serve tão bem à dramaturgia. Um pouco de Brecht, mesmo em suas peças mais didáticas faria bem. Glauber soube ser brechtiano em *Deus e o diabo*, por exemplo, mas não lembro de seguidores à altura" (Gallego, 2019).

³⁰ REDE BRASIL ATUAL. PUC-SP repudia capa de *Veja* que pisoteia "sobra cadáver" de Marisa Letícia, 13 maio 2017. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/puc-sp-repudia-capa-de-veja-que-pisoteia-sobra-cadaver-de-marisa-leticia-1/>. Acesso em: 11 fev. 2024.

triplex³¹ no Guarujá por meio de lavagem de dinheiro e o de ter culpado a sua esposa já falecida na ocasião do depoimento — portanto sem direito de defesa — por esse suposto crime, meses após a sua morte durante depoimento ao ex-juiz Sergio Moro.

Figura 08 – Caixões de bacurauenses sendo levados para enterro



Fonte: Bacurau (2019)

O resto da história já sabemos: Lula foi preso injustamente por 580 dias, e em 2021 a sentença foi refutada pelo STF. Em 2022, foi reeleito em uma façanha de um enorme movimento antifascista no país. Então, se os espectadores brasileiros tendem a fazer essa associação imediata à esquerda e o filme é questionado por se apresentar de forma excessivamente didática, por que foi tão difícil ao povo brasileiro ver os fatos? Será que esse didatismo que Gallego critica não pode ser lido como um recurso essencial para as plateias contemporâneas?

É evidente que existiu um papel da mídia de massa para consagrar a narrativa da Operação Lava-Jato, já que os falsos fatos foram expostos de maneira altamente didática diariamente nos maiores veículos nacionais de mídia, imputando culpa a Lula e ovacionando o ex-juiz. Assim, afirmo que o mecanismo didático que Gallego critica, mesmo em uma obra artística cinematográfica, se faz presente como um recurso essencial para a comunicação atualmente. Então, ressaltar em *Bacurau* o nome dessas figuras públicas — que morreram nesse contexto histórico — mesmo que soe a didatismo e associação imediata com a ideologia de

³¹ O que levou a Luís Inácio Lula da Silva ser condenada pela Operação Lava-Jato, ficando preso injustamente por 580 dias (1 ano e 7 meses) e impedido de participar das eleições presidenciais de 2018, que levou Jair Bolsonaro ao poder. Naquele momento, Lula era o primeiro nas pesquisas eleitorais.

esquerda, a qual ele chama de proselitismo de esquerda³², é também uma maneira de redenção dessa história recente, que no momento do lançamento do filme estava em ebulição. Também essa é uma forma de repercussão dessa história, que aparece no intertexto do filme. E será bom que essa obra, assim como os sujeitos citados, continue a repercutir, que não caia no esquecimento já que é enorme a importância de se preservar essa memória para que, no futuro, se possa compreender tudo o que se passou na história nacional e para que tragédias como as vividas tanto por Marielle como por Marisa Leticia não se repitam.

Gallego termina sua leitura sobre o filme ovacionando Glauber Rocha, como se o produto audiovisual dos pernambucanos fosse menos valoroso que a obra do baiano. Essa é uma comparação covarde, levando-se em consideração os contextos das produções. Glauber tinha que criticar na prática alegórica, no simbolismo, para não ser pego pelos sensores da ditadura militar, enquanto Juliano e Kleber precisaram ser explícitos para combater o enxame de desinformação e *fake news* desses novos tempos. Na crítica negativa a *Bacurau*, Gallego não consegue compreender a potência do filme de Dornelles e Mendonça, porém, o mago do Cinema Novo provavelmente a compreenderia, principalmente se utilizadas as ideias do manifesto “Eztetyka do sonho”, quando ele diz de forma poética e reveladora sobre a importância de uma arte revolucionária. Para Glauber, caberia à arte comunicar o inimaginável, no caso latino-americano e brasileiro, a pobreza como o pior dos males e aquele a que não se pode definir e nem imaginar:

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender (Rocha, 2013 [1971], p.3).

É exatamente esse misticismo que não compreendeu Gallego em sua crítica a *Bacurau*, uma vez que operou um reducionismo do filme ao viés ideológico, que pressupõe um ideal

³² Também discordo dessa afirmação, de que forma a obra audiovisual vai doutrinar as pessoas a serem de esquerda? É no mínimo inocente pensar que assistindo a um filme as plateias sairão prontas para uma guerrilha, ou um protesto. No mínimo as plateias poderão refletir sobre o que assistiu. Sim, a arte educa e impacta, mas não apenas o produto audiovisual é suficiente quando não há um debate por trás. Quantas pessoas que não concordam com a ideologia de esquerda foram assistir *Bacurau*? Se muitas pessoas, quantas delas foram ler críticas, debater em sites ou redes sociais ou ainda foram em cineclubes ou assistiram ao filme em conjunto com os diretores, na turnê que fizeram pelo Brasil para promover o filme, e teceram perguntas realmente questionadoras em relação a sua própria ideologia e ao impacto do filme? Claro que aqui estou indagando e até divagando, mas faço isso pensando na honestidade desse crítico, que aparenta estar enclausurado na sua bolha social. Essa afirmação do crítico acaba incorrendo também na volta daquele extenso e exaustivo debate da função da arte e do papel da arte, no qual não entrarei aqui por não ser o meu foco de observação.

colonizador que persiste nas concepções das elites, mesmo aqueles que compactuam com as esquerdas, como parece ser o caso do crítico,³³ que é formado em medicina³⁴. Pois apesar de elucidar as diferenças de classe e as lutas operárias na sua crítica, esquece-se das questões identitárias inerentes ao colonialismo, das leituras interseccionais tão contemporâneas e importantes para a desconstrução de um Brasil racista, machista e xenófobo. Sobre isso também se posicionou Glauber em seu manifesto “Estetyka do sonho”, uma vez que tanto esquerda quanto direita de alguma forma estão submetidas a ideias colonialistas, principalmente quando se faz parte de uma classe burguesa que goza de privilégios. Esse diagnóstico já tinha sido feito também por Oswald de Andrade, tanto em seus manifestos, quanto em sua própria obra. Cito aqui o caso de *O rei da vela*, peça de 1937, como uma crítica ferrenha a ideologias autoritárias, tanto de direita quanto de esquerda³⁵.

Bacurau, assim como *Terra em transe*, atualiza um pensamento crítico, através da alteridade promovida pelo pensamento antropófago, assim como as denúncias das misérias brasileiras, ao tempo em que incomoda por trazer um roteiro entrecortado que deixa em aberto a narrativa das personagens, o que pode ser visto como furo de roteiro — também uma crítica de Gallego, ao mesmo tempo pode ser pensado como uma ode à coletividade, perpetrando uma sobreposição do herói individual pela exaltação do herói coletivo. Mas também pode ser lido como a capacidade dos roteiristas em deixar possibilidades para um amanhã que pode ser utópico ou distópico, apostando no misticismo do pobre diante do inimaginável e na resistência como modo revolucionário, trafegando na liberdade da incompreensão.

Essa fruição da imagem transborda significados, seja a da caçamba de livros jogados como lixo, a mando do prefeito Tony Jr., como a do enterro de Dona Carmelita, personagem de

³³ O título da resenha é: “Um ideário louvável não faz, por si só, um bom roteiro”. O ideário que ele elogia fica claro que é de esquerda e também ele coaduna com a luta de classes e critica o nazifascismo e o fascismo.

³⁴ Longe de generalizações, boa parte da classe médica aderiu à ideologia bolsonarista, muitos desses profissionais se consideram parte da elite brasileira, embora sejam trabalhadores e, se não tiverem salário, não comem e não pagam as contas. Mas há de se afirmar que estão bem acima de receber um salário-mínimo, e até de profissões de nível superior que mesmo recebendo bons salários, em alguns casos não se igualam aos deles, assim os distanciando de outros trabalhadores como enfermeiros, professores, advogados e mais ainda de pessoas que trabalham em cargos de nível técnico ou nível médio, sem contar a distância ainda maior daquelas que não possuem escolaridade completa. Inclusive, foi a perda desses privilégios, que causou repulsa à classe média mais afortunada, quando o governo Lula propiciou o poder de compra às classes mais populares, como ter acesso a viagens de avião, comprar carro zero ou trocar a televisão.

³⁵ Na obra o personagem que se denomina de esquerda, Abelardo II, capanga do agiota de direita Abelardo I, toma o lugar do seu chefe após a morte desse e continua mantendo a exploração que o primeiro fazia com os mais pobres; nesse caso, a ideologia da personagem se torna falaciosa, tal qual muitos seguidores/representantes da esquerda brasileira que até hoje recusam políticas públicas que possam mexer com seus privilégios em prol dos menos abastados.

Lia de Itamaracá³⁶, que é uma matriarca muito respeitada na comunidade, procede de uma filosofia outra de pensamento e culmina em um ato revolucionário e estético, num viés glauberiano, pela proposta de representar um Brasil diverso e solidário. Um Brasil em que uma mulher negra é respeitada e valorizada, e não colocada em um local de subalternidade. Um Brasil que valoriza os professores, como Seu Plínio, um homem negro do interior, ou o curandeiro Damiano, que aparenta não possuir o conhecimento acadêmico, mas que tem o conhecimento da terra e das plantas. Até mesmo a prostituta, Sandra, que a médica Domingas defende do prefeito Tony Jr., tem a sua dignidade humana respeitada e o seu trabalho naquela comunidade não é visto como degradante (Figura 09).

³⁶ A única cena elogiada por Gallego é a do cortejo fúnebre de Carmelita, especialmente a cena da água saindo do caixão, por se aproximar do simbólico trabalho glauberiano com a imagem e por representar a subjetividade da imagem e do roteiro. Fato que anteriormente ele critica no filme, pois lhe parece didático e proselitista. Sobre a cena, ele afirma: “O uso de canções ligadas a uma fase heroica e criativa do cinema brasileiro, o Cinema Novo, se faz ouvir desde o início: ‘Objeto Não identificado’, de Caetano, na voz de Gal Costa, era usado no desfecho de Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr, que, rodado em 1969, também se passava num então futuro igualmente desvalido para nossa nação – ainda que com menor grau de ameaças como as elencadas agora - e é a canção que abre *Bacurau*; ‘Réquiem para Matraga’, lindíssima composição de Geraldo Vandré, também encerrava A Hora e a Vez de Augusto Matraga na versão de Roberto Santos, 1965; e a fortíssima ‘Bichos da Noite’ é de Sérgio Ricardo, compositor da trilha emblemática de Deus e o diabo na terra do sol, e cuja letra, de Joaquim Cardozo, originalmente de sua peça/poema ‘Coronel de Macambira’, cita bacurau, o pássaro. A lembrança destes filmes não é propícia ao filme em questão, embora a cena do cortejo fúnebre de Carmelita, com ajuda desta última canção, seja um dos bons momentos do filme - que arrisca um efeito extemporâneo de "realismo fantástico" quando brota água do caixão" (Gallego, 2019).

Figura 09 — Domingas defende a prostituta Sandra do prefeito Tony Jr. e da sua comitiva



Fonte: Bacurau (2019)

Todas essas questões sociais, presentes em um cenário de escassez, estão envoltas na diegese do sonho. Não à toa repete-se algumas vezes durante a trama: “Estamos sob efeito de um poderoso psicotrópico”. Realmente, existe um poderoso psicotrópico, uma droga oferecida pelo curandeiro Damiano para que as pessoas fiquem mais fortes e espertas, mas que também promova efeitos de alucinação, dando espaço aos desejos de respeito, paz, dignidade e justiça. O psicotrópico perpetua a antropofagia que une a razão da materialidade do curso da vida e a possibilidade de se deleitar no onírico, dois caminhos que concentram o pensamento antropófago de Oswald de Andrade, em “A marcha das utopias” (1995 [1953]) e a visão glauberiana da “Eztetyka do sonho”.

No enterro de Dona Carmelita, a personagem de Teresa, Bárbara Colen, vê algo saindo do caixão da matriarca (Figura 10). Teresa aparece, como numa lembrança, engolindo o poderoso psicotrópico oferecido por Damiano (Figura 11). Essa cena, que parece deslocada ou dissociada da trama, é um indício dessa transcendência corpórea em meio às mazelas, é o estado de transe promovido pelo psicotrópico, pelo ato solene do funeral, pela própria história que permite momentos de psicodelia em tela. A água transborda porque está em falta na cidade, mas

também porque Dona Carmelita é um símbolo de resistência para esse quilombo remixado³⁷. A polissemia é evidente no filme: é necessário perseverar na luta pela chegada da água, mas também preservar esse bem tão precioso que é a memória de Carmelita. Essa cena é uma alucinação, mas também a representação da perda da razão consciente que impulsiona a revolução, como defendia Glauber Rocha no manifesto de 1971.

Em *A Idade da Terra*, último filme de Glauber Rocha, altamente onírico e denunciativo, o cineasta retrata ultracontemporaneamente a história daquele momento, a ditadura militar brasileira, em um contexto de orgias, festas e corrupção, em cenas entrecortadas e psicodélicas. A personagem do Cristo Revolucionário repete: “O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno”. Mas o pássaro da eternidade pode existir, quando pensamos que *Bacurau*, tal qual o homônimo pássaro noturno que esconde seus ovos debaixo da terra, consegue conservar as memórias do passado e assim se eternizar, ainda que a realidade seja implacável, inimaginável. Mas não seria essa potência de sonho o pensamento antropófago? A incompreensão diante do inimaginável e o delírio como resposta, o delírio real de uma comunidade ficcional que luta por sua sobrevivência, como no caso de *Bacurau*, mas também um delírio de palavras, como na literatura de Oswald de Andrade, ou o delírio das imagens de Glauber Rocha. Delírios que insistem em propor denúncias ou ao menos reflexões sobre as mazelas nacionais por meio da arte.

Figura 10 —Teresa vê água saindo do caixão de Dona Carmelita



Fonte: Bacurau (2019)

³⁷ Em entrevista dos diretores para a *Film Comment*, em 2019, no festival de Cannes, Kleber Mendonça Filho utiliza o termo “quilombo remixado” para se referir a Bacurau. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-juliano-dornelles/>>. Acesso em: 7 jul. 2023.

Figura 11 —Teresa tomando o poderoso psicotrópico



Fonte: Bacurau (2019)

2. DOS CANIBAIS AOS NEOCANGACEIROS

Ao contrário da triste história do subdesenvolvimento do cinema brasileiro, marcada por destruição, como no caso do incêndio do museu nacional e da cinemateca brasileira, *Bacurau* nos convoca a explorar essa memória, dentre elas a do cangaço, um passado recente nos confins do nordeste brasileiro. Pode-se dizer que em Bacurau os cangaceiros têm uma nova roupagem, mas não se distanciam da ética e da estética de seus ancestrais. Assim como Lampião, Lunga se veste com roupas extravagantes, é respeitada pelos seus companheiros de “bando”, como também pelos habitantes do vilarejo, e é temida por ambos. Entretanto, não é apenas em um âmbito superficial que há essa aproximação. No contexto fílmico, assim como no contexto histórico, ambos viviam escondidos com seus bandos para evitar os conflitos policiais, ao mesmo tempo em que se preocupavam com a comunidade, mesmo que fizessem uso da força letal — inclusive contra inocentes— para defender os seus.

No caso de Lunga, além de a personagem estar sendo perseguida³⁸, ela se esconde num represa próxima a Bacurau. O local escolhido, na narrativa fílmica, além de ser utilizado como uma espécie de forte por ela e seus companheiros, também pode ser interpretado como uma ocupação, afinal, a principal reivindicação do povo de Bacurau é a água. Ou seja, ocupar a represa seca demonstra por parte de Lunga a lealdade para com os seus, ao mesmo tempo em que ela se alinha contra o sistema. Afinal, ocupar aquele espaço, mesmo que seja lido de forma criminosa, e ainda que feito precariamente e com o intuito de não ser pega pelas autoridades, demonstra que a neocangaceira se importa com a sua segurança e com a de seu bando, como também evidencia o desejo de mudança na comunidade. É a reivindicação por água neste espaço de resistência a principal mudança clamada pelos cidadãos de Bacurau e o gesto de Lunga pode ser lido como um ato de lealdade para com o seu povo. E é a essa qualidade de lealdade também colocada em prática pelos cangaceiros, que Ariano Suassuna se refere em texto de 2010, que está no prefácio de *Estrelas de couro*³⁹:

Não há como negar o fato de que o cangaceiro não era um bandido comum. Sem entrar em detalhes que identificariam “tipos de Cangaço” dentro do Cangaço, o cangaceiro era um guerreiro extraviado no tempo, com sentimentos de honra e lealdade fora dos padrões normais, às vezes somente compreendidos no seio do seu próprio grupo (Suassuna, 2010 in Mello, p.15, 2022).

³⁸ No início do filme é transmitido um anúncio sobre uma recompensa por Lunga e seu histórico de assassina perigosa.

³⁹ Livro de 2022, de Frederico Pernambucano de Mello, jurista e especialista em cangaço.

A importância da lealdade dentro do grupo é um comportamento ancestral, e que não apenas está no universo dos cangaceiros, pois é uma qualidade humana que também aparece no ritual canibal. Nele, o capturado era recebido com euforia, ao mesmo tempo em que o povo captor desejava uma declaração de coragem e rendição do capturado. Assim, os canibais eram fiéis ao próprio princípio de ser comido no ritual, interpretado como sinal de honra, da mesma forma que eram leais ao seu próprio povo, uma vez que o ritual era uma demonstração de vingança, ou seja, o outro era comido porque algum dos seus antes já fora comido pelo grupo inimigo. Porém, o sentido de canibalizar o outro nada tinha a ver com a necessidade de fome, mas, sim, com a ideia de incorporar as qualidades de quem se acreditava ser forte. Era através da absorção do outro que se obtinha os nutrientes de coragem e honra do inimigo e, assim, a vingança também se tornava um ato de reconciliação com esse outro.

Apesar de violento, o ritual era poético pelo significado dado a ele pelos povos que o praticavam. No ato ritualístico, e por vezes festivo, o inimigo escolhido se sentia honrado por ter sido percebido com admiração e por seu corpo ter sido visto como apto para a antropofagia, afinal o escolhido foi considerado pelo inimigo como um homem com qualidades dignas de serem absorvidas. O ritual envolvia a pele coberta de penas, braços e pernas eram amarrados e puxados, quebravam-se os membros, porém o corpo abatido se tornava uma sopa fina e era preciso ter cuidado com o manuseio da oferenda, já que o corpo ali não era apenas a carne de um indivíduo que mataria a fome do grupo, mas alguém a ser absorvido, digerido e transformado em um outro.

Menos poética era a relação do cangaço com a violência, já que muitos cangaceiros estupravam e violentavam; entretanto, mesmo causando o banho de sangue em diversos locais em que estiveram, é preciso levar em consideração toda a estrutura opressora do Estado que culminava em uma necessidade de procura por mantimentos essenciais como água e comida, escassos principalmente ao sertanejo. O cangaceiro era um forte e não um conformado com a sua realidade, por isso contra-atacavam o inimigo; nesse caso, o principal deles era a ordem do Estado. Aqui, não estou tentando ser eufemista com a violência praticada pelo cangaço, até porque entendo que pessoas inocentes morreram ou foram violentadas física e/ou psicologicamente pelo atos dos bandos; porém, o ponto em que analiso e tomo como potência é a forma de operar contra o sistema, pois os cangaceiros comiam, simbolicamente — assim como os canibais —, o opressor, neste caso, o sistema que os oprimia. A cada investida e sucesso contra as forças policiais do Estado, eles se transformavam em um outro mais forte; logo,

antropofagizavam simbolicamente essa figura estatal e se estabeleciam como um quarto poder, ou seja, um poder paralelo que tentava impor suas exigências através da violência, mastigando o sistema e deixando rastros de migalhas.

Desse modo, também operam os neocangaceiros de Bacurau, que agem em busca de justiça, ainda que o sonho utópico acabe em banho de sangue. A partir dessa perspectiva, é impossível não se lembrar do personagem do cangaceiro no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é perdoado por Jesus Cristo por ter passado fome e sofrido muito na seca do sertão. Apesar das atrocidades cometidas, há um perdão, ou ao menos uma compreensão do horror que foi passar fome por parte da personagem do profeta católico. Desse modo, pode-se afirmar que dentro da própria obra de Suassuna, assim como na de Glauber Rocha, que teorizou sobre a “Eztetyka da fome”, já existia uma compreensão da violência como denúncia contra a fome, e essa seria um crime maior do que os todos os delitos cometidos pelo cangaceiro.

Tanto os cangaceiros quanto os canibais tinham uma motivação comum em seus atos violentos, o político. Ambos desejavam reparação do seu inimigo e os dois só a conseguiriam através da imposição da violência. Desse modo, é a partir da defesa de uma ideia, da revolta contra o sistema vigente e da organização de seu próprio sistema que os cangaceiros, os bacurauenses e os canibais se encontram, já que os três possuem sua própria organização social e escapam ao opressor a partir de suas éticas e estéticas inéditas

2.1. O DEVIR-ONÇA E A ESTÉTICA *KITSCH*

Lunga e seu bando podem ser classificados como neocangaceiros não só pela lealdade ao seu povo e pela aplicação da extrema violência, como também pela estética que se diferencia e se afasta de qualquer outro que não pertença àquele grupo. Lunga, assim como Lampião, apresenta vestimentas extravagantes, que podem ser consideradas até como *kitsch*, beirando ao brega, mas que transmitem uma atmosfera antropófaga, utilizando roupas estampadas e muitos anéis. Um exemplo é a calça de estampa *animal-print*, mais conhecida como estampa de oncinha, com a qual Lunga está vestida na fatídica cena da decapitação das cabeças dos Bandolero Shocks⁴⁰.

⁴⁰ Apesar de o filme não especificar quem são os Bandolero Shocks, a obra deixa clara a intenção dos seus integrantes; aniquilar a população de Bacurau. O roteiro, publicado em 2020 no livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, situa ainda melhor o contexto desse grupo de extermínio: “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

A estampa da peça de roupa de Lunga, além de ser considerada do universo feminino, marcando a não binaridade de gênero da personagem, também faz uma alusão à figura do predador no reino animal, um carnívoro, a onça. Ainda, é possível afirmar que o animal felino de grande porte é um símbolo nacional da fauna brasileira, então, a roupa de Lunga, além de transpor um estilo próprio, também pode ser lida a partir da simbologia da personagem para a trama, ou seja, ela se assemelha a um predador que está sendo caçado e, assim, investe contra o inimigo para se defender. Esse simbolismo e semelhança dialogam com o devir-animal⁴¹, explorado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012 [1980]) em *Mil platôs*, no qual há a aliança do humano com o animal e sua relação com a matilha, embora o próprio ser humano guarde em si uma matilha, produzindo outros devires que coexistem.

O devir-animal diz respeito, portanto, à relação do ser humano consigo mesmo e a relação do ser humano com seu contexto, mas ambos transitando na similitude animalesca.⁴² O devir-animal consiste em uma transmutação e em uma involução criadora, já que o ser humano torna-se semelhante ao animal, mas não em um jogo de imitação, e sim do ponto de vista totêmico, o mesmo resgatado por Oswald de Andrade ao discorrer sobre Tabu e Totem em “A crise da filosofia messiânica”, principalmente partindo das análises de Lévi-Strauss, essas que são caras também a Deleuze e Guattari para teorizar o devir-animal. Os intelectuais afirmam:

Não se trata mais de instaurar uma organização serial do imaginário, mas uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Não se trata mais de graduar semelhanças, e de chegar em última instância a uma identificação do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o

lei amantes de 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, 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. 223).

⁴¹ "Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro" (Deleuze; Guattari, 2012, p.18).

⁴² "Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha. Que ele tem seus modos de matilha, mais do que características, mesmo que caiba fazer distinções no interior desses modos. É esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal. Não nos tornamos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade. Fascínio do fora? Ou a multiplicidade que nos fascina já está em relação com uma multiplicidade que habita dentro de nós?" (Deleuze; Guattari, 2012, p.21).

homem, segundo os grupos considerados. Na instituição totêmica, não se dirá que tal grupo de homens identifica-se a tal espécie animal; será dito o seguinte: o que o grupo A é para o grupo B, a espécie A' é para a espécie B'. Há aqui um método profundamente diferente do precedente: se dois grupos humanos são dados, tendo cada um seu animal-totem, será preciso encontrar em que os dois totens estão tomados em relações análogas às dos dois grupos — o que a Gralha é para o Falcão... (Deleuze, Guattari, 2012 [1980], p. 16).

Assim, o método de semelhança, derivado do estruturalismo consegue estabelecer uma lógica porosa entre a oposição *deste eu e deste outro*, que se funde na relação múltipla do animal com o bando e do animal consigo mesmo. Relações estas que existem dentro desta fusão antropófaga produzida pelo devir, que se faz interminável. É dentro desta lógica de semelhanças que vejo também possibilidades para pensar a personagem de Lunga como uma transmutação do tabu em totem, do ponto de vista do devir-animal. Lunga carrega uma multiplicidade de identidades e tabus, por ser uma cangaceira não binária, um ser-devir. Ao mesmo tempo em que ela é controversa, é também quem lidera o bando, protege a comunidade e quem consegue transmutar-se em onça. Tal qual os totens dos povos originários que, ao tempo em que concentram o símbolo da comunidade, também têm o seu significado ligado à transformação do animal em ser humano. Lunga é um dos simbolismos antropófagos da comunidade, pois reúne os afetos negativos e positivos e é ela também que se assemelha ao devir-onça para dialogar com Alberto Mussa (2011), em *Meu destino é ser onça*.

Mussa parte do mito Tupinambá da criação da humanidade, em especial da “terceira humanidade”, para concatenar o devir-onça⁴³ uma vez que, segundo o mito Tupinambá, só se chegava à terra-sem-mal pela transmutação do canibal. A “primeira humanidade” vivia em um mundo primitivo perfeito, o qual interpreto como utópico, imaginando o ponto de vista deste povo originário, porém o ser humano o destruiu, sobrando apenas um homem. A “segunda humanidade”, apesar de sofrer consequências pelo ocorrido com a primeira humanidade, introduziu a cultura. Nesta, existiam feiticeiros que conseguiam ir ao céu e sabiam como chegar à terra-sem-mal: “seção da terra preservada da primeira destruição, que por isso mantinha suas características originais — como flechas e paus de cavar que trabalham sozinhos” (Mussa, 2011, p.73, *livro digital*). Contudo, a humanidade matou e expulsou os feiticeiros, provocando um dilúvio. A “terceira humanidade” descendeu do casal sobrevivente deste dilúvio, porém já não se lembrava mais da terra-sem-mal:

A única solução restante era garantir tal acesso depois da morte — o que se obtinha com a prática canibal.

⁴³ P. 73 e 74 (Mussa, 2011, *livro digital*).

Todavia, a aniquilação do mundo era provável e iminente: a onça poderia comer a Lua a qualquer momento, a qualquer momento a pedra celeste poderia ser destruída.

Isso fazia a opção canibal ser urgente, inclusive: os tupinambá deveriam matar e comer, o quanto antes, o maior número de inimigos possível — para não correrem o risco de morrer sem se ter capacitado a enfrentar as provas da morte (Mussa, 2011, p. 74, *livro digital*).

Assim, o destino dos Tupinambás era ser onça, transitar neste devir-animal e estar para o outro grupo tal qual a onça estava para o animal predado. Assim, a vingança era um prato ruim que na boca se tornava bom, pois resultava em rendição e em transmutação de mal em bem. Concomitantemente a este contexto, também é possível pensar em devir no caso do grupo de neocangaceiros de Bacurau, o qual, semelhantemente aos Tupinambás, se utilizou da violência como vingança para manter vivos os seus. Em seu livro, Mussa ainda explica que a violência entre os tupinambás praticamente não existia, e quando ela se dava, ou era através da vingança, mesmo que de um parente, ou pela cisão do grupo. A vingança para os Tupinambás já existia desde que o Velho⁴⁴ condenou a primeira humanidade. A vingança nunca foi uma virtude:

Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal, porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo. No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos, para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem (Mussa, 2011, p.75. *Livro digital*).

A vingança também era um fator importante no cangaço nordestino e tanto os cangaceiros dos bandos, quanto os neocangaceiros — representados no filme de Mendonça e Dornelles — se apropriaram do destino de ser onça para (re)criar a sua terra sem mal, como se estivessem em busca de um novo mundo, em busca da utopia; assim, faço uma incursão em outra passagem de *Meu destino é ser onça* para tecer uma correlação entre o devir-onça e o devir-canibal que poderia unir os nordestinos aos canibais:

Os movimentos esporádicos registrados pelos cronistas, em que grupos indígenas adentravam os sertões buscando a terra-sem-mal, eram certamente decorrentes da iniciativa individual de caraibas históricos, que — profundamente perturbados pela presença europeia — passaram a interpretar os mitos de uma maneira pessoal, particular.

É interessante perceber nos textos, ainda que indiretamente, que tais soluções não eram aceitas pela maioria. A saída correta — canônica — era matar, comer, ser morto e vingado. Mas o canibalismo não é só isso. Na verdade, o sistema tem um objetivo

⁴⁴ O Velho seria o Deus criador dentro da mitologia Tupinambá.

muito mais alto: o de eliminar do mundo o conceito de mal (Mussa, 2011, p. 74. *Livro digital*).

Não seria Bacurau também essa terra-sem-mal, pois ali, apesar da violência herdada pelos cangaceiros e pelos canibais, se buscava uma lógica de uma vida boa, explorada pelas perspectivas do Bem Viver, ao mesmo tempo em que se exaltavam os elementos inerentes à cultura local, que, no caso do filme, não dizem respeito apenas à violência, mas também à estética e aos adornos, tão característicos dos povos originários e dos cangaceiros? Esses elementos aparecem em evidência também nesta personagem onça-Lunga que põe o *kitsch* em devir, usando sua calça de onça, assemelhando-se à onça predadora, a qual aparece com seu pelo pintado em ouro, esbanjando sensualidade e ferocidade na floresta, pronta para devorar a presa.

Essa estética *kitsch*, no entanto, não se limita apenas a esse núcleo do filme e permeia a trama em outros símbolos, como o da camisa de uma das alunas da escola, de cor rosa e estampada com a imagem da Mona Lisa (Figura 12). Ou, ainda, na roupa dos Forasteiros⁴⁵ sulistas quando chegam de moto na cidade, vestidos com um conjunto de roupa altamente extravagante, com cores vistosas como vermelho, amarelo e rosa neon (Figura 13). A exibição do *kitsch* apresenta no filme elementos identitários, seja nas roupas ou na constituição dos espaços, a exemplo do bordel dentro do contêiner (Figura 14). Essas representações de identidades culturais abrangentes abarcam uma estética brasileira e, principalmente nordestina, a qual engloba o multicolorido e o artesanal, nas roupas dos nativos, nos acessórios utilizados, na pintura das casas. Essa preocupação com a estética envolve diversos construtos sociais, como as mulheres, as travestis, os negros, no filme; entretanto, aqui não interessa pensar nas particularidades desse fator para cada um deles, mas destacar a sua importância para a cultura desses três segmentos recortados — canibais, cangaceiros e bacurauenses —, com as devidas proporções históricas e literárias que, para esses três grupos, também está relacionada à construção do personagem épico.

⁴⁵ Irei utilizar Forasteiros, pois o nome das personagens é Forasteira e Forasteiro, de acordo com o filme e com o roteiro.

Figura 12 — Menina vestindo uma blusa rosa com a estampa da Monalisa, no canto esquerdo



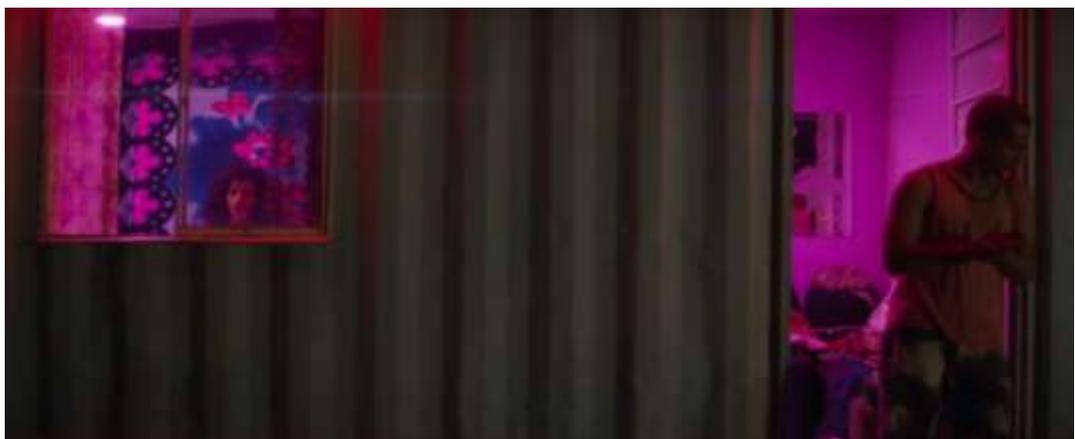
Fonte: Bacurau (2019)

Figura 13 — Forasteiros sulistas utilizando roupas neon



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 14 — Bordel dentro do contêiner



Fonte: Bacurau (2019)

2.2. A TECNOLOGIA ALINHADA À RESTAURAÇÃO DA MEMÓRIA

Os três segmentos (bacurauenses, cangaceiros e canibais) foram lidos como heróis pelo seus respectivos povos, mas, a partir de uma leitura descolonial, podem ser vistos como heróis também por aqueles não pertencentes a seu grupo de origem. Assim como se passa com a leitura de Montaigne acerca dos canibais, a de Glauber e Ariano Suassuna sobre os cangaceiros e a de uma crítica cinematográfica que põe os bacurauenses como vencedores de sua própria história, ao menos vencedores desse ataque bélico. Como heróis, os três grupos passaram por desafios de rendição e coragem. No caso de Lunga, ele é o herói dos bacurauenses que estavam sendo atacados em uma tentativa genocida dos Bandolero Shocks. Os cangaceiros também poderiam ser vistos como heróis por beneficiar, com comidas e mantimentos, parte do povo cujos membros eram seus aliados, e os canibais foram heróis por vingarem seu povo e não cederem ao opositor. Os três podem ser considerados protagonistas de suas epopeias históricas e literárias, assim como afirma Suassuna:

A aura de epopeia que indiscutivelmente o envolve tem feito do Cangaço, ao longo do tempo, fonte inesgotável de inspiração para artistas dos mais diversos gêneros — da Literatura ao Cinema, do Teatro às Artes Plásticas — tanto na vertente erudita quanto na popular. E se há no Cangaço um elemento épico, este é ainda exacerbado pelos trajes e equipagem dos cangaceiros, com os seus anéis e medalhas, seus lenços coloridos, seus bornais cheios de bordaduras, os chapéus de couro enfeitados com estrelas e moedas — tudo isso que se coaduna perfeitamente com o espírito dionisiaco de dança e de festa dos nossos espetáculos populares e compõe uma estética peculiar, rica e original (Suassuna, 2010 *in* Mello, p.15, 2022).

Assim, em *Bacurau*, os elementos que retomam o cangaço (fotografia, acessórios e armas) estão entocados no museu, reiterando-se a visão do cangaceiro como herói; afinal, o museu também pode ser interpretado como uma exaltação ou uma ode à construção da memória de seu povo. Essa narrativa revisitada é permeada pela ancestralidade dos cangaceiros e mais ainda pela ancestralidade daqueles que os formaram, povos negros e indígenas que pertencem a essa exaltação memorial como protagonistas da constituição de um país marcado pela miscigenação. No longa-metragem, o museu preserva a memória dos bacurauenses, que é retroalimentada naquela cidade ficcional pela lembrança viva da história incitada pela recuperação de suas narrativas, presentes principalmente no museu e na escola, locais de cultura.

A conservação da memória que permeia o contemporâneo de forma antropófaga no filme permite que os habitantes tenham o senso de comunidade fortalecido pela preservação do

passado alinhado à conectividade digital. Essa relação pode ser interpretada como a do bárbaro tecnológico, que une os saberes ancestrais aos dispositivos tecnológicos⁴⁶. Um personagem que personifica essa essência é Damiano, o curandeiro da cidade e vendedor na feira, que oferece o poderoso psicotrópico aos cidadãos de Bacurau. Ele tem acesso a ervas e pilota uma moto, a mesma relação entre ancestralidade e tecnologia. O mesmo acontece com “Seu” Plínio, o professor que alinha os conhecimentos buscados na Internet, com os saberes da observação do mundo, de mapas físicos e leituras em livros de papel. Porém, essa relação com a tecnologia, em Bacurau, não tem apenas a ver com a aquisição de saberes ou com se estar inserido no mundo globalizado, existindo também uma correlação com o senso de comunidade fora do digital.

Por exemplo, em *Bacurau* o celular aparece como arma simbólica, uma vez que ele se torna um dispositivo de controle dos habitantes, que monitoram a entrada de desconhecidos na cidade, ao mesmo tempo em que serve como um dispositivo que une as pessoas, o que é evidenciado em dois momentos da trama. O primeiro é quando Tony Jr. chega à cidade e uma mensagem é enviada pela travesti Darlene para os cidadãos, que imediatamente se escondem em suas casas e protestam quase que em coro, demonstrando a insatisfação pela gestão do prefeito, ao mesmo tempo em que reivindicam o abastecimento da água. O segundo ocorre na cena em que os cidadãos são avisados via aplicativo de mensagem quando forasteiros sulistas chegam a Bacurau. Nesses atos, a comunidade, então, consegue estabelecer um senso de cuidado coletivo, herdado dos ameríndios, assim como dos cangaceiros, que exerciam uma proteção para com o seus. O museu de Bacurau preserva um patrimônio material, conservando desde os objetos utilizados pelos cangaceiros, passando pelas notícias de jornais e fotografias de época relacionadas ao assunto. Assim, nessa conjuntura, a antropofagia surgiria como uma retroalimentação e ressignificação do passado sem eliminar as conquistas do presente, os instrumentos tecnológicos e globalizantes.

A antropofagia aparece, no contexto fílmico, como uma metáfora não só ritualística, mas também como um símbolo de preservação da memória, em que o passado não se perderia na imagem esboroadada do tempo; ao contrário, o passado seria uma imagem sempre restaurada, apesar de materiais e tintas diferentes, porém, sem perder os seus contornos. Se o passado fosse

⁴⁶ Em uma cena que foi cortada, mas que aparece no roteiro, personifica-se essa coalizão de terra e tecnologia na montagem da feira. Segue a descrição: “Homens carregam caixotes de verduras, pedaços grandes de boi, porco e bode, engradados de mel, fardos de grãos, cestos com ervas, maconha e temperos. Há também pedaços de tecnologia: aparelhos de segunda mão, monitores antigos ou de vidro transparente, como comunicadores, placas e cabos. Damiano arruma seu tabuleiro de produtos da terra (Mendonça Filho, 2020, p. 233).

uma roupa que não nos serviria mais, a antropofagia teria esse papel de remendá-lo com outros tecidos, quando os velhos já não coubessem nos caminhos da história. Esse é o caso de Lunga, ao reler a estética extravagante dos cangaceiros ou a Monalisa na camisa rosa da aluna, pois não se trata de apagar o passado dos ancestrais, de quem construiu a história, mas de digeri-lo e relê-lo de acordo com o tempo presente, fazendo disso um meio de transformação para o futuro. Nesse caso, a roupa do passado seria moldada com instrumentos do presente. Apesar de uma estampa diferente para o remendo, o tecido original permaneceria, criando-se uma outra peça de roupa; no entanto, isso se daria sem que se perdesse a materialidade inicial e muito menos as marcas de quem usou tais vestimentas anteriormente.

Para pensar a metáfora das roupas, recorro a uma passagem, de Peter Stallybrass (2008), no livro *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*, presente no capítulo “A vida social das coisas”, no qual o autor conta sua relação com a pesquisa sobre roupas e o papel que elas assumem na sociedade, ao tempo em que rememora sua relação com um grande amigo por meio de uma jaqueta que lhe foi deixada de herança, um item não apenas material, mas afetivo, que conservava o cheiro e as marcas da pessoa que se fora. Para o biógrafo:

As roupas recebem a marca humana. As joias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as joias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece. Tal como a comida, a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as joias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal (Stallybrass, 2008, p.11).

A partir dessa ideia da marca humana que as roupas conservam, dos fatos que a história preserva, é inevitável correlacionar essa visão, no contexto brasileiro, às marcas éticas, políticas e estéticas deixadas pelos ancestrais canibais, que performavam alegria, vingança e violência, muito bem descritos por Montaigne em seu ensaio sobre os canibais. Esse texto seminal atravessa o tempo como documento histórico-literário e ainda nos serve para refletir acerca da simbologia de elementos culturais intrínsecos à nossa realidade, como o cangaço e a representação dos neocangaceiros na obra fílmica pernambucana aqui analisada.

2.3. OS CANIBAIS E OS BACURAUENSES SÃO BÁRBAROS?

“É admirável a firmeza de seus combates, que sempre terminam em morte e efusão de sangue, pois eles não sabem o que é fuga e pavor” (Montaigne, 2010 [1580], p.103, *livro*

digital). Assim descreve Montaigne sua percepção sobre os Tupinambás quase ao final de 1500, no ensaio “Sobre os canibais”. Para ele, o ritual canibal, com o qual só teve contato por meio da leitura dos registros dos cronistas do Novo Mundo, se caracterizava como um ato de coragem e não de barbárie, leitura oposta à de seus contemporâneos, que viam os praticantes do canibalismo como um povo bárbaro, no sentido de serem incivilizados. Essa leitura sobre o bárbaro interessa aqui para atualizar uma concepção de mundo na qual os países do norte desdenham dos países do sul, os colocando como menos desenvolvidos e esquecendo todo o processo de colonização que acarretou a exploração e a violência das regiões do sul — promovidas por eles. Essa visão preconceituosa se perpetra e é atualizada pela intenção dos estrangeiros que vão para Bacurau.

Desde as primeiras cenas dos *Bandolero Shocks*,⁴⁷ fica perceptível a violência, a começar pela matança de uma família na fazenda Tarairu (Figura 15), localizada ao lado de Bacurau, fato incomum que já desperta a curiosidade dos nativos do vilarejo. Em um primeiro momento, não há explicação sobre o ato explicitamente sangrento que caracteriza uma intensa crueldade. No decorrer do filme, percebe-se que essa violência hiperbólica fora forjada pelos estadunidenses e se tratava de um jogo sádico, no qual vencia quem mais matava os viventes daquela localidade nordestina, interiorana e brasileira. Nessa dinâmica sangrenta, cada pessoa assassinada pelo grupo estrangeiro tinha uma pontuação específica, ou seja, os seres humanos eram reduzidos a coisas, objetos ou até mesmo animais, apenas para satisfazer o desejo de violência e morte dos seus algozes estrangeiros.

Figura 15 — Família assassinada na fazenda Tarairu



Fonte: Bacurau (2019)

⁴⁷ O grupo é composto por estrangeiros estadunidenses: Terry, Kate, Jake, Julia, Joshua, Bob e Willy, à exceção de Michael, o líder, que é alemão radicado nos Estados Unidos.

Essas informações acerca das regras do jogo são inteligíveis quando uma voz (que não sabemos de quem) computa a pontuação de cada assassinato através de um fone que os estrangeiros utilizam. Inclusive, essa voz não pode passar despercebida nesta análise porque induz ao entendimento de haver um ser superior controlando todos os acontecimentos do jogo. De quem se tratava? É uma incógnita que não conseguimos desvendar no filme, mas que abre para interpretações, remetendo a grandes personagens promovedores de distopias como a personagem da organização ou pessoa “Os olhos”, em *O conto da aia* (1985) e *Os testamentos* (2019), ambos de Margareth Atwood, o segundo sendo desdobramento do primeiro. Neles, a autora canadense apresenta um regime totalitário em que as maiores vítimas do sistema são as mulheres e são elas que arquitetam planos para derrubar essa conjuntura fascista. Assim como *Bacurau* é uma produção contemporânea que retrata seu próprio tempo, Atwood volta com *O conto da aia*, um pouco mais de trinta anos depois, no livro *Os testamentos*, em uma narrativa mais pungente de revide contra o sistema autoritário que se instaura pela violência.

Os corpos dessas mulheres são explorados, subalternizados e tratados como objetos pelo sistema. Elas são usadas para procriarem e são rebaixadas em seu intelecto, ou seja, são vistas como animais sem nenhuma inteligência, vontade ou linguagem, tal qual a forma como os canibais eram vistos pelos europeus, os cangaceiros pelo sistema policialesco do Estado e os bacurauenses pelos Forasteiros sulistas e pelos Bandolero Shocks, que invadem sadicamente Bacurau como abutres que tentam agarrar a sua presa. Entretanto, essas personagens antagônicas não esperavam a ousadia canibal dos cidadãos, que se assemelha aos gestos do pássaro homônimo à vila, o qual vive camuflado no chão e põe seus ovos em buracos na terra. De repente eles levantam voo e capturam os insetos, suas presas. Assim, é possível tecer uma analogia entre a emboscada erigida pelas mulheres na obra de Atwood para quebrar o sistema totalitário, os cangaceiros, para matar os inimigos, os canibais, para capturar o seu opositor, e os bacurauenses, ao surpreenderem os Forasteiros e Bandoleros com sua sagacidade e inteligência de ser-outro-canibal, contra-atacando os inimigos que os achavam fracos. Se os bacurauenses são pássaros que se mantêm muito tempo no chão e aparentemente parecem mais fracos, quando voam, no entanto, demonstram que o estar no chão é apenas um hábito, e que às vezes é preciso aterrar para levantar voo.

No caso dos personagens da cidade de Bacurau, é esse aterramento na comunidade, a comunhão de uma vida simples de partilha de conhecimentos e afeto, que surpreende o inimigo que pensava que esses pássaros-gentes poderiam ser tão mansos que isso os tornariam alvos fáceis. Pergunto-me se também não teria sido essa uma das primeiras leituras dos europeus para

com os canibais, considerados mansos e fracos? E se não seria essa também a leitura do Estado para com os cangaceiros, um grupo de homens armados com facões e algumas poucas armas contra um exército? Ora, nenhum deles contava com a astúcia ancestral de quem partilha da honra, da lealdade e da coragem.

2.3.1. A linguagem dos canibais de ontem desliza no hoje

Pensar nos canibais de ontem é fazer uma viagem no tempo, invocando o imaginário perturbador da representação de extrema violência: braços e pernas cortados e assados como churrasco, tais quais as gravuras de Theodor de Bry acerca dos Tupinambás, que deglutem e cospem no papel um imaginário europeu que bestializa a figura do canibal e o coloca como o incomunicável. Frank Lestringant, professor da Universidade Charles-de-Gaulle, em Lille, especialista em literatura das descobertas e da Renascença, no livro *O canibal: grandeza e decadência* (1997), afirma que essa percepção colonial foi a mesma assumida por Flaubert⁴⁸, que, em Rouen, no ano de 1853, visitou uma exposição dos Cafres da África do Sul. Estes foram expostos como “selvagens”, repetindo o episódio de 1562, no qual os Tupinambás foram exibidos na mesma cidade francesa, na sacração de Carlos IX, participando de uma cena na qual europeus tentaram mimetizar os víveres desse povo. Na ocasião, Montaigne, diferentemente de seus contemporâneos, tentou uma entrevista com os ameríndios e puxou conversa com eles, ao mesmo tempo em que afirmou que quem falhava na comunicação era o intérprete e não os Tupinambás.

Diferentemente de Montaigne, que tentou se comunicar com os indígenas, de uma forma lúdica e indo em sua defesa, ao mesmo tempo em que desnudava as desigualdades promovidas pela monarquia em seus ensaios, Flaubert, segundo carta de Croisset dirigida a Bouillet, de dezembro de 1853, compara os Cafres a animais⁴⁹, ao mesmo tempo em que se contenta em não ceder à curiosidade do libidinal⁵⁰. Apesar de lados opostos, Montaigne e

⁴⁸ P. 4 e 5 em; LESTRINGANT, Frank. *O canibal: Grandeza e decadência*. Trad. Mary Murray Del Priore. Brasília: UNB, 1997.

⁴⁹ “Flaubert não enxerga mais do que uma horda de ‘primitivos’, cuja visão lhe suscita um horror quase sagrado. ‘Parecia-me ver os primeiros homens da terra. Isto acabara de nascer e rastejava ainda com os sapos e os crocodilos.’ O diálogo com seres tão despossuídos não podia ser mantido” (Lestringant, 1997, p.12).

⁵⁰ “Felizmente ainda existia a linguagem dos sentidos: ‘Entre eles havia uma velha mulher de cinquenta anos que fez sinais lúbricos, ela queria beijar-me. A sociedade ficou de cabelos em pé.’ Toda a entrevista de Flaubert reduziu-se a esse longo flerte animal, que se estendeu por um comprido quarto de hora. De volta, o escritor ficou tentado a prolongar a experiência, transportando-a para sua casa em Croisset, para choque da burguesia. Mas uma estranha reserva o impediu. O receio de ‘parecer posar de’, o medo de um conformismo ao contrário impediu-o de convidar os selvagens para o almoço. A cafrina não foi a Croisset” (Lestringant, 1997, p.12).

Flaubert descobrem o *outro* através da linguagem e essa nem sempre está na palavra, mas no gesto. Assim como o cinema, que comunica com apenas uma imagem, uma expressão, é o gesto que pode montar ou desmontar uma situação, e com os canibais não seria diferente, já que se trata de humanos.

Lestrigant discorre sobre a excessiva comunicação que Montaigne estabeleceu com os canibais e da falta de comunicação de Flaubert, embora eu discorde dessa última afirmação, já que a comunicação também reside no gesto. Porém, interpretando a situação, sim, houve um desinteresse de Flaubert em estabelecer um diálogo verbal e se entregar ao diálogo por meio do gesto com os canibais, tanto que esses aparecem de forma tímida em seu relato. O escritor de *Madame Bovary*, apesar de parecer à frente do seu tempo, principalmente no que diz respeito às questões do feminino, se considerarmos que era um homem branco, rico e cisgênero, demonstra-se, nessa situação, engessado em seus pré-conceitos europeus, defeito de seu povo que Montaigne digesta muito bem. Afinal, o filósofo enxerga os canibais como humanos do outro lado do oceano, com uma cultura diferente, não desprezando-os por seus gestos, uma vez que participa de forma lúdica desse contato corporal, tentando de fato entrar em um mundo que não lhe pertencia, mas que lhe despertava a curiosidade.

Ao contrário dos cronistas que desembarcaram no Novo Mundo, ou de quem dissertou, comentou ou ilustrou o canibalismo de uma forma bestial e animalesca, como Flaubert ou Theodor de Bry, Montaigne apresenta uma interpretação intempestiva quanto ao assunto dos canibais, como analogamente acontece com Oswald de Andrade e Glauber Rocha, quando eles pensavam a antropofagia e o próprio fazer de suas artes, seja ela a literatura ou o cinema. Esses pensadores já estavam refletindo, de forma original, sobre o presente em sua articulação ao passado, e continuam a ter o que dizer em futuros totalmente distantes de seu próprio tempo. Ainda faz sentido ler a análise de Montaigne porque nela também existem rastros do tempo presente em uma miragem que continua a perseguir o mundo ocidental e suas visões sobre as utopias e as distopias. Seu ensaio sobre os canibais, assim como a escrita de Oswald e dos modernistas, as representações de Glauber e dos cineastas do Cinema Novo, desvela desconfortos que nos perseguem até a atualidade, gestando, ao que me parece, uma utopia em cenários tão decadentes que beiram o distópico, produzindo-se aquilo que chamo de *distropia*.

Portanto, *Bacurau* invoca uma mensagem para o futuro ao mesmo tempo em que convoca ao passado, gesto que se insere na lógica do canibal, que come o ancestral e se torna um outro. Nesse caso, o ancestral são as próprias referências filmicas ali inseridas, da ficção científica ao Cinema Novo, perpassando pelo *western* e pelo horror, em especial o *slasher* e o

*gore*⁵¹. Assim como também pelas referências culturais ao cangaço, aos povos originários, aos povos quilombolas, à cultura popular nordestina, à capoeira, ao axé, ao curandeirismo, enfim, elementos que colocam o tempo em suspensão porque continuam a se transformar e resistir dentro da própria cultura, como símbolos canibais de transmutação que não se perdem na história.

Montaigne subverte a lógica colonizadora de o canibal ser um mero bárbaro; ao contrário, ele aponta de dentro do seu contexto as contradições de sua época e dos seus, homens brancos, europeus, que se autointitulavam superiores e mais civilizados, enquanto veneravam um rei criança⁵² e faziam jorrar banhos de sangue. Montaigne questiona se as punições, com decapitações e outros recursos de extrema violência, não seriam tão bárbaras quanto o próprio ritual canibal ou até mesmo pior. Nesse gesto de arrostar, de encarar os preconceitos europeus de frente sem medo, Montaigne apontava para o umbigo de seu próprio tempo, e é através do seu pensamento que o significado de canibalismo se transmuta, pondo-se em tensão, como a corda que quebra os braços e as pernas dos corpos canibais no ritual. Mesmo que o canibal continuasse a ser visto como animalesco, bestial e bárbaro pelos seus — como os Forasteiros sulistas viam os nordestinos em *Bacurau*. Montaigne encarava sem medo o gesto de puxar a corda e, ao incorporar simbolicamente o canibal transmutado, só lhe restava quebrar os órgãos da sua sociedade estática, como o fez Lunga com uma facada precisa na garganta do inimigo, lhe decepando a cabeça. A temática do canibal sai do âmbito do ritual e do alegórico quando a questão da soberania civilizatória daquele que se considera como superior é questionada, criando uma fissura e abrindo, no terreno da política, uma discussão sobre o paradigma do tirânico:

Todo o regime tirânico é antropofágico. Os gregos, a começar por Homero, já chamavam os tiranos de *démoboroi*, demóvoros, comedores de gente, e é assim que Philon de Alexandria, mais tarde, qualificaria Calígula, sanguinário imperador. Com Montaigne, a questão do canibal da América abre-se ao tema do político. O autor dos Ensaios transporta ao Novo Mundo o paradoxo da servidão voluntária, caro ao seu amigo La Boétie. O escândalo do morto que é devorado dá lugar a um mais insuportável ainda — dos vivos que são deglutidos. O comércio de tráfico negreiro, a usura, a corveia, a tortura judiciária, tantas maneiras de devorar seu semelhante, para

⁵¹ O *slasher* é um subgênero do horror que envolve assassinos psicopatas que matam aleatoriamente; já o *gore* é a classificação de filmes que possuem um alto teor de derramamento de sangue e cenas explícitas de órgãos e partes de corpos abertas, altamente gráficas. Exemplos de filmes que juntam os dois gêneros: *Pânico*, *Sexta-Feira 13* e *Halloween*. Inclusive, o primeiro filme da franquia *Halloween* é dirigido por John Carpenter, compositor da música *Lights*, que toca em *Bacurau* na cena em que a comunidade unida, segurando lanternas, vai procurar uma criança atingida pelos Bandolero Shocks, em uma grande referência de Mendonça e Dornelles a esse clássico do horror.

⁵² Aqui me refiro à situação em que os Tupinambás foram exibidos ao rei Carlos IX, na ocasião com 10 anos de idade.

não falar da guerra de conquista e da razia de escravos que foi moeda corrente nas primeiras décadas da expansão europeia nos além-mares (Lestringant, 1997, p.19).

Se os canibais eram vistos como tirânicos à época de Montaigne por excessiva opressão e violência, também os europeus não seriam tirânicos por matar violentamente o seu inimigo, incorporando seus bens de forma forçada e ainda escravizando pessoas nos continentes de África e nas Américas? Assim, levando em consideração o contexto da antiguidade e transição para a modernidade, “se todo regime tirânico é antropofágico”, não seriam alguns regimes que vingaram em alguns países europeus, em determinadas épocas, tais quais a monarquia e a dominação do clero na Idade Média, o ritual da baixa antropofagia?

2.3.2 Baixa antropofagia: justiça e vingança para quem?

No ensaio “Antropofagia distópica de um país em crise”, escrito por Beatriz Azevedo (2019), a autora explora o universo de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade publicada em 1935, por uma perspectiva do surrealismo e da baixa antropofagia. Oswald de Andrade considerava a baixa antropofagia como o uso da mistura em que foi constituído o Brasil para um fim negativo, ou seja, a imperiosidade dos defeitos dos povos europeus, classificados por ele como “povos cultos e cristianizados” — que colonizaram o país — para praticar atos maldosos. No “Manifesto Antropófago”, de 1928, ele afirma: “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (Andrade, 1995, p. 51). A baixa antropofagia a que o escritor se refere faz oposição à antropofagia dos subalternizados das Américas, aqui incluídas as figuras dos canibais, dos cangaceiros e dos nativos de Bacurau.

A baixa antropofagia dos europeus da época medieval e da navegação das naus se assemelha à dos Bandolero Shocks, enquanto a antropofagia dos canibais está próxima da dos cangaceiros e dos bacurauenses, em se tratando da narrativa fílmica. Mais uma vez evoco a personagem de Lunga, que, antropofagizando elementos estrangeiros, os harmoniza com elementos nativos, como, por exemplo, vestindo anéis, colares, roupa camuflada com estampa de animal e coturnos, calçado que é peça quase que obrigatória de uniformes policiais e militares e que é muito utilizado por *punks* (Figura 16). Em um glorioso ato canibal, na prática da violência para vingar os seus, o uso da estratégia de pássaro rasteiro pelo bando dos neocangaceiros bacurauenses se assemelha às emboscadas dos cangaceiros e impõe a vingança em um gesto altamente brutal para proclamar justiça.

A aniquilação do inimigo demanda força, mas principalmente coragem. Porém, a extrema violência não está apenas do lado dos oprimidos, se evidenciando também no lado dos opressores, vide a decapitação de Antônio Conselheiro por soldados, em *Canudos*, que retroalimentou essa lógica de violência, e que expôs o instinto bárbaro de vingar-se do *outro*. No caso de *Canudos*, uma vingança que objetivava parar essa construção de uma comunidade autossuficiente e paralela ao Estado-Nação, que fornecia condições de Bem Viver para os que ali residiam nos confins do Nordeste, entregues à fome, à pobreza e à sede. No caso de *Bacurau*, a vingança se dá através da lâmina de Lunga que pretende assegurar a sobrevivência dos seus nesta comunidade imaginada pelo filme, mas também serve, ainda que ficcionalmente, para vingar Antônio Conselheiro e os ancestrais nordestinos, que muito sofreram para construir sociedades que assegurassem a sobrevivência de seus habitantes e que iam contra a colonização e as condições da precária vida sertaneja.

Figura 16 — Coturnos de Lunga



Fonte: *Bacurau* (2019)

A justiça e a vingança retroalimentam a lógica canibal, não só em sua concretude física, mas também no âmbito simbólico. No caso da vingança, é por meio do sangue do inimigo, algoz de seu povo, que se lava a alma⁵³; no entanto, a justiça está no sentimento de honra através da vingança. Ora, assim como os canibais queriam a confissão de seus algozes, em um gesto de rendição: “não pedem a seus prisioneiros outro resgate além da confissão e do reconhecimento

⁵³ Ressalto que o ritual canibal era inerente às guerras promovidas entre si por várias etnias dos povos originários, mas a prática do ritual era diferente da vingança bélica travada pelas guerras das nações europeias. Além do impulsionamento da vingança por ter capturado alguém de seu povo, os povos indígenas praticantes do canibalismo viam no outro sua força e queriam adquiri-la, tanto que no episódio mais famoso da captura do Europeu, como se absorve do relato de Hans Staden, o canibal se recusa a comer o europeu porque vê nele a covardia. Comer e ser comido eram uma questão de honra. Episódio semelhante também é retratado no filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1971).

de estarem vencidos” (Montaigne, 2010 [1580], p.104), os mesmos desejos tinham os bacurauenses na cena final em que Michael está sendo expulso pelo cidadãos da cidade (Figura 17), após o massacre do seu grupo. Michael é colocado em posição de presa canibal, invertendo-se o jogo. Se ele e seu grupo foram caçar gente, agora é ele quem se torna a caça. Testemunhando as cabeças e corpos de seus colegas mortos, esse é seu gesto de rendição, mas ao mesmo tempo é um ato de demonstração de força: o inimigo que resiste até o fim concomitantemente é aquele que exprime a vingança e a honra daquele que o capturou.

Figura 17 — Michael confessando as atrocidades praticadas em Bacurau enquanto é expulso da cidade



Fonte: Bacurau (2019)

O ritual simbólico imposto pelo revide estaria concretizado se o final não deixasse uma abertura de revirar o estômago. Seria aquela a última estocada no peito? Afinal, é ali, naquele gesto de entrada no buraco, na armadilha, no fim do túnel, que Michael faz a sua rendição e está sendo enterrado vivo. O inimigo realmente foi comido, ou foi vomitado? O final deixa um ranço no ar como se a carne estivesse estragada a tal ponto que precisou ser rejeitada, expelida, expulsa, vomitada, pois talvez aquele não fosse um inimigo tão honrado. O ar podre infesta o enigma da volta do inimigo. Eles terão a coragem de voltar, como na retroalimentação do ritual canibal, no qual povo come povo ou ficarão onde estão? Seja qual for a decisão do opressor, a vitória dessa batalha ainda continuará sendo a dos neocangaceiros canibais de *Bacurau*. Entretanto, a cena serve para nos reavivar a memória de uma luta constante, já que não há vitória definitiva e o que fica soterrado pode voltar à luz, caso não se invista em conservar,

como no museu e na escola de Bacurau, os monumentos que remetem à memória da barbárie imposta pela história colonial.

É essa vitória dos canibais, a vitória dos neocangaceiros subalternizados, o âmago da *distropia* constituída em tela, a rendição do vencedor, que agora, nessa batalha, se torna o vencido. O subalternizado vence o tirano estrangeiro e a tirania que vem dos seus. Os bacurauenses também não seriam antropófagos por sobreviverem à tirania de seu governante? Apesar de não ser diretamente Tony Jr. quem promove a caçada ao seu povo, é através da sua chancela, de forma autoritária, que é promovido o genocídio dos cidadãos da cidadezinha e é pelas suas mãos que permanece a falta de água e a carência de mantimentos; então, sim, ele também culmina com a baixa antropofagia num gesto de subalternidade ao desejo dos estrangeiros do Norte Global.

Acerca dessa temática do colonizado que tenta imitar o colonizador ou ser assimilado por ele, ainda que para isso continue exercendo um papel de servidão ao colonizador, recorro às ideias de Albert Memmi (2007 [1957]), em *Retrato do colonizado*⁵⁴, e a Frantz Fanon (1968 [1961]), em *Os condenados da terra*⁵⁵. Apesar de ambos trazerem exemplos diferentes de contexto colonial, Fanon tratando da Martinica, onde nasceu, e da Argélia, onde atuou como psiquiatra, e Memmi, a partir da Tunísia, chegam à mesma conclusão: o subalternizado nascido no país colonizado, que goza do privilégio de raça e classe dentro da ex-colônia, em geral homens brancos e endinheirados, mesmo que explorem seus conterrâneos, em geral os mais pobres e não brancos, continuarão a ser vistos como menores ou inferiores pelo colonizador. Não importa o que façam para se assimilar a eles, o pertencimento sempre estará ligado à terra, à raça e à história do lugar onde nasceram, ainda que esses atores dos países colonizados, que gozam de privilégios, não aceitem que foram colonizados, neguem e se frustrem com essa constatação.

⁵⁴ Uma menção sobre este tratamento para com os colonizados mais abastados está no exemplo que Memmi desenvolve em seu texto acerca da forma como o colonizador lê a figura do colonizado, denominando-o de preguiçoso, principalmente quando este não o serve, sem fazer distinções de classe social: “O que é suspeito é que acusação não visa apenas ao trabalhador agrícola ou ao habitante das favelas, mas também ao professor, ao engenheiro ou ao médico, que fornecem as mesmas horas de trabalho que seus colegas colonizadores, enfim, a *todos* os indivíduos do agrupamento colonizado. O que é suspeito é a *unanimidade* da acusação e a *globalidade* de seu objeto; de maneira que nenhum colonizado é salvo, nem nunca poderia ser. Isto é: *a independência da acusação de todas as condições sociológicas históricas*” (Memmi, 2007[1957], p. 119, *grifos do autor*).

⁵⁵ “Meninos mimados ontem pelo colonialismo, hoje pela autoridade nacional, eles organizam a pilhagem dos poucos recursos nacionais. Implacáveis, erguem-se por meio das mamatas ou dos roubos legais – operações de importação e exportação, sociedade anônimas, especulações da bolsa, cavações – acima dessa miséria hoje nacional” (Fanon, 1968 [1961], p.36).

Essa é a perspectiva em que se colocam os Forasteiros sulistas (Figura 18), que cooperam com os Bandolero Shocks, compartilhando com os exterminadores o local em que se encontram e replicando seus atos (matando os habitantes de Bacurau). Eles sentem-se pertencentes ao grupo estadunidense; entretanto, os Bandoleros não os perdoam porque não veem os Forasteiros como iguais, sendo essa problemática erigida em uma das mais famosas sequências de diálogos do filme:

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 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 are 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.]

KATE ... Yeah, more latino like. [É... estão mais pra latinos]

FORASTEIRA Why do you say that? [Por que dizem isso?]

JULIA (Olhando para o forasteiro) I think he's a handsome latino guy [Eu acho ele um latino bonito.]

CHRIS Come on, guys, knock it off. This is bullying [Parem com isso, vocês, isso é bullying.]

(Mendonça Filho, 2020, p.269).

Não, isso não é bullying, isso é racismo. Nesse contexto, percebe-se que os sulistas se esqueceram que estão mais próximos da racialização do nordeste brasileiro do que dos EUA e, assim, servem aos opressores inimigos ao mesmo tempo em que se demonstram medrosos diante da morte quando percebem as armas dos Bandoleros apontadas para eles, acontecendo depois dos disparos o sanguinário fim: dois corpos furados de bala no chão de uma casa de arquitetura colonial:

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 no peito. A força do impacto faz o peso do Forasteiro tombar lentamente a cadeira para trás, seu corpo atingindo o chão violentamente, de costas (Mendonça Filho, 2020, p.272).

Os Forasteiros sulistas, assim como os bacurauenses, assim como as pessoas mais pobres, assim como os povos indígenas e os quilombolas, também foram colocados nesse local de subalternos, como inúteis e incivilizados. Mais uma vez a baixa antropofagia ceia em cena. Diante desse cenário, afirmo que a violência do povo de Bacurau, assim como a violência dos canibais ou dos cangaceiros não pode ser medida com a mesma régua da violência dos estrangeiros europeus e estadunidenses sobre os povos subalternizados. Reitero que, em *Bacurau*, o povo estava se defendendo de um ataque em massa contra sua população, no qual seus algozes possuíam armas de fogo altamente potentes, além do auxílio de um drone, que elevou o nível bélico do conflito. O ataque aos estrangeiros, vindo dos bacurauenses, vem do iminente instinto de sobrevivência, após os assassinatos brutais de muitos dos seus.

Figura 18— Recortes da cena em que os Bandolero Shocks interpelam os Forasteiros



Fonte: Bacurau (2019)

2.3.3. O jogo sádico das vidas precárias

Ressalto o assassinato de uma criança sozinha, dentro do mato, por parte dos Bandolero Shocks (Figura 19) e o embate que, ao mesmo tempo em que é inimaginável, também é colocado como torpe entre parte do grupo estrangeiro, ao discutir se a criança valeria ou não como pontuação no jogo sádico:

JOSHUA He was no kid, he looked about sixteen. [Não era uma criança, ele parecia ter uns dezesseis anos.]

TERRY No, you fucking maniac, you know he was no no older than nine. A child. [Não, seu maníaco, você sabe muito bem que ele não tinha mais de nove. Uma criança.]

JOSHUA This guy's been busting my balls all the way in. The kid got too nosy and he was possible armed. [Esse cara veio enchendo o meu saco até aqui. O menino xeretou e podia estar armado.]

TERRY That little boy had a fucking flashlight. [O garotinho tinha a porra de uma lanterna.]

JOSHUA Which I thought was a gun... [Que eu achei que era uma arma...]

CHRIS (*Juntando-se à discussão*) I shot a kid last night, but I never knew she was in the truck. That's a different ballpark. [Eu matei uma criança ontem, mas eu não sabia que ela estava na picape. Isso é outra coisa.]

MICHAEL Look at these two. On one side, we have Josh, the bad cop, human resources guy in the supermarket. On the other side, Terry, good cop, correctional officer in the state prison. This world is upside down. [Olha para esses dois. De um lado, Josh, o malvado, gerente de recursos humanos num supermercado. Do outro lado, Chris, o bonzinho, agente penitenciário numa prisão estadual. Esse mundo está de cabeça para baixo.]

Michael põe o dedo no ouvido. Aponta para o monitor.

MICHAEL And I gotta tell you. Joshua has scored twice for the dead, armed teenager. [E Joshua acaba de pontuar duas vezes com o adolescente armado]

JOSHUA Fuckin' A. [Do cacete.] (Mendonça Filho, 2020, p. 290).

Figura 19 — Momento do assassinato de uma criança segurando uma lanterna



Fonte: Bacurau (2019)

As crianças assassinadas pelos Bandoleros não são vistas como sujeitos, mas como coisas, afinal algumas vidas não são passíveis de luto, para dialogar com Judith Butler (2015) em *Quadros de guerra*, no capítulo “Vidas passíveis de luto”. Neste, a teórica traz a discussão do enquadramento de uma imagem tal qual o enquadramento do sujeito na sociedade, utilizando a polissemia da palavra *framed* em inglês, a qual pode ser aplicada desde os contextos da moldura de um quadro, ou ainda ao enquadramento como um recorte de flagrante policial ou então à ideia da aplicação da palavra como farsa, incorrendo em falsa acusação.⁵⁶ Butler afirma:

Como sabemos, *to be framed* (ser enquadrado) é uma expressão complexa em inglês: um quadro pode ser emoldurado (*framed*), da mesma forma que um criminoso pode ser incriminado pela polícia (*framed*), ou uma pessoa inocente (por alguém corrupto, com frequência a polícia), de modo que cair em uma armadilha ou ser incriminado falsa ou fraudulentamente com base em provas plantadas que, no fim das contas, “provam” a culpa da pessoa, pode significar *framed*. Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo. Mas a moldura tende a funcionar, mesmo de uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem, se não como um autocomentário sobre a história da própria moldura. Esse sentido de que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armação como uma falsa acusação (Butler, 2015, p. 23).

No contexto da cena, o enquadramento está na forma de contar a história, neste caso, imputar uma possível culpa à criança e implantar uma dúvida (ela estaria com uma lanterna ou com uma arma), quando, na verdade, o próprio quadro, ou seja, a representação do fato, mostra que a criança estava com uma lanterna e não com uma arma. O diálogo da tentativa de imputar a culpa à criança elenca fatores morais pertinentes a quadros da realidade, remetendo inclusive a casos de racismo em que policiais, principalmente os brancos, se defendem de assassinatos contra homens negros inocentes, até mesmo adolescentes, por alegarem que confundiram algum objeto que estes portavam com uma arma, ou ainda por implantar prova contra esses corpos subalternizados. A analogia do diálogo a esses quadros está literalmente expressa na fala de Michael: “good cop” e “bad cop”, “policial bom” e “policial mal”.

O que está enquadrado, na cena, além do questionamento da fala das personagens estadunidenses, que faz analogia com situações reais de violência e racismo, é também a hipocrisia do ato de caça dessas personagens. O embate não está apenas no âmbito do diálogo como também reside na ideia de que isso se discuta, pois para eles a vida daquela criança tem uma pontuação no jogo sádico de caça aos bacurauenses. Então, o contexto de caça à população de Bacurau dialoga também com o fato de eles tomarem suas vidas como mais valiosas do que as daquele povo. Diante disto, é possível fazer outra correlação com Butler (2015) nesse mesmo

⁵⁶ P. 23 à p.29 (Butler, 2015).

capítulo de *Quadros de guerra*, pois o valor que tem algumas vidas dentro de sociedades que não as protegem, incorre à precariedade delas, noção que está vinculada a falta de condições para a manutenção da sobrevivência humana⁵⁷. Ou seja, a negação de proteção do Estado à população, personificada na figura de Tony Jr., chancela os assassinatos do povo de Bacurau, por meio da falta de água, de comida e de recursos para a manutenção da saúde. Assim, se essas vidas não são vistas como vidas, elas não seriam dignas de luto⁵⁸, portanto seriam consideradas vidas precárias:

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não tem opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção (Butler, 2015, p.46).

O aspecto da precariedade para Butler está afirmado também dentro da perspectiva multicultural e, segundo ela, as políticas, inclusive as de esquerda, deveriam focar mais na seguridade do Estado sobre esses sujeitos em condição de precariedade, de fome, de falta de moradia, do descaso de proteção policial, e menos em políticas firmadas por noções identitárias, embora, essas andem em conjunto, segundo a própria teórica⁵⁹. A essa noção de construção de vidas precárias em vista do multiculturalismo e da falta de proteção estatal pode ser agregada a noção do subalterno, como erigida por Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?*, livro no qual a autora argumenta que o sujeito subalternizado é construído por este *outro* privilegiado, um *outro* que busca saciar seus desejos e conquistar ainda mais poder. Ela tece críticas ao mesmo tempo em que embasa a sua teoria em Foucault e em Deleuze, pois ambos ainda dialogavam dentro de uma esfera europeia, a qual Spivak desconstrói, entretanto sem apagar a importância desses pensadores para os estudos questionadores dos locais de poder na sociedade:

Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo Ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito. A teoria dos 'sujeitos-efeitos' pluralizados dá a ilusão de um abalo na soberania subjetiva, quando, muitas vezes, proporciona apenas uma camuflagem para esse sujeito do conhecimento. Embora a história da Europa como Sujeito seja narrada pela

⁵⁷ P. 31 à P.50 (Butler, 2015).

⁵⁸ "Essa distribuição diferencial da condição de precariedade é, a um só tempo, uma questão material e perceptual, visto que aqueles cujas vidas não são "consideradas" potencialmente lamentáveis e, por conseguinte, valiosas, são obrigados a suportar a carga da fome, do subemprego, da privação de direitos legais e da exposição diferenciada à violência e à morte." (Butler, 2015, p.45).

⁵⁹ P. 54 e 55 (Butler, 2015).

lei, pela economia política e pela ideologia do Ocidente, esse Sujeito oculto alega não ter ‘nenhuma determinação geopolítica’. Assim, a tão difundida crítica ao sujeito soberano realmente inaugura um sujeito. Argumentarei em favor dessa conclusão considerando um texto de dois grandes expoentes dessa crítica: ‘Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze’ (Spivak, 2010, p.25).

Nesta passagem Spivak explica a ideia do Sujeitos-efeito, ou seja, essa ideia criada pelo Ocidente, a qual coloca os países europeus e os EUA como o modelo de Sujeito, no qual estes não se situam no local de colonizador que cria o colonizado, fazendo uma autocrítica. Ao contrário, os sujeitos colonizadores se colocam no local de única identidade reconhecida como humana, subalternizando os colonizados, enxergando-os como animais. Entretanto, no caso de *Bacurau*, os Bandoleros desconhecem a potencialidade canibal de ser onça desses subalternizados. Esses Sujeitos-efeitos no filme são os bacurauenses cujo reenquadramento do local em que ocupam — os de subalternizados — ocorre ao se empoderarem e vencerem os seus algozes.

Para Butler (2015) se subverte o enquadramento com o reenquadramento, ou seja com a ressignificação, com a (re)feitura ou releitura do quadro. Aqui estou tratando dos quadros filmicos de *Bacurau*, que têm por reposicionamento o protagonismo de sujeitos subalternizados em situações nas quais anteriormente estes eram colocados em posição de servidão: “O enquadramento não mantém nada integralmente em um lugar, mas ele mesmo se torna uma espécie de rompimento perpétuo, sujeito a uma lógica temporal de acordo com a qual se desloca de um lugar para outro.” (Butler, 2015, p.26). E, esta lógica é a do reenquadramento, que em *Bacurau* está no devir-canibal. O que comumente se esperaria deste duelo entre colonizador e colonizado, representado pela trama, seria os colonos saírem como vencidos repetindo a história oficial, mas na narrativa filmica isto é reenquadrado, ou seja, não são os colonos os vencedores, aqueles que conseguem capturar à caça. Do contrário, são os colonizados, que nos atos de vingança e de proteção matam os predadores.

Assim, tal qual um caçador, Michael procura as suas presas com o auxílio de uma luneta de *sniper*, mirando a próxima vítima (Figura 20). O gesto do líder do grupo de caçadores de gente, ao apontar a lente para um corpo desconhecido, lido por ele como animalesco, se assemelha ao ato de enquadramento do colonizador quando esse apontou com distanciamento, de dentro de suas caravelas, as terras brasileiras e os corpos nus, cobertos por penas, característica marcante nas descrições dos relatos de viagem, em especial, em passagens da *Carta de Pero Vaz de Caminha*, de 1500, na qual se reduzem os nativos a meros animais

exóticos. Na cena, Michael ainda atira em um dos bacurauenses, porém ele é levado por um dos neocangaceiros para o ato final, a morte do caçador-colono.

Figura 20 — Michael enquadrando os habitantes de Bacurau com uma *sniper*



Fonte: Bacurau (2019)

Portanto, a partir dessa leitura a contrapelo da relação colonizador e colonizado, pode-se afirmar que a colonização, embora tenha promovido uma hibridização cultural e um gesto antropofágico no sentido oswaldiano — e talvez essa tenha sido sua maior potência —, também promoveu sangrias e genocídios; quem então seria o verdadeiro bárbaro: o dito selvagem ou o invasor de suas terras? Volto para Montaigne, que questionava essa percepção, promovendo uma reflexão sobre as diferenças entre os povos. Quem poderia definir o conceito do que seria a barbárie? Retomo a inquietação que motivou essa seção. Para o ensaísta francês, essa classificação dependeria mais do ponto de vista da cultura de cada um do que de conceitos eurocêntricos. Ao tratar dos Tupinambás, afirmou:

Acho que não há nada de bárbaro nem de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é de seu costume. Assim como, de fato, não temos outro critério de verdade e de razão além do exemplo e da forma das opiniões e usos do país em que estamos. Nem sempre está a religião perfeita, o governo perfeito, o uso perfeito e consumado de todas as coisas. Eles são selvagens assim como chamamos selvagens os frutos que a natureza produziu por si mesma e por seu avanço habitual; quando na verdade os que alteramos por nossa técnica e desviamos por ordem comum é que deveríamos chamar de selvagens (Montaigne, 2010 [1580], p.100, *livro digital*).

Assim, é fato que as diferenças entre os Bandoleros e os bacurauenses perpassam diversas instâncias, entretanto uma das principais é a forma de lidar com a violência. Embora ela exista em *Bacurau*, evidenciada pelo bando dos neocangaceiros, não se trata da violência apenas como um revide, uma vingança de sangue, honra e lealdade para com a presa. Essa

violência está muito mais próxima de uma resposta ao sistema capitalista vigente, no qual há a falta de água, de comida, e a prevalência de interesses privados de empresários e políticos, muitos desses utilizando-se da máquina pública de forma indevida e desfrutando de benesses pessoais enquanto prejudicam o coletivo responsável pela sua eleição e ao qual deveriam servir.

2.3.4 A barbárie sangrenta do capitalismo *gore*

Apesar de todas as estruturas do Estado moderno para regular a sociedade, há sempre a presença do poder paralelo formado por vítimas da desigualdade social, de rebeldes contra o sistema que nutrem o desejo de pertencer a um grupo. Esse talvez se assemelhe ao perfil de Lunga. Com um passado marcado pela criminalidade, supõe-se que o sistema não lhe tenha deixado escolha ou que seu desejo de vingança e de criação de uma sociedade mais justa tenha sido tão forte que para ela fizesse sentido ser uma contraventora, nem que fosse por essa experiência de ser um bárbaro, no sentido de burlar as regras do jogo do capitalismo, vivendo na marginalidade e honrando o sentido vital de existência, tal qual os Tupinambás em seu ritual de vingança e honra, como caracterizado por Montaigne. Aqui especulo sobre os desejos de Lunga, pois essa é uma das lacunas de *Bacurau*: o passado de seus personagens. No entanto, é nos gestos de violência e comunhão que se percebe as fissuras do sistema em que os personagens estão inseridos.

Ivana Bentes, em análise publicada em 2019 e intitulada “Bacurau e a síntese do Brasil brutal”, hospedada no site da Revista *Cult*, afirma que *Bacurau* apresentaria um *capitalismo gore*, conceito usado por Sayak Valencia, filósofa mexicana, transfeminista, doutora pela Universidade de Madrid. A pesquisadora mexicana utiliza a definição do subgênero do filme de horror, *o gore* ou *splatter*, que se caracteriza por uma extrema violência e derramamento de sangue, para afirmar que esse estaria presente na vida contemporânea, principalmente na dos países em desenvolvimento. Para Bentes, em diálogo com Valencia, essa estética *gore* serviria de empoderamento para os grupos marginalizados. Esse necroempoderamento estaria presente no filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles:

Esse *capitalismo gore*, com suas tripas e sangue, é também uma construção cultural. O termo tem origem no gênero cinematográfico *splatter*, com o uso gráfico e extremo da violência, o grotesco e a violência explícita como linguagem. O assujeitamento e ações predatórias, onde se pode infligir dor e violência contra os corpos, mas também pensar a violência como *necroempoderamento* [...] as fronteiras, as cidade das bordas e periferias, as periferias, as comunidades apelam para um autogoverno e ações extrajurídicas (Bentes, 2019).

Valencia, em seu livro homônimo ao conceito, *Capitalismo gore*, de 2010, define na introdução o capitalismo sangrento a partir das fronteiras de Tijuana, no México, conhecida, segundo ela, como a última fronteira da América Latina. Ali acontece a encarnação do corpo como mercadoria e a ele são imputadas técnicas predatórias e de extrema violência⁶⁰. Mais uma vez o termo predatório remete ao universo do animalesco e da definição do corpo subalternizado como um corpo bárbaro, visto pelos olhos do outro como um corpo menor, um corpo menos humano.

O *capitalismo gore* aproxima-se mais de um pensamento bárbaro do colonizador por contrariar a cultura do outro, vista como inferior, a exemplo daqueles que não querem ver o desenvolvimento dos países latino-americanos e até mesmo postam-se contra os interesses de seu próprio país, a exemplo de Tony Jr. em *Bacurau*. Assim, a barbárie do *gore* se diferencia da barbárie de Montaigne, que via os Tupinambás com um olhar humanizado, caracterizando-os como detentores de uma extrema coragem e de imaginação, capazes de construir coletivamente um sentido próprio para a comunidade, traço que os assemelha ao povo de Bacurau, cujos moradores se organizam entre si, dentro de suas contradições, mas veem-se encurralados por esse monstro da história.

Ser bárbaro em *Bacurau* significa ser sobrevivente da sua própria era e das adversidades que ela impõe. Implica a coragem de defender sua identidade, sua cultura e seu povo, que estão ameaçados de extinção. Implica não aceitar ser visto como um ser menor, sem inteligência, uma vez que os personagens montam sabiamente estratégias de sobrevivência, apesar dos poucos recursos que detêm para isso. Ser bárbaro em Bacurau significa adotar os recursos tecnológicos colocados à disposição na atualidade, mas também voltar para um estado ancestral que remete aos povos originários, colocando na ordem do dia o não esquecimento da potência de violência para garantir sua existência dentro de um ambiente hostil.

2.4. A TECNOLOGIA ALIADA À BARBÁRIE

Para culminar com o derramamento de sangue, os Bandolero Shocks, além de armas, possuíam um drone, que era utilizado para mapear a cidade de Bacurau, vista como uma zona

⁶⁰ “Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo” (VALENCIA, 2010, p.15). *Tradução livre*: “Corpos concebidos como produtos de trocas que alteram e rompem com as lógicas de processo de produção do capital, uma vez que subvertem as regras desse ao tirar do jogo a fase de produção da mercadoria, substituindo-a por uma mercadoria encarnada literalmente pelo corpo e pela vida humana, através de técnicas predatórias de violência extrema: como o sequestro e o assassinato por encomenda.”

de caça por esses sádicos Forasteiros. O drone, manuseado com a finalidade de espionagem, assim como ocorre no filme, já é uma tática de guerra utilizada pelos EUA. Tal temática é abordada de forma ampla pelo filósofo francês Grégorie Chamayou, autor de *Teoria do drone*, livro de 2013, publicado no Brasil pela Cosac Naify, em 2015. Nele, o autor resgata as origens dos drones militares, quando esses ainda não eram armados. O autor retoma a década de 1990 e rememora a origem do drone *Predator*:

Na época, entretanto, os drones não passavam de dispositivos de ‘informação, vigilância e reconhecimento’. Eram apenas olhos, não armas. A metamorfose deu-se quase por acaso, entre o Kosovo e o Afeganistão, no momento em que se iniciava um novo milênio. A General Atomics havia concebido desde 1995 um novo protótipo de avião-espião telecomandado – o Predator. Apesar do que esse inquietante nome já deixava pressagiar, a fera ainda não era munida nem de garras nem de dentes. No Kosovo, onde foi utilizado em 1999, o drone se limitava a filmar e “iluminar” alvos com laser para indicá-los aos ataques dos aviões F16 (Chamayou, 2015, p.37).

Quando classifica os drones como “olhos, não armas”, Chamayou sugere um caráter menos letal do dispositivo, por esse não estar equipado com um míssil, que é o caso do drone *predator*. Ainda assim, nos alerta para a nocividade que uma câmara voadora pode causar no cotidiano e, principalmente, no conflito armado. Ele afirma a colaboração do objeto voador remotamente controlado para a identificação e captura de indivíduos em zona de guerra, servindo como guia para os soldados aliados chegarem até o inimigo. Ao longo do livro, o teórico cita também casos de conflitos de guerra em que civis inocentes, incluindo mulheres e crianças, foram aniquilados pelo míssil do drone *Predator* ou com a ajuda das imagens capturadas por esse OVNI: “objeto violento não identificado” (Chamayou, 2015, p. 22), forma como o autor adjetiva essa máquina.

Em *Bacurau*, o drone tem um *design* oval semelhante ao dos discos voadores de filmes de ficção científica estadunidenses da década de 1980. A primeira aparição do objeto no cenário fílmico é para Damiano, o curandeiro da pequena cidade, que está pilotando uma moto em uma estrada de barro. Ele comenta com Pacote/Acácio, quando esse vai buscar os corpos dos bacurauenses assassinados pelos Forasteiros sulistas: “ontem eu vi um drone, parecia um disco voador de filme antigo, mas era um drone”. A imagem antitética de homem do interior e do disco voador se assemelha a esse contraste entre caçador e presa. O drone, nessa sequência fílmica, persegue o homem como se ele fosse uma caça, aproximando-se e afastando-se dele (Figura 21). A imagem produz a sensação de que o drone está se metamorfoseando em uma criatura viva alienígena, ao mapear a cidade e averiguar um dos alvos de quem o comanda remotamente. Felizmente, esse não é um drone *Predator* e não está armado; porém, continua

sendo perigoso, pois serve de guia para os Forasteiros que pretendem aniquilar a gente de Bacurau⁶¹.

Figura 21— Drone se aproximando e se afastando de Damiano



Fonte: Bacurau (2019)

Assim como na franquia de filmes de ficção científica estadunidense *O predador*⁶², escrita por Jim e John Thomas em 1985 e que teve seu primeiro filme exibido em 1987, a criatura alienígena que pretende aniquilar os seres humanos, os matando violentamente e retirando suas peles, aparece de forma invisível e só se revela quando já está diante de sua presa ou quando é atingida (Figura 22), semelhantemente à abordagem dos Bandolero Shocks em *Bacurau*.

Figura 22 — Predador se revelando após ser atingido



Fonte: O predador (1987)

⁶¹ Para retomar a fala do forasteiro sulista que pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o quê?” E uma criança nativa responde; “É gente”.

⁶² A narrativa de *Bacurau* também se insere no âmbito da ficção científica, aspecto que se torna lacunar em algumas críticas ao filme, embora esse seja um filme de gênero.

Assim como possui a semelhança com *O predador*, o drone em *Bacurau* também se aproxima da imagem do bicho nave, do filme *Nope!*, traduzido para português como *Não! Não olhe!*, de Jordan Peele, lançado em 2022, três anos após o lançamento do filme de Mendonça e Dornelles. O enredo de *Nope!* gira em torno do vaqueiro OJ Haywood e sua irmã Emerald Haywood, que em meio ao ataque de uma criatura extraterrestre semelhante a um disco voador⁶³ (Figura 23), se vê na façanha, em conjunto com sua irmã, de aniquilar a criatura e de capturar uma imagem do ser não identificado a fim de exibi-la no programa da Oprah.

Figura 23— Alienígena que se parece com um disco voador em *Não! Não Olhe!*



Fonte: Não! Não olhe! (2022)

Além das críticas à indústria cultural, o filme também recai no espectro da oposição entre colonizador e colonizado, deixando inclusive um final aberto, análogo a *Bacurau*. Em uma intentona tão emocionante quanto a decapitação dos Forasteiros por Lunga, OJ destrói a criatura, porém não se sabe se o vaqueiro continua vivo, pois sua irmã captura a fotografia e a última cena que vemos é ele, OJ, imponente em cima de seu cavalo. Porém, o contexto da cena fica em aberto já que a imagem pode ser uma miragem da irmã ou realmente a sobrevivência da personagem (Figura 24). Tal qual o final de Lunga, que termina como o herói que consegue aniquilar o inimigo, pois quando assistimos pela primeira vez *Bacurau* não sabemos se ela sobreviverá à caçada dos Bandolero Shocks. O desenquadramento de Judith Butler só se mostra

⁶³ A criatura também bloqueia o sinal de internet e de outras comunicações, deixando a cidade apagada ao analógico, além de sugar os habitantes desta pequena cidade do interior dos E.U.A, composta majoritariamente por grupos minoritários, em especial por latinos e pretos, aniquilando-os.

evidente nos últimos minutos do filme, quando os bacurauenses começam a vencer o jogo sádico. Assim também é a simbologia de OJ em *Não! Não olhe!*: se ele sobrevive à façanha, termina a sua jornada encoberto da perseverança e resistência do herói; se ele está morto, o clima apocalíptico se sobrepõe, a distopia prevalece sobre a utopia, que se torna miragem mais uma vez. Porém, diferentemente do filme de Jordan Peele, sabemos que de fato os heróis sobrevivem e o inimigo morre.

Figura 24 — OJ em cima do cavalo aparecendo para a irmã



Fonte: Não! Não olhe! (2022)

No final de *Bacurau*, após a aniquilação dos estadunidenses, já que Michael é preso e expulso da cidade, enterrado vivo nos secos dutos de água, ele afirma: “Só está começando”. Os bacurauenses saem vencedores do contragolpe, embora muitos deles tenham morrido, antes de lograrem êxito na façanha. Entretanto, a fala da personagem de Michael deixa em aberto se realmente aquele é o final da caçada e da exploração colonial, embora saibamos que aquela investida do colonizador sobre o colonizado na narrativa já se findou. Se os estadunidenses não voltarem a atacar Bacurau, de fato a história terá uma potencialidade para se enveredar no âmbito das utopias; do contrário, prevalecerá a distopia da terra arrasada e de falta de água, no maior clima de *Mad Max-estrada da Fúria*, numa referência ao filme de 2015 dirigido por George Miller, que faz parte da franquia de 1979. Neste, porém, quem toma a represa e condena a comunidade é o antagonista Immortal Joe (Figura 25), com sua máscara de caveira mostrando os dentes da marca da morte em *devoir*, por estar simultaneamente promovendo-a quanto por estar morrendo, já que também a máscara se trata de um respirador. Ele se utiliza da violência e do autoritarismo para que todos obedeçam a suas ordens em troca de água.

Em *Bacurau*, é Lunga quem toma a represa para se esconder e, ao mesmo tempo, ao contrário do vilão de *Mad Max*, a neocangaceira usa da ferocidade para proteger a comunidade, tanto que logo no início do filme pernambucano há uma cena em que Teresa e Erivaldo, o motorista do caminhão pipa, observam um acampamento em frente a uma barragem artificial do Rio São Francisco, que não deixa a água correr para Bacurau (Figura 27). Provavelmente se trata de um grupo de milicianos envolvidos com a política e são eles que Lunga tentou derrotar para garantir a sobrevivência do povo de Bacurau⁶⁴. É interessante também afirmar que nesta cena Teresa utiliza um jaleco, e logo no início do filme ela afirma que a vestimenta é para a sua proteção, podendo se fazer uma analogia com zonas de guerra, nas quais, em geral, mas nem sempre, as pessoas que estão a serviço da saúde e de cuidados médicos têm suas vidas poupadas. Essa atitude de Teresa vestir o jaleco exemplifica o estado de sítio vivido na pequena cidade.

Assim, com base na ideia de que Lunga é a protetora de Bacurau, caso morresse ficaria a incógnita de quem restaria para defender o pequeno povoado, já que o prefeito Tony Jr. se demonstrou em coalizão com os colonizadores, inclusive sendo chamado de “amigo” por Michael na cena final, tal qual um menino mimado que não se aceita como colonizado e se acha superior aos habitantes de Bacurau. Apesar de agir contra o vilarejo, a população não o mata porque esta, sim, o considera como sua gente, embora não haja reciprocidade. Os bacurauenses, então, o condenam ao exílio, colocando-o sobre um burrinho apenas de cueca, para que não se esqueçam de que ele é assassino e traidor.

No rosto, tal qual Immortal Joe, Tony Jr. usa uma máscara com dentes (Figura 26), colocada pelos habitantes de Bacurau, no momento de sua expulsão em cima do burrinho, numa possível referência tanto a *Mad Max* quanto ao carnaval de Bezerros, cidade do estado de Pernambuco, um dos mais tradicionais do Nordeste, surgido no século XIX. Nele, as pessoas saem nos entrudos mascaradas pedindo milho e angu nas casas dos amigos, daí o nome papangu para denominar os mascarados. A máscara de Tony Jr. é representada com os dentes cerrados, escancarados, repercutindo também a ideia do devir-animal deste personagem, que se mostra

⁶⁴ “O caminhão-pipa chega a um ponto alto de colina e estaciona. Desliga a música. Trazendo um binóculo, Erivaldo sai da cabine e anda com Teresa até a ponta de um mirante, de onde podem ver o canal de transposição de água do Rio São Francisco. Percebe-se que a água está interrompida por uma pequena represa provisória a uns 350 metros de distância, guardado por um acampamento formado por tendas, carros e homens. A água corre até a barreira. A partir da represa, o canal de concreto continua seco. A imagem é clara: há uma interrupção artificial no fluxo da água.

TERESA Que bando de filho da puta

ERIVALDO (Olha pelo binóculo.) Pra eu pegar água, tem que ser cinco quilômetros pra trás. Eles não deixam. Essa equipe é nova. Lunga e o bando dela atacou faz cinco meses, matou três e conseguiu liberar água. Depois a empresa do governo veio e taparam de novo. E aumentaram o preço pela cabeça de Lunga” (Mendonça Filho, 2020, p. 225).

predador de seu próprio povo, roubando-lhes as necessidades básicas para a preservação da vida.

Figura 25 – Immortal Joe usando uma máscara de dentes



Fonte: Mad Max- Estrada da Fúria (2015)

Figura 26– Tony Jr. mascarado sendo expulso de Bacurau em um burrinho, abaixo máscaras de papangus



Fonte: Bacurau (2019) e IPHAN⁶⁵ (2020)

⁶⁵ Retirado de Portal IPHAN. Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5559/centro-nacional-de-folclore-apresenta-mascaras-carnavalescas-de-papangus-arte-secular-pernambucana>> Visto em: 08 ago. 2024

Figura 27 – Teresa e Erivaldo observam a entrada de água sendo barrada em Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

2.4.1. *Aliens* em desobediência epistêmica

Se em *Não! Não olhe!*, a pequena cidade estadunidense é invadida por um *alien* de verdade, na trama de *Bacurau* pode-se interpretar que os alienígenas são os Forasteiros estadunidenses. É interessante apontar para uma questão linguística: a palavra *alien* em inglês estadunidense não é usada apenas para alienígenas, seres extraterrestres, mas também pode ser utilizada para designar aquilo que é de fora, que é estranho, ou ainda, para o que é estrangeiro, de outro país ou sociedade, sendo muitas vezes utilizada como um substantivo ou adjetivo de desaprovação⁶⁶. Ou seja, o sujeito estrangeiro, principalmente o ilegal, é indicado ou é caracterizado com desaprovação e negação.

⁶⁶ Algumas entradas retiradas do Oxford Dictionary:

Alien noun

(North American English also **non-citizen**)

1. (law or specialist) a person who is not a citizen of the country in which they live or work
2. *aliens from outer space*

Bacurau lança mão da própria arte para criticar a representação quando promove a similitude de um objeto popular do universo ficcional (o disco voador) com um objeto que vem se tornado comum no real (o drone), interferindo na realidade do espaço fílmico, assim como vem ocorrendo no mundo real. No filme, os *aliens*, aos olhos dos colonizadores, seriam os nordestinos mestiços e interioranos que estão tendo sua inteligência e cultura subestimadas ao serem colocados diante de um drone. Os estrangeiros duvidam que aqueles indivíduos aos quais eles subalternizam saibam diferenciar um objeto imaginário de um objeto real, denunciando o racismo e a xenofobia por parte dos estadunidenses contra os latino-americanos.

Nesta cena — como também em outras — consegue-se aproximar o invasor estadunidense do *alien*, neste caso com o uso da imagem do disco voador, à imagem do início do filme, com a representação do planeta Terra (Figura 28) em citação à entrada de várias produções cinematográficas de ficção científica iniciadas com elementos do espaço sideral como a Terra, um outro planeta, as galáxias, as estrelas, a Lua ou o Sol. Mas agora em um jogo de contrastes com o cenário rural de *Bacurau* e em uma lógica antropofágica que expõe esta miscelânea de elementos dentro do tempo fílmico. Os elementos ficcionais e não ficcionais da narrativa dilatam-se ao eticamente tecerem críticas, adentrando em temáticas como o colonialismo, o racismo e a xenofobia, mas também críticas estéticas, por exaltarem elementos culturais brasileiros, desde as vestimentas, até a música, a arquitetura e a cultura, ao tempo em que exploram imagens de *blockbusters*, como a ação na cena final e os recursos que retomam a ficção científica.

Disponível online em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/alien_1> Visualizado em: 05 dez. 2021

Alien adjective

1. ***alien (to somebody/something)*** *strange and frightening; different from what you are used to*
2. *(often disapproving) from another country or society; foreign*
3. *connected with creatures from another world*

Disponível online em <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/alien_2> Visualizado em: 05. dez. 2021

Figura 28 – Imagem do planeta Terra, primeira cena de *Bacurau*



Fonte: Bacurau (2019)

Na construção da trama, é irônico pensar nessa inversão proposta pelos roteiristas pernambucanos. Se, em geral, são os latino-americanos que adentram os EUA de forma ilegal, sendo explorados, ali, no cenário fílmico, são os cidadãos norte-americanos que chegam não oficialmente⁶⁷ ao Brasil, na cidade de Bacurau, para matar os que eles consideram subalternos. Pode-se dizer que essa outra forma de representação, encontrada nessa inversão de poder, caracteriza um ato de desobediência epistêmica lograda pelo produto fílmico.

A desobediência epistêmica, no Brasil, além de ser produzida por corpos quilombolas, periféricos, aldeados, também pode ser exercida quando as classes privilegiadas entram em contato com esses corpos marginalizados e entendem-nas por colonizadas, em comparação ao centro (Europa e EUA). Essa teoria significa pensar a partir do conhecimento produzido em países periféricos como os constituintes da América Latina, em diálogo com as teorias hegemônicas dos países eurocêntricos. Sendo assim, a intenção não é a de inferiorizar ou abandonar o pensamento europeu, mas de problematizar questões em torno de diferenças não apenas de classe, mas de raça e gênero.

Seguindo esse caminho, é possível desenhar uma das latitudes tropicais evidenciadas pelas linhas decoloniais, a qual consiste em pensar a América Latina por latino-americanos, mirando aportes “originários” que não estão presentes nas teorias hegemônicas, por essas não abarcarem problemáticas que só acontecem nas ex-colônias. Ainda assim, não se pode

⁶⁷ Utilizo o “não oficialmente” pensando que os estrangeiros se esconderam do povo de Bacurau, apesar de o prefeito da cidade, Tony Jr., endossar a caça aos seres humanos praticada por eles. Sobre esse tema, discorro um pouco mais no artigo: “Bacurau: além de uma terra em transe” (JESUS, 2021). Disponível em: <<https://www.dykinson.com/cart/download/ebooks/12881>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

dispensar a cartografia da literatura eurocêntrica, pois seus contornos são usados em conjunto para essa reflexão; afinal, o objetivo do descolonial não é descartar os conhecimentos produzidos, mas aprofundar aquelas teorias desenvolvidas pelos países das margens, abarcando suas especificidades.

Recorro aqui às propostas que há cerca de 3 décadas já vinham sendo discutidas pelo grupo Colonialidade e Modernidade⁶⁸, formado nos anos 1990, que teorizou, dentre muitos assuntos, sobre desobediência epistêmica, a valorização da potência teórica que podia ser extraída dos monumentos da cultura latino-americana, sem necessariamente inviabilizar as europeias que construíram a metrópole colonial, a partir da perspectiva da interculturalidade. Em tempos diversos, as práticas descoloniais sempre estiveram em ação. Desde a primeira investida do estrangeiro que queria se fazer colono, houve resistência e recusa por parte dos autóctones e tais gestos revoltosos seriam, portanto, gestos descoloniais, muito antes da aparição do termo. Esse é mais um itinerário que pode nos impulsionar à reflexão sobre *Bacurau*, uma vez que a obra filmica consegue transpor para o contemporâneo esse golpe da colonização.

As reflexões sobre desobediência epistêmica retomam o conceito de identidade em política, expostos em Walter Mignolo (2008), considerando os sujeitos para além do enquadramento raça, classe, gênero e sexualidade, e englobando as perspectivas do colonial. Para a teoria da identidade em política, o sujeito dominante na sociedade seria o homem branco, heterossexual, pertencente às classes sociais mais abastadas e morador de zonas urbanas; já o sujeito subalternizado faria parte de construtos não-hegemônicos que se opõem ao dominador e, quanto mais características opostas ao dominante, mais à margem esses sujeitos outros se localizariam. A desobediência epistêmica ocorre quando os sujeitos subalternizados exercem movimentos de ataque aos sujeitos dominantes sob a via do saber, quando politizam suas identidades vislumbrando equidade para si em relação aos outros:

Irei argumentar que a identidade em política é crucial para a opção descolonial, uma vez que, sem a construção de teorias políticas e a organização de ações políticas

⁶⁸ Grupo composto por: Walter Mignolo, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Immanuel Wallerstein, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Fernando Coronil, Catherine Walsh, Boaventura Santos, Zulma Palermo. Todos esses pensadores são provenientes de países da América Latina, exceto Boaventura de Souza Santos, que é português. Ressalto que não havia brasileiros no grupo e, nem integrantes oriundos de algum povo nativo latino-americano ou afro-diaspórico, e apenas duas mulheres dele participam. É importante fazer essas observações porque, apesar de o grupo propor uma contra-colonialidade, ainda assim estava composto por corpos que gozam de privilégios. Em certa medida, embora reivindique um lugar de saber não colonial, o grupo adota como referencial os EUA e a Europa, locais potencialmente colonizadores na história mundial.

fundamentadas em identidades que foram alocadas (por exemplo, não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico) por discursos imperiais (nas seis línguas da modernidade europeia – inglês, francês e alemão após o Iluminismo; e italiano, espanhol e português durante o Renascimento), pode não ser possível desnaturalizar a construção racial e imperial da identidade no mundo moderno em uma economia capitalista. As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais (Mignolo, 2008, p. 289).

Essa racialização manobra para o sentido de o estrangeiro continuar pensando a América Latina — e aqui destaco o Brasil — como local de exploração, duvidando da potência e da cultura local (ou localizada) para imaginar futuros por meio do paradigma outro (a construção de uma outra episteme), o qual desemboca na desobediência aos padrões do pensamento europeu, moldando-se a partir do desejo de construção de utopias. *Bacurau* evidencia o paradigma outro, uma vez que, por meio dos saberes regionais, ou seja, locais, traça as linhas de imaginários da nação na interseção do eixo global e local, produzindo a identidade do *glocal*, e aqui estou usando o conceito a partir da conjunção entre global e local, recortando-o a partir do ponto de vista das periferias, em especial a América-Latina. Walter Mignolo (2003) conceitua o *glocal*, em *Histórias locais/Projetos globais*, a partir da semiose colonial, que “visa identificar momentos precisos de tensão no conflito entre duas histórias e saberes locais, uma reagindo no sentido de avançar para um projeto global planejado para se impor, e outros visando às histórias e saberes locais forçados a se acomodar a essas novas realidades” (Mignolo, 2003, p.41).

Assim, a partir do *glocal* é possível construir uma comunidade própria de saberes e resistir ao desejo de dominação do estrangeiro, tal qual ocorre em *Bacurau*. Ressalto um comentário do próprio Walter Mignolo no prefácio da edição castelhana de *Histórias locais/Projetos globais*, para refletirmos acerca desse paradigma outro, que se insere dentro do *glocal*:

O paradigma outro é, em última instância, o pensamento crítico e utópico que se articula em todos os lugares nos quais a expansão imperial/colonial negocia a possibilidade da racionalidade, porque já não pode reduzir-se a um “paradigma condutor”, ou a um “paradigma novo” que se autointitule como a “nova” verdade. A hegemonia de “um paradigma outro” será, utopicamente, a hegemonia da diversidade, isto é, “da diversidade como projeto universal”⁶⁹ (Mignolo, 2003, p. 20, tradução minha).

⁶⁹ Trecho original do prefácio: El <paradigma otro> es, en última instancia, el pensamiento crítico y utopístico que se articula en todos aquellos lugares en los cuales la expansión imperial/colonial le negocia posibilidad de razón porque ya no puede reducirse a un < paradigma maestro>, a un < paradigma nuevo> que se autopresente

A hegemonia da diversidade, de um paradigma outro, sugere um atalho para o retorno às vias antropofágicas, pois são nelas que o Brasil se constitui, tendo em vista a sua diversidade, assumindo-se que a identidade nacional é plural. Nesse sentido, a teoria oswaldiana é a bagagem densa e necessária para a continuidade da nossa viagem nessa *distropia*, sendo que ela é um elemento que faz “o Brasil contemporâneo dele mesmo”⁷⁰ (Almino, 2011, p. 57). A coexistência das contradições contrastará as *distropias* brasileiras com as distopias estadunidense, embora ambas possam se encontrar em alguma margem, principalmente ao tratar de questões inerentes a raça, classe e gênero que têm se tornado cada dia mais globais, como sugeri com a aproximação de *Não! Não olhe! a Bacurau*.

Ainda assim, apesar de reflexões próximas, que se inserem no *zeitgeist*, é necessário parcimônia acerca dessa comparação, já que *Não! Não olhe!* ainda que apresente o aspecto denunciativo do apagamento dos subalternizados na sociedade, está inserido no contexto estadunidense, que diferentemente do brasileiro, tem uma política de preservação de língua e cultura muito mais imponente do que o Brasil. Quantos filmes brasileiros passam nas salas de cinema dos EUA? O quanto de música brasileira se consome nos EUA? Isso é tão evidente que, inclusive dentro de *Bacurau*, na cena do diálogo dos sulistas com os estadunidenses, Michael desdenha do português e em alguns momentos os Bandoleros falam espanhol achando que estão pronunciando palavras em português⁷¹. Claro que as produções brasileiras chegam lá, mas de forma muito menos intensa do que as produções estadunidense aqui no Brasil, e é aí que nossa *distropia* se torna ainda mais presente, acrescida do fator colonial. No filme, os nordestinos são atacados por drones e armas altamente potentes vindas de cidadãos de um dos

como la <nueva> verdade. La hegemonia de <un paradigma otro> será, utopísticamente, la hegemonía de la diversidad, esto es, <de la diversid como proyecto universal>.

⁷⁰ Trecho completo: “Mediante essa junção de passado e futuro, de primitivo e de civilizado ou mais bem da subversão dos termos da barbárie e da civilização, a vara de condão da antropofagia torna *o Brasil contemporâneo dele mesmo*. A revolução caraíba é o processo através do qual a utopia é transformação brasileira em sua própria essência, em seu passado anterior ao contato com o europeu, mas um passado enriquecido pela assimilação da técnica e da ciência contemporâneas e de tudo que o estômago nacional puder devorar e digerir” (Almino, 2011, p. 57, grifo meu)

⁷¹ MICHAEL So, Jake and Terry led a successful first mission last night at the “ hacienda” [Então, Jake e Terry concluíram uma missão bem-sucedida ontem à noite, na ‘hacienda’ ..]. FORASTEIRO It’s “fazenda”, in Portuguese. [É fazenda, em português]

Michael mal olha para Forasteiro (Mendonça Filho, 2020, p.265)

maiores impérios bélicos do mundo, em uma situação que se aproxima bem mais do real do que a possibilidade imaginativa de um alienígena atacando o país e sugando as pessoas.

Na trama de *Bacurau*, o objeto voador também é utilizado quando os sulistas, aliados dos Bandoleros vão até a cidade para implantar um dispositivo de bloqueio de sinal, apagando a cidade do mapa via satélite; porém, no meio do caminho, o casal de Forasteiros encontra dois bacurauenses que estão voltando de Tarairu, após testemunharem o derramamento de sangue, característica do *gore* e *splatter* no filme. O drone persegue os sulistas e os filma atirando em dois homens e matando-os. Na cena, o drone pilotado por um dos Bandoleros tenta derrubar o homem sudestino da moto, numa espécie de brincadeira de mau gosto.⁷² Na volta para a fazenda onde está hospedado o grupo de extermínio, os sulistas são surpreendidos quando os Bandoleros alegam que eles atiraram em seus alvos e mostram a filmagem do drone: “O monitor com imagem de drone das mortes de Flávio e Maciel exibida em *loop* chama outra vez a atenção da Forasteira.” (Mendonça Filho, 2020, p.267). Os Bandoleros ainda alegam que os sulistas não tinham esse direito de matar os bacurauenses, já que também eram brasileiros como os homens que mataram e não faziam, de fato, parte do grupo estrangeiro, estavam apenas trabalhando para eles;

MICHAEL: So, “amigo” ... why did you shoot those people? [Me diz uma coisa, “amigo”... Por que vocês atiraram naquelas pessoas?]

FOARASTEIRO 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 para a 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 para trabalhar pra gente, não para 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

⁷² “FORASTEIRO (*Inglês com sotaque brasileiro.*) I almost got hurt with the drone thing, flying to close. Not cool. [Eu quase me machuquei com a coisa do drone, voando perto demais. Não foi legal.]

KATE (*Segurando o drone*) I was just fuckin’ with you. Take it easy [Eu só tava te sacaneando. Fica tranquilo.]” (Mendonça Filho, 2020, p.262).

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 to 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.] (Mendonça Filho, 2020, p.270).

O desfecho, já contado neste capítulo, é o assassinato desse casal pelos Bandoleros. Os Forasteiros são tratados pelos estrangeiros como colonizados tal qual os bacurauenses, ainda que sejam socialmente privilegiados, como o Forasteiro que tem a identidade de “Assessor de Desembargador Geral” revelada pós-morte, (Figura 29). O filme mostra mais uma vez o desejo de assimilação de alguns colonizados aos colonos, e a cumplicidade destes à política de morte vinda do Estado. Na mesma vertente, a crítica de Butler (2015), sobre “Vidas passíveis de luto”, e anteriormente a ela, em 2003, Mbembe (2017), no ensaio *Necropolítica*, disserta que as colônias são mais sujeitas a se transformarem em zonas de guerras e que a violência do estado de exceção — condição de Bacurau — se torna ainda mais pungente quando os colonizados se alinham aos predadores-colonizadores. Mbembe afirma:

As colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização” Da negação racial de qualquer vínculo comum entre o conquistador e o nativo provém a constatação de que as colônias possam ser governadas na ilegalidade absoluta. Aos olhos do conquistador, “vida selvagem” é apenas outra forma de “vida animal”, uma experiência assustadora, algo alienígena além da imaginação ou compreensão. Na verdade, de acordo com Arendt, o que diferencia os selvagens de outros seres humanos é menos a cor de suas peles e sim o medo de que se comportem como parte da natureza, que a tratem como mestre irrefutável. Assim, a natureza continua a ser, com todo o seu esplendor, uma realidade esmagadora. Comparados a

ela, os selvagens parecem fantasmas, aparições irreais. Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano, da realidade humana, de tal forma que, “quando os europeus os massacraram, de alguma forma não tinham consciência de que haviam cometido assassinato” (Mbembe, 2017, p.133).

Então, para concretizar essa caça à gente colonizada, vista como animais pelos Bandoleros, que agem como os colonos, técnicas modernas de guerra são aplicadas, e outros locais, como o espaço aéreo são utilizados, tal qual abordou Chamayou (2015) ao discorrer sobre o alto teor de letalidade dos drones. Essa temática é também discutida por Mbembe (2017), em *Necropolítica*, na seção, “Necropoder e ocupação colonial na modernidade tardia”. Ele discorre sobre os aspectos estratégicos da guerra em diversos contextos de regiões subalternizadas, desde os países de África à Palestina, destacando a utilização de armas tecnológicas com um grande teor de periculosidade, usadas principalmente para atacar as populações colonizadas e também a ocupação estratégica de locais não convencionais, como o subsolo e o espaço aéreo pelo poder bélico. O teórico afirma: “A ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar.” (Mbembe, 2017, p.137). Assim, a partir dessa constatação de potencialidade mortífera do drone, reitera-se nesta cena que as imagens capturadas pelo dispositivo servem de importante fator para o cometimento de um delito.

As imagens privadas são usadas de forma arbitrária e virulenta, favorecendo um duplo assassinato. O drone neste caso é utilizado como um olho espião. Porém, diferentemente da série de filmes *sci-fy O predador* e do filme *Não! Não olhe!*, os predadores que invadem Bacurau são humanos que agem como *aliens* porque pertencem a uma cultura estadunidense xenófoba e armamentista, distinta do nordeste antropófago, em que as armas só foram usadas para defesa, em reação à opressão. Essa perspectiva corrobora a afirmativa de Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, quando ele fala da importância das armas na investida contra o colonizador, a fim de promover a emancipação do colonizado: “O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-las triunfar” (1968 [1961], p.33). Então, o gesto belicoso do colonizado difere-se do gesto do colonizador. Pode-se afirmar, então, que os Bandolero Shocks são pessoas que estão utilizando um espião silencioso, o drone, como se fosse um Deus, o olho de Deus para caçar outras pessoas, numa espécie de jogo letal e sádico e não para a autodefesa, nada justificando tamanha barbárie.

Figura 29 — Forasteiro, “Assessor de Desembargador”, assassinado por Bandolero Shocks



Fonte: Bacurau (2019)

2.4.2. O olho que tudo vê

No cinema, o olho é a câmara, o narrador da história, são pelas lentes do objeto tecnológico que se construirá os rumos da narrativa. A metáfora do olho, ou a presença dele, persegue as narrativas distópicas. Trata-se do olho que tudo vê, ou seja, da potência onisciente de ver e ouvir tudo, de saber tudo e de prever o próximo passo de quem está sendo vigiado, tal como a câmara no cinema esse é o caso das teletelas presentes na obra *1984*, de George Orwell, publicada originalmente em 1949. Essas telas são um tipo de dispositivo de vigilância que estão em todos os locais, desde a casa das pessoas até mesmo o trabalho, provocando, por intimidação, o cerceamento dos corpos que são acompanhados por elas. Na narrativa, as teletelas são relatadas como um dispositivo sensível a ruído e a luz, tal como descrito no seguinte trecho: “Qualquer som feito por Winston que fosse um pouco acima de um sussurro seria captado por ela, inclusive, enquanto permanecesse dentro do campo de visão da placa de metal, seria visto e ouvido” (Orwell, 2020 [1949], p. 09).

As teletelas, assim como os drones, atuam como câmeras de vigilância, ampliando a visão panóptica foucaultiana⁷³ de controle, que, em *Bacurau*, se desenvolve também sob o

⁷³ O panóptico consiste em um tipo de construção em que é possível ver e ser visto independentemente de onde se está nela. Segundo Foucault: “O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens,

paradigma da colonização. Para os Bandolero Shocks, nenhuma das vidas brasileiras eram passíveis de luto, corroborando as ideias de Judith Butler (2015) na obra *Quadros de guerra*, em que a autora explicita a violência contra corpos subalternizados e racializados. Butler afirma que esses corpos não são vistos pela construção social como dignos de serem enlutados ou protegidos pelo Estado. Segundo a filósofa estadunidense:

Formas de racismo instituídas e ativas no nível da percepção tendem a produzir versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja perda não é perda, e que não é passível de luto. A distribuição diferencial da condição de ser passível de luto entre as populações tem implicações sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas, tais como horror, culpa, sadismo justificado, perda e indiferença (Butler, 2015, p.45).

Em *Bacurau*, essa percepção dos corpos passíveis de luto atravessa os estadunidenses de acordo com a perspectiva colonial, em que eles se colocam como corpos que têm mais valor. O mesmo ocorre com a perspectiva dos Forasteiros sulistas sobre os nordestinos, na narrativa fílmica. Da mesma forma, os povos originários brasileiros e de África, que sofreram genocídio na época da colonização, também eram vistos como não dignos de luto, afinal suas culturas diferiam da dos europeus e eram interpretadas como animais, sem racionalidade. Também se pode afirmar que a problemática abrange as questões mais atuais, como as guerras da polícia contra os moradores de áreas periféricas, sob a alegação de combate ao tráfico de drogas, provocando uma espécie de genocídio do povo preto e pobre, majoritariamente morador dessas localidades. Ou, ainda, os corpos das pessoas, LGBTQIAP+, principalmente o das mulheres trans, que são brutalmente violentadas e assassinadas pelo sistema. Portanto, pensar que esses corpos são dignos de afetos positivos, para muitos que concordam com a lógica colonial, é no mínimo risível. Entretanto, pessoas não são animais, sendo que até os animais possuem direitos. Mas o que chancela as suas mortes por esse sistema, no filme? A visão colonial sobre os corpos dos bacurauenses, os quais recusam a vida precária imposta pelo Estado, principalmente através da organização social e da luta pela sobrevivência coletiva do povo de Bacurau diante da violência imposta pelos invasores Bandolero Shocks e Forasteiros.

e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. O Panóptico pode até constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. Em sua torre de controle, o diretor pode espionar todos os empregados que têm a seu serviço: enfermeiros, médicos, contramestres, professores, guardas; poderá julgá-los continuamente, modificar seu comportamento, impor-lhes métodos que considerar melhores; e ele mesmo, por sua vez, poderá ser facilmente observado” (Foucault, 1987, p. 227).

2.5. *DISTROPIA: BACURAU É UMA UTOPIA E UMA DISTOPIA?*

Essa sequência de mortes de corpos subalternizados em um cenário de devastação, a cooptação do prefeito, que apesar de eleito democraticamente, age autoritariamente contra o povo, induzem ao pensamento de que *Bacurau* seria uma distopia, afinal, os corpos que ali residem estão na iminência da morte pela mira dos algozes estadunidenses, com a proteção do Estado. O final aberto pode sugerir um cenário de ainda maior devastação, ou uma mirada para bons tempos. Entretanto, pensar que *Bacurau* é uma distopia, “um lugar ruim”, ou uma antiutopia, como comumente é definido o local de distopia, pode não ser o melhor caminho para interpretar o filme. Contrariando a perspectiva distópica, naquele cenário há um senso de construção de comunidade e resistência que promove uma ideia harmoniosa de convivência, beirando a utopia. Diante disso, aqui existe um paradigma intrigante na trama: afinal, *Bacurau* é uma utopia ou uma distopia?

A disputa entre Bandolero Shocks e neocangaceiros emplaca em *Bacurau* uma dicotomia que, como já argumentado, não pode ser desvincilhada da relação entre colonizador e colonizado. O colonizado só existe porque o colonizador o criou e esse paradigma volta-se para ideia de sujeitos-efeito, de Spivak (2010). Se nos filmes de faroeste estadunidenses eram os *cowboys*, heróis da nação, que escalpelavam o couro dos povos indígenas, em *Bacurau* são os Bandoleros Shocks, no papel de emuladores de *cowboys*, que têm suas cabeças decapitadas pelos subalternizados, numa incrível tomada de poder neoglauberiana e neolampiônica, quase utópica. Digo quase, pois, apesar do feito, é inegável que as condições de vida do povo são precárias, ainda que possuam uma organização social que favorece a solução de problemas em comunidade, o que fortalece a relação dessas pessoas com a terra e um convívio harmonioso com a diferença. Portanto, para a comunidade de Bacurau, todos os corpos são passíveis de luto e as pessoas juntas conseguem driblar as mazelas da fome e da sede através da partilha do comum. Porém, por existirem os adjetivos negativos inerentes à condição de precariedade, Bacurau não pode ser lida como utópica; afinal também há traços distópicos, próprios à realidade brasileira, especialmente nas comunidades mais pobres dos rincões do país.

2.5.1 *A distopia produzida pelo povo*

Apesar dos elementos distópicos (escassez, Estado autoritário e ameaça iminente de morte), os habitantes de Bacurau forjam estratégias de resistência em comunidade, perpassando pelo estímulo ao prazer, seja através do ato sexual, através da dança e da luta, como da roda de capoeira em um momento de união da comunidade, ou ainda pela comida e a música. A organização social, no sentido da subsistência da comunidade pode ser vista como utópica. Por

conta dessas qualidades da organização social, do caráter ancestral que irrompe em uma mestiçagem de negros, indígenas e brancos, inerente ao Brasil, ainda que ela tenha ocorrido de forma violenta, e através da própria relação do povo de Bacurau com a terra e o que nela está contida (fauna, flora e história), sim, pode-se dizer que há no filme elementos que beiram a utopia. *Bacurau* estaria, então, nesse limiar entre a utopia e a distopia.

Assim, teorizo que a utopia pode estar contida na distopia. A utopia é uma construção do porvir, nunca um projeto concreto, pois não pode se concretizar no real, porque sempre há algo para melhorar ou modificar. Então, a utopia torna-se uma espécie de miragem. Cada vez que se chega nela, ela se distancia, não é tangível, assim como também não é um sonho; afinal, esses transitam entre a esfera do inconsciente e do consciente, quando se consegue usá-lo para uma interferência no mundo real. A utopia é uma eterna construção, seja por meio das lutas comunitárias para a constituição de uma sociedade mais igualitária ou, ainda, da transformação individual. Afinal, a utopia faz parte de um projeto ao mesmo tempo político, social e pessoal. Por exemplo, a Constituição Federal Brasileira, de 1988, pode ser lida por um lado como utópica porque, apesar de garantir direitos e deveres, existe uma miragem de equidade na construção social, pois, na prática, nem sempre essas leis que deveriam ser aplicadas realmente o são. Isso porque a realidade tem seus desafios, permeados de divergências que fazem com que a própria Lei não seja aplicada ou seja modificada para se adequar à sociedade. Assim, o projeto utópico de sociedade garantidora de saúde, educação e segurança muitas vezes está longe da utopia constitucional, beirando a realidade distópica.

Outro exemplo, um pouco mais distanciado, mas que nos serve também para pensar na intangibilidade da utopia e na falta de unanimidade sobre essa conceituação, a qual está sujeita ao curso do tempo e aos contextos das comunidades, se observa na obra de Thomas Morus, *A Utopia ou O tratado da melhor forma de Governo*, escrita em 1516 pelo jurista que se tornou santo da Igreja Católica. A obra se trata de uma conversa fictícia entre Morus e o marinheiro viajante Rafael Hitlodeu, personagem que se assemelha à figura de Américo Vespúcio. No tratado, Hitlodeu, profere um testemunho depois de voltar de uma viagem que fez para uma ilha fictícia no Novo Mundo, *Utopus*, e que possuía uma estrutura tão boa ou melhor do que a das cidades inglesas. Nessa obra, Morus escreveu pensamentos chocantes e utópicos para a época e antecipou a utopia marxista, baseada nos seguintes quesitos: a não existência de um Estado absolutista, um povo que não valoriza a pilhagem, em especial a do ouro e das pedras preciosas, uma comunidade que não exercia a belicosidade na conquista de territórios, sendo violenta apenas no intuito da autodefesa. *Utopus* foi descrita como um lugar em que todos

teriam onde comer e dormir. Na ilha de *Utopia*, valia mais a boa educação, a dedicação ao trabalho, a generosidade, os rituais, do que o individualismo produzido pelas ideias capitalistas que se iniciavam naquele momento histórico no Velho Mundo. Morus afirma no tratado:

Tal foi o relato de Rafael. Vinham-me ao espírito muitas coisas que, nos costumes e nas leis desse povo, me pareciam das mais absurdas, sua maneira de fazer a guerra, de conceber o culto e a religião, e sobretudo o princípio fundamental de sua Constituição: a comunidade da vida e dos recursos, sem nenhuma circulação de dinheiro, o que equivale à ruína de tudo o que, de acordo com a opinião geralmente aceita, constitui o ornamento do Estado (Morus, 1997[1527], p. 153).

Rafael testemunha, por exemplo, que ali havia saúde pública de qualidade para todos⁷⁴, e que a ilha condenava a diferença de tratamento entre nobres e plebeus⁷⁵, por parte dos governantes. Ainda assim, apesar de pontos positivos na obra de Morus, ainda seguíam nela legitimados pontos negativos, como o trabalho escravo, fato que é totalmente condenado nos tempos atuais. Assim, pode-se dizer que *A Utopia* de Morus até poderia ser perfeita para o seu tempo, mas hoje já não é mais, pois não abrange alguns tensionamentos e pelo fato de se tratar de um projeto político não concretizado, que apenas está registrado no papel, assim como também o fez Platão (2014 [428-347 a.C]), com *A República*. Além disso, os dois são homens de seu tempo que não pensavam questões de interseccionalidade, muito menos de colonização, apesar de Morus ter vivido no início desta colonização das Américas, marcada pela pilhagem e pela discriminação de raça, religião e de lugar. Ele mesmo acreditava na salvação pela religião católica, então que tipo de utopia é essa, que se torna um instrumento excludente? A utopia também pode deixar de sê-lo, é volúvel, maleável e pode até mesmo ser canibalizada pela distopia.

Ainda assim, mesmo com suas contradições, as ideias escritas por Morus, por um lado, ainda podem ser lidas como utópicas, pensando-se que muitas localidades seguem projetos que visam à garantia de direitos básicos que o Tratado corrobora. No entanto, muitos locais até hoje, principalmente os que seguem políticas liberais, não implementaram essas ideias, como a questão da saúde pública, uma problemática nos EUA, por exemplo, país que não garante a

⁷⁴ Rafael diz: “Os provedores se ocupam em primeiro lugar com os doentes, os quais são tratados em hospitais públicos. [...] E podem ser isolados os que têm doença contagiosa. Esses hospitais são muito bem instalados, equipados de tudo que pode contribuir para uma cura” (Morus, 1997 [1527], p.85).

⁷⁵ “Não é injusto e ingrato o país que concede favores aos chamados nobres, aos ourives e às pessoas dessa espécie, que não fazem senão adular e servir os prazeres mais vãos, enquanto não há nenhuma generosidade para os agricultores, os carvoeiros, os pedreiros, os cocheiros, sem os quais um Estado não poderia subsistir? Ele exige destes, durante os seus mais belos anos, fadigas excessivas; depois, quando estão quebrantados pela idade e as doenças e privado de todo recurso, os recompensa indignamente deixando-os morrer de fome, esquecendo tudo o que recebeu deles” (Morus, 1997 [1527], p.151).

saúde para todos; ao contrário, muitas pessoas morrem por não possuírem condições de pagar tratamentos caros, oposto ao contexto do Brasil, que tem na instituição do SUS a garantidora deste direito. Nesse caso, se a utopia dos Estados Unidos é concretizar um sistema de saúde público no país, a utopia do Brasil é elevar esse sistema de saúde a um padrão de qualidade e abranger ainda mais as populações, especialmente das localidades do interior, dos quilombos, das aldeias dos povos originários, das comunidades tradicionais e de periferias em grandes cidades.

No caso de *Bacurau*, essa questão da saúde pública sem dúvidas é pertinente, ficando claro na trama que, apesar de possuir um postinho, no qual atua a médica Domingas, ali a situação é precária, faltando medicamentos e outros produtos necessários à promoção da saúde. Por exemplo, vacinas são trazidas dentro de uma mala pela personagem Teresa, que vem de carona no caminhão pipa, como se de alguma forma a personagem tivesse que ter ido buscá-las em algum lugar, ou ainda as tenha conseguido de forma clandestina, para atender à necessidade da população (Figura 30).

Figura 30 — Teresa leva vacinas e medicamentos para Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Essa estratégia de sobrevivência, no ato de Teresa, incorre em um desejo de utopia, a garantia de acesso à saúde para todos da comunidade, ao mesmo tempo em que se insere em um cenário distópico de devastação, além da falta de água, do descaso do governo para com o povo e do iminente ataque dos estadunidenses. O cenário do país também não parece dos melhores, uma vez que na cena em que um dos estadunidenses invade a casa de algum habitante

de Bacurau, que está escondido, aparece rapidamente a imagem de uma televisão passando um noticiário e, na manchete, uma reportagem falando de execuções públicas em São Paulo (Figura 31). O filme não clarifica algumas situações do contexto, mas sugere um cenário de caos provocado principalmente por uma crise política e econômica, fatores que levam a medidas autoritárias que contribuem para a constituição de nações distópicas. Pode-se afirmar que o capitalismo tem nos distanciado ainda mais dessa utopia igualitária de comunidade e nos aproximado cada dia mais de realidades distópicas.

Figura 31 — Manchete sobre execuções em São Paulo, na televisão



Fonte: Bacurau (2019)

Se a utopia e a distopia constituem duas faces de uma mesma moeda, acrescentaria um estágio limiar, o da lateral dela. Essa parte chamada de bordo, serrilha ou cercadura, seria o espaço de passagem entre as duas possibilidades que não pode ser chamado de “não lugar”. Entre faces de “cara e coroa”, seria essa sobreposição anômala, que reside no meio da moeda, a terceira margem que em *Bacurau* proponho conceituar como *distropia*. Assim, com essa ideia, pretendo encontrar uma via alternativa ao paradigma da crítica sobre o filme, que o classifica como distópico, perspectiva que me incomoda, porque apesar de haver ali elementos que autorizariam a essa leitura, há também linhas de fuga que a eles se opõem, nos aspectos das relações sociais e da construção do imaginário da comunidade.

No sentido oswaldiano e glauberiano, pensando também na “Eztetyka do sonho”, não seriam também os morros, as favelas, os quilombos, as aldeias, as comunidades tradicionais, locais de resistência às barbáries? Por exemplo, há gestos de resistência no baile funk ou paredão se espraiando em meio às localidades que muitas vezes concentram uma insalubridade enorme, desde a falta de saneamento básico, a extrema violência policial — com a chancela do

Estado — ou ainda a extrema pobreza e o feminicídio. Ainda assim, apesar de todo o contexto de horror e violência, as comunidades conseguem se reunir no barzinho para torcer pelo time de futebol, para jogar dominó ou baralho, para ir ao salão de beleza ou à barbearia, ambientes que se localizam nos espaços periféricos. Outro exemplo de força e de alegria em meio a contextos ameaçadores também reside nas mulheres que se oferecem para cuidar dos filhos das vizinhas durante a semana, enquanto as mães saem para trabalhar, muitas vezes em empregos mal remunerados, que as expõem a assédios e a serem enxergadas como inferiores. Saindo do contexto das cidades, as comunidades tradicionais e quilombolas que cultuam seus orixás, mesmo com a ameaça de morte devido à posse de suas terras, ou, ainda, os povos originários, que continuam a praticar seus rituais em cenários apavorantes em relação ao desmatamento e à pressão do garimpo sobre as suas terras, propagam, com sua resistência, uma espécie de utopia, em meio às tragédias do real que por vezes se assemelham às distopias.

Em *Bacurau*, a utopia resiste nesta circulação de alegria e de apoio em meio ao caos, como o próprio Oswald de Andrade afirma no “Manifesto Antropófago”: “A alegria é a prova dos nove”. No filme, o amparo da comunidade está nos pequenos gestos, como quando Pacote/Acácio vai pegar uma cadeira no depósito e levar para a escola de Bacurau, abrindo a Igreja Católica utilizada para esse fim, na falta de um funcionário que faça isso. Ainda, o gesto de Teresa em trazer vacinas e medicamentos para a cidadezinha, sem ser uma agente oficial da saúde. Outro exemplo, é o de Damiano, que utiliza de sua sabedoria para curar. Ou a atitude de Domingas em proteger a prostituta Sandra de uma possível violência da comitiva de Tony Jr.; está também, na cena em que os bacurauenses se reúnem para se esconder dos Bandoleros e quando cavam juntos as covas para os seus mortos.

2.5.2. O trópico na construção do *distrópico*

Dentro da palavra *distrópico*, há também a palavra “trópico” e isso é relevante para vincular o conceito ao espaço de países colonizados, já que neles existem traços de utopia em contexto distópico. Assim, a *distropia* pode ser pensada também geograficamente, uma vez que ocorreu nos trópicos um processo violento de colonização do Norte sobre os países do Sul Global. Tal noção também pode ser pensada do ponto de vista que toma tanto a perspectiva do *glocal*, de Mignolo (2003) quanto a perspectiva de um habitar colonial, para pensar com Malcom Ferdinand (2022) em *Uma ecologia decolonial*: pensar a partir do mundo caribenho. Ferdinand, parte do poema de Aimé Césaire, *Diário de um retorno ao país natal*, para conceituar esse habitar colonial, uma vez que, para Césaire, o habitar a terra se relacionava com

a cultura, diferentemente do paradigma heideggeriano em que o habitar se correlaciona com o imóvel⁷⁶, sendo oposto ao movimento do colonial. Ferdinand afirma:

Sem os outros, a Terra não é Terra, é deserto ou desolação. *Habitar a Terra começa nas relações com os outros*. Assim, o habitar colonial designa uma concepção singular da existência de certos humanos sobre a Terra — os colonizadores —, de suas relações com outros humanos — os não colonizadores —, assim como de suas maneiras de se reportar à natureza e aos não humanos dessas ilhas. (Ferdinand, 2022, p. 48, *grifos do autor*).

Malcom Ferdinand parte do contexto das ilhas caribenhas, porém seu conceito de habitar colonial, que se divide em três princípios, também é válido para pensar outras localidades da América Latina e de África. E aqui o estou usando para pensar a localidade de Bacurau. O primeiro destes princípios do habitar colonial é geográfico, “por estar localizado no centro da geografia da Terra” (Ferdinand, 2022, p.49), e por ser geograficamente subordinado: “O habitar colonial é pensado como subordinado a outro habitar, o habitar metropolitano, ele mesmo como habitar verdadeiro” (Ferdinand, 2022, p. 49). Também o princípio do habitar colonial funda-se na exploração da terra e da natureza: “visa a exploração comercial da terra” (Ferdinand, 2022, p.50).

Apesar de Ferdinand estar trazendo o contexto histórico colonial de extração de bens naturais e de exploração da metrópole, que gerou devastação da natureza como meio de troca, prejudicando as populações do ponto de vista ambiental e social, é possível aplicar suas ideias a Bacurau, no que se refere à seca, que pode se agravar com as mudanças climáticas. E também com a chancela do jogo mortal de caça, promovido pelos estrangeiros com o aval do prefeito Tony Jr., ou seja, a troca está no divertimento sádico, em que o direito de viver dos bacurauenses é o produto comercializado pelo Estado; neste sentido, a comercialização seria a da localidade para este turismo predatório de gente, o qual culminaria com o terceiro princípio de Ferdinand, o *altericídio*, ou seja, “a recusa da possibilidade de habitar a Terra na presença de um outro, de uma pessoa que seja diferente de um ‘eu’ por sua aparência, seu pertencimento ou suas crenças. O habitar colonial não é, entretanto, um habitar-só” (Ferdinand, 2022, p.50).

Assim, a *distopia* pode ser pensada a partir do habitar colonial, quando é neste espaço dos trópicos que se encontram os subalternizados do planeta, do ponto de vista da colonização

⁷⁶ “O habitar heideggeriano pressupõe uma Terra totalizada e um homem só, imóvel no seu habitar. Ora, apreender filosoficamente o habitar colonial requer o interesse por esses outros humanos e por esses outros não humanos. É o que pressupõe o poeta e filósofo martinicano Aimé Césaire em seu poema *Diário de um retorno ao país natal*, colocando em primeiro plano ‘aqueles sem os quais a terra não seria terra.’ Césaire não revela uma concepção do habitar que ‘leva em conta o outro’, e sim só se pode pensar sob a condição da presença dos outros” (Ferdinand, 2022 p.48).

perpetrada pelos europeus que desbravaram o Novo Mundo com voracidade e violência, tal qual os Bandolero Shocks. Logo, ao refletir sobre o *distrópico*, é necessário levar em consideração que, neste espaço dos trópicos, ocorreu e ainda ocorre o genocídio de vidas subalternizadas, as quais são lançadas à precariedade, cenários que podem ser interpretados como distópicos ao mesmo tempo em que se erige um fortalecimento de comunidade, invocando a utopia herdada da pré-colonização, uma vez que tanto os povos originários quanto os sujeitos oriundos de África, também retirados de sua terra de forma violenta na diáspora, tinham, apesar de tudo, como forma de resistência a união da comunidade, o que se coaduna com as cosmologias do Bem Viver.

3. BACURAU COMO CARTA-MEMÓRIA EM OBJETOS DE RESISTÊNCIA

3.1. ESCREVENDO CARTAS DE *BEM VIVER*

A teoria do Bem Viver está em voga na contemporaneidade e parte da cosmovisão dos povos originários, principalmente do povo Quéchuas, do Peru, erigindo-se com base na relação destes povos com a terra e com a comunidade, criando possibilidades de vivência que recusam o consumo excessivo do mundo globalizado e valorizando as visões locais sobre o saber e o consumo. Pablo Sólon, um dos estudiosos precursores do *Bem Viver*, do ponto de vista teórico-acadêmico, afirma em *¿Es posible el bien vivir?*, livro de 2016, que o *Bem Viver* é um conceito incompleto e em disputa e que voltou a ser objeto de atenção a partir da sua colocação pelos governos de Evo Morales, na Bolívia, em 2006, e de Rafael Correa, no Equador, em 2007. O conceito trata-se não apenas da comunhão com a natureza, mas com o alimentar-se bem, com a alegria, com a segurança de ir e vir, com ter sua cultura local resguardada, com a possibilidade de sonhar, assim como também com a dimensão espiritual, fatores que estão entrelaçados. Sólon afirma que:

Na visão do *Bem Viver* há uma dualidade em tudo, já que tudo possui pares contraditórios. O bem puro não existe, o bem e o mal sempre coexistem. Tudo é e não é. O indivíduo e a comunidade são dois polos da mesma unidade. Uma pessoa é parte do povo somente quando trabalha para o bem comum da comunidade à qual pertence. Sem comunidade, não há indivíduo, e sem seres singulares, não há comunidade. Uma pessoa não é propriamente uma pessoa sem seu par. A escolha de autoridades é feita em pares: homem-mulher, em casal. Essa bipolaridade ou multipolaridade de pares está presente em tudo. A polaridade indivíduo-comunidade está imersa na polaridade humanidade-natureza. A comunidade é uma comunidade não apenas de humanos, mas também de não humanos (Solón, 2016, p.22, *tradução e grifo meu*)⁷⁷.

A cidade de Bacurau, ao perseverar a utopia em um cenário distópico, resistindo à tomada do grupo dos Bandolero Shocks, transmite, através de gestos, a construção do *Bem Viver* em comunidade. Nesse cenário, até mesmo os atos violentos ou reticentes conseguem emanar uma atmosfera de comunhão com a terra, com o corpo, com a espiritualidade, com a comida, com seus princípios de vida, destacando-se a cumplicidade e a lealdade para com o coletivo em práticas antropófagas, do comer o desconhecido até o banhar-se nos rios do desejo de ser um

⁷⁷ Original: “A visión de Vivir Bien en todo hay una dualidad puesto que todo tiene pares contradictorios. El bien puro no existe, lo bueno y lo malo siempre conviven. Todo es y no es. El individuo y la comunidad son dos polos de una misma unidad. Una persona es gente sólo en tanto trabaja para el bien común de la comunidad a la que pertenece. Sin comunidad no hay individuo y sin seres singulares no existe comunidad. Una persona no es propiamente una persona sin su pareja. La elección de autoridades es de a dos: hombre-mujer, en pareja. Esta bipolaridad o multipolaridad de pares está presente en todo. La polaridad individuo-comunidad está inmersa en la polaridad humanidad-naturaleza. La comunidad es una comunidad no sólo de humanos sino de no humanos.” Faço um adentro que o teórico usa *Bem Viver* e *Viver Bem* como sinônimos, por isso traduzi como *Bem Viver*.

outro. Em comunhão, o povo segura o céu prestes a cair, emanando uma força quase que transcendental para que seu mundo, como ele é, não acabe. Entretanto, isso só se torna possível porque se sonha junto.

No livro, de 2020, *Cartas para o Bem Viver*, organizado por Suzane Lima Costa e Rafael Xucuri-Kariri, contém o depoimento da memória de muitas vozes, dentre elas as de indígenas e descendentes, de quilombolas, de pessoas pretas, de estrangeiros, de LGBTQIAP+, de latino-americanos, de pessoas com diversas formações acadêmicas; das Letras, das Ciências Humanas, das Ciências Biológicas, e daquelas que, sobretudo, têm o conhecimento da terra (com suas ervas, fauna e flora), da oralidade e das ancestralidades. Cartas escritas em um contexto pandêmico, de vírus e de governo, as quais conclamavam por mudanças que dizem respeito a questões políticas, sociais, comportamentais e espirituais, concatenando esse imaginário à noção de Bem Viver.

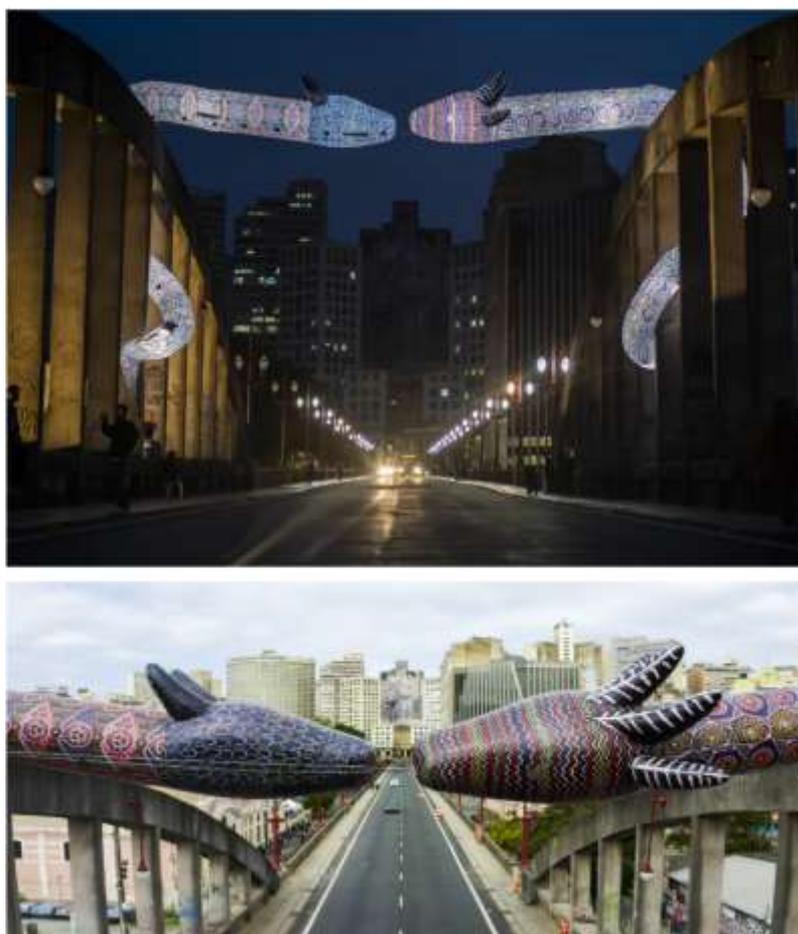
As vozes do livro, se do ponto de vista da diferença de identidades, supõe-se em cacofonia, do ponto de vista de uma orquestra, se afinam a favor de uma construção de comunidade que respeita a terra, os ancestrais, as artes, as ciências e sobretudo a memória, esta que aparece em *Bacurau* de forma pungente e que especialmente foi construída sob uma miragem desejosa em acordo com as caleidoscópicas *Cartas para o Bem Viver*. Assim, *Bacurau* também pode ser lido como um gesto-carta que deseja a harmonia no comum, no qual o destinatário é o público, o espectador, que lerá o filme de dentro de sua própria ótica, mas também em sinergia com o contexto sociocultural. Na carta que Suzane Lima Costa destina a quem escreve cartas, ela afirma:

O gesto-carta na cena contemporânea poderia deslocar o binômio remetente/destinatário para produzir um terceiro efeito: uma miragem da correspondência, uma outra paisagem sensível para as formas da conversação, para lermos cartas-instalações, cartas-curtas, cartas-filmes, cartas-convites... Quem está produzindo essas correspondências? Como são seus efeitos em quem as recebe? Como uma carta pode rasgar temporalidades e se situar no nosso presente com uma outra composição? (Lima Costa *in* Lima Costa; Xucuri-Kariri, 2020, p.205).

Para exemplificar esse gesto, ela traz uma escultura/obra viva, de Jader Esbell, intitulada *Entidades*, composta por duas enormes cobras multicoloridas se beijando, e estampadas com simbologias que remetem às artes dos povos originários, em especial a do povo Macuxi. Elas foram expostas de forma entrelaçada ao viaduto de Santa Tereza, em Belo Horizonte, no ano de 2020 (Figura 32). As duas grandes esculturas remetem a dragões e a minhocões, nomenclatura

dada pelos passantes⁷⁸, que ressignificam a obra. Infelizmente Esbell, artista-plástico, arte-educador, geógrafo, escritor, ativista pelos direitos indígenas, oriundo do povo Macuxi, suicidou-se em 2021, tendo sido encontrado morto em seu apartamento em São Paulo⁷⁹. A melancolia e a depressão que assolam o contemporâneo, agravada pela pandemia, que culminou em um genocídio da população brasileira e em mais morticínio para os povos originários, levou embora várias lideranças antigas, sobretudo os ancestrais das aldeias e dos quilombos.

Figura 32 — *Entidades*, de Jaider Esbell, em viaduto em Belo Horizonte



Fonte: Reprodução do livro *Cartas para o Bem Viver* (Lima Costa in Lima Costa; Xucuri-Kariri, 2020, p. 207).

O artista Macuxi atravessado pelas lutas dos indígenas brasileiros sofreu uma passagem precoce para o mundo dos encantados, para me referir ao imaginário dos povos originários, que

⁷⁸ P. 208 (Lima Costa in Lima Costa; Xucuri-Kariri, 2020).

⁷⁹ G1. MORRE Jaider Esbell, artista plástico roraimense, 2 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2021/11/02/morre-jaider-esbell-artista-plastico-roraimense.ghtml>. Acesso em: 14 mar. 2024.

denominam os mortos de suas comunidades e as entidades sobrenaturais de “encantados” ou “seres encantados”. Esbell entrou para a infeliz estatística da taxa de suicídio dos povos originários no Brasil, que nos últimos 10 anos — principalmente em decorrência dos anos pandêmicos — superou em três vezes o índice dos suicídios cometidos por não indígenas⁸⁰, e os motivos são inúmeros, desde ter de sair à força de suas terras, a maioria destas sem demarcação pelo Estado, e a pauta ainda estar como a maior e a mais urgente na luta pelos direitos dos povos originários brasileiros, mesmo nos governos de esquerda. As reivindicações perpassam também pelas situações de fome e sede causadas pela predação da floresta, principalmente as provocadas pelo garimpo, muitos atuando de forma ilegal, e o agronegócio. Além dos inúmeros assassinatos de lideranças de povos originários e dos ativistas que defendem esses povos por parte de quem tem interesses econômicos sobre a terra.

A arte de Jaider *Esbell* também promove uma *distopia*. Propõe um cenário de denúncia, do ponto de vista do genocídio e da falta de aplicação de direitos fundamentais aos povos nativos brasileiros. Mas sua obra resiste mirando utopias, afinal, há uma grande potência *descolonial* numa instalação que remete às entidades da floresta e à força dos povos originários, refletindo a multiplicidade de cosmovisões presentes no território brasileiro. Esbell se encanta em um dos períodos de maior ascensão de sua carreira, quando suas obras foram destaques na 34ª Bienal de São Paulo, que ocorreu em 2021. Inclusive, no momento de sua morte, a obra *Entidades* estava sendo exposta no Parque do Ibirapuera, durante a Bienal. Sobre a exposição da obra no viaduto de BH, Suzane Lima Costa afirma:

Uma instalação que traduziu no quase encontro das duas cobras grandes uma correspondência de ‘bote’ no peso da estrutura da cidade, no peso do velho discurso de “uma-só-nação-Brasil” com seus projetos cafonas de progresso e desenvolvimento. Jaider projetou no encontro das duas cobras grandes os efeitos de um quase beijo nos trópicos para falar da urgência de se colocar em correspondência no Brasil de hoje os indígenas e os não-indígenas, as pessoas das florestas e as dos condomínios, as cobras aquáticas e os carros elétricos. Remetente e destinatário em uma outra ordem de presença e sentido (Lima Costa in Lima Costa; Xucuri-Kariri, 2020, p.208).

A descrição da instalação apresentada tanto em Belo Horizonte quanto em São Paulo estende-se a qualquer outra capital ou cidade desenvolvida nos modelos ocidental e capitalista. O “bote” das cobras na cidade concomitantemente ao beijo que dão representam a dualidade da relação dos povos indígenas com os não indígenas. Portanto, há o contraste da estética e da lógica ocidental para com as epistemes e as artes dos povos originários, salvaguardando-se as

⁸⁰ FAPESP. Taxa de suicídio entre indígenas supera em quase três vezes a da população geral, 28 fev. 2024. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/taxa-de-suicidio-entre-indigenas-supera-em-quase-tres-vezes-a-da-populacao-geral/>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

diferenças entre eles. Nesse sentido, a resistência da obra de Esbell cria uma atmosfera em que se prega o ancestral na construção do pensamento, uma vez que movimentamos outras visões dos povos originários, acionando os arquivos de memória que permeiam o coletivo, através das narrativas fundacionais dos povos e dos seus rituais. Esses gestos de valorização da memória e ancestralidade, praticados pelos povos originários, se assemelham ao pensamento coletivo da gente de Bacurau em cooperar e propor uma confluência entre suas narrativas antropófagas. À exemplo da reunião da atitude violenta do cangaço com a harmonia pelos gestos de paz, ou a união dos fatores educacionais que juntam as tecnologias, da I.A. — presentes nos celulares e tablets — com os saberes ancestrais das histórias locais, da oralidade, do cultivo e dos livros. E, ainda, na mistura das músicas estadunidenses com as músicas regionais. É através dessa coletividade que o povo habitante do povoado ficcional, assim como os povos originários e quilombolas, resiste para não deixar o céu cair.

Outra obra de Esbell que pode ser acionada para pensar *Bacurau*, a antropofagia e a *distopia* como esse gesto-carta é a exposição *TransMakunaíma, o buraco é mais embaixo* (2018), da qual constou a coleção *Meu avô Makunaíma*. Nela o artista relê o personagem homônimo, de 1922, criado por Mário de Andrade, performando um olhar de neto de Macunaíma. Através de uma série de quadros, ele reimagina Macunaíma como construtor e não destruidor das coisas, ao mesmo tempo em que embaralha o curso da história, quando, por exemplo, o Makunaíma de Esbell transforma uma pedra em um boi, tornando-se uma espécie de feiticeiro antropófago. A escolha do boi provavelmente não foi pensada por acaso. O boi foi trazido pelos colonizadores para o Brasil, não existindo originalmente em Pindorama. Hoje o boi é um dos símbolos internacionais do Brasil, principalmente pela força do agronegócio, que provoca morte e doenças aos povos originários e à natureza. Por outro lado, o boi também aparece como um forte símbolo da cultura brasileira, fazendo parte do folclore e em comemorações regionais no norte e no nordeste, do bumba meu boi ou boi-bumbá.

O gesto de transformar a pedra neste animal místico e apropriadamente tão brasileiro foi no mínimo irônico por parte de Jaider Esbell. O boi é um símbolo de deglutição à moda brasileira tão eficaz que, juntando-se a outros elementos de brasilidade, sua apropriação pelas comunidades imaginadas no Brasil é tão pungente que se esquece de sua origem colonial. Esse símbolo passa por uma ressignificação, tornando-se então fruto de uma absorção antropófaga, como ocorre no festival de Parintins, uma das maiores festas populares do Brasil, que inclusive utiliza várias das tecnologias presentes nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo precursora de muitas destas.

Um dos quadros que se pode destacar da exposição *Transmakunaíma* é o do *Muiraquitã* (Figura 33), um talismã utilizado por alguns povos indígenas, que é o centro da busca do protagonista de Mário de Andrade e do avô de Jaider. O muiraquitã, segundo a lenda, ressurgiu da morte, assemelhando-se sua história à da fênix, mas, ao contrário desta, que queima, se transforma em pó e renasce, ele se enterra na lama e se refaz dela. Também pode ser feita uma analogia desta imagem de renascimento com a do pássaro bacurau, que se esconde na terra e, em um rompante, levanta voo. Assim, pode-se pensar também que os bacurauenses são esses muiraquitãs que, escondidos debaixo da terra, sobrevivem à morte iminente e renascem do temor do fim do mundo do qual se aproximaram com a chegada dos Bandolero Shocks e dos Forasteiros.

O muiraquitã de Jaider Esbell responde ao passado com espirais de quem quer provocar uma sobreposição de significados, desconstruindo a história ao escrevê-la por cima, sem apagar o que haveria por baixo, porém absorvendo o que lhe interessava neste grande painel de pluralidades de gestos e significados que transitam no Brasil, o que Mário de Andrade (1922) também fez em seu tempo ao escrever *Macunaíma*. Já o muiraquitã de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles estaria presente nessa releitura do Brasil remixado erigido em *Bacurau*, a partir de um ponto de vista de uma comunidade nordestina contemporânea de quem se utiliza da própria história para sobreviver. O artista Macuxi, assim como os bacurauenses, se empodera dessa identidade subalternizada e a faz renascer perante as contradições do Brasil.

No caso da interpretação de Esbell, o renascimento ocorre através desse caos de formas, cores, de contexto histórico e de significados recriados pelo artista. Um outro projeto imaginário de pensar-se as noções de nação e comunidade. O corpo do artista também está presente como quem deseja tocar o ancestral, aquele que também faz parte dessa comunidade imaginada do livro de Mário de Andrade. Esbell, como oriundo de um povo originário, antropofagiza uma obra de um não indígena, a deglutindo e a ressignificando, sem negá-la, em uma atitude anti epistêmica, mas evocando o sentido da bricolagem, de construção holográfica de imagem. Tanto a obra de Mário quanto a de Esbell se transformam em única imagem, uma sobrepondo-se à outra, já criando-se uma terceira, que emerge neste movimento de mudança. Afinal, é melhor puxar conversa do que repelir a fala.

Figura 33 — Muiraquitã, da coleção *TransMakunaíma*, de Jaider Esbell



Fonte: Amazônia Real⁸¹ (2018)

3.2. (RE)IMAGINAR PARA (RE)CRIAR COMUNIDADES

A partir do folclore brasileiro e dos símbolos nacionais, fauna e flora, religião, música, desenvolvimento industrial e floresta, Mário de Andrade recriou o Brasil através de *Macunaíma*. Mesmo convivendo com a elite paulistana, o olhar de Mário, já amplamente relido e reinterpretado pela crítica, conseguiu antropofagizar as diversidades, do *eu* e do *outro*, que germinam das terras brasileiras, deixando essa carta-livro extemporânea, que sempre vai e volta nesse bumerangue do tempo. *Macunaíma* se aplica a um pensamento espiralar de que essa comunidade do amanhã foi lembrada ontem. Isso também serve ao ensaio de Montaigne sobre os canibais, que, sobretudo por ter a autoria de um francês, apresenta uma outra visão sobre os canibais, menos distópica e mais *distrópica*, já que ele tentava entender a lógica canibal fora dos padrões colonizadores dos europeus de seu tempo, os quais não compreendiam e rebaixavam as comunidades originárias do Novo Mundo, a exemplo de Flaubert e dos cronistas. A imaginação de Montaigne transmuta o mito, promovendo o desenquadramento e a

⁸¹ Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/>. Visto em: 13 mar. 2024.

reinterpretação da narrativa colonizador *versus* colonizado, o que também ocorreu em *Macunaíma* e em *Bacurau*, quando lógicas colonizadoras foram desconstruídas e misturadas nestas construções narrativas, promovendo-se a antropofagia que mescla o *eu* e o *outro*, sem o reforço dos estereótipos coloniais.

A comunicação lúdica é fator preponderante em Montaigne com o ensaio “Sobre os canibais”, em *Macunaíma*, de Mário, em *Bacurau*, de Mendonça e Dornelles e na arte *transmacunaímica*, de Esbell. O ensaio de Montaigne, aqui pensado como carta-ensaio, deu forma a uma ressignificação da mensagem no tempo, esta que chegou para mim, neste século XXI e pôde continuar a reimaginar o que já fora imaginado. Montaigne, recriou o mito canibal ao sobrepor o encontro do seu imaginário ao dos europeus, o mesmo ocorrendo com Mário de Andrade ao ler o Brasil em *Macunaíma*. Nele encontrou-se o Brasil esperado e a sua desconstrução através da narrativa do “herói sem nenhum caráter”, uma vez que a própria ideia de herói nacional se tornou uma ironia. Em *Bacurau*, aconteceu a imaginação de um país do futuro, dilatando aspectos como o fascismo, o imperialismo estadunidense e a resistência em comunidade, questões as quais já fazem parte do cotidiano brasileiro, mas que, no filme, são hiperbolizadas.

A leitura que Jaider Esbell fez da obra de Mário também promoveu uma sobreposição de lugares de fala, não no sentido hierárquico, mas no significado da convivência de duas ideias distintas em um mesmo plano. Assim, o artista plástico recriou o imaginário que o homem branco gestou sobre o seu povo, sem descartar a obra desse intelectual não indígena, antropofagizando-a, deixando aquilo que não lhe era próprio e que ao mesmo tempo o interessava, acrescentando elementos de sua identidade Macuxi. Gesto análogo ao de Jaider Esbell é o de Emicida, que reinventa uma comunidade de afetos e de ideias no Teatro Municipal de São Paulo, retornando simbolicamente à Semana de Arte Moderna de 1922 e à utopia modernista, que à época utilizou aquele espaço num gesto de reimaginar a arte brasileira e as atribuições de validação aos artistas. Aqui reflito como quebra de paradigma a apresentação das obras de mulheres, como as da pintora Anita Malfatti, sendo uma das poucas artistas femininas presentes na Semana. No documentário *AmarElo – É tudo para ontem*⁸², do rapper e intelectual Emicida (2020), o artista desfaz as epistemes coloniais, no contemporâneo, através do gesto análogo aos modernistas, suprimindo lacunas que o movimento vanguardista do início do século

⁸² AMARELO – É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Intérprete: Emicida, Fernanda Montenegro, Gilberto Gil, Zeca Pagodinho, Marcos Valle, Pablo Vittar, Majur. Brasil: Netflix, 2020. Disponível em: Netflix. Visto em: 14 mar. 2024.

XX deixou. Ele torna o Teatro Municipal da capital paulista um lugar para pretos e para uma nova música popular, em especial o rap, além de rememorar artistas negros que foram esquecidos nos arquivos da história, criando assim uma outra utopia e mais uma comunidade imaginada por corpos subalternizados.

Frank Lestringant, ao desarquivar o imaginário dos europeus acerca dos canibais, que residiam no Novo Mundo e faziam um ritual muito peculiar e violento, demonstra a importância das cartas para a construção deste imaginário colonial e preconceituoso acerca dos povos originários que residiam nestas terras que hoje formam a América. É através destas cartas que Colombo se torna um dos precursores da criação do Canibal⁸³, ou seja, da invenção do mito, dentre eles a paradoxal descrição do canibal como um cinocéfalo ou ciclope, ou cinocéfalos ciclopes, uma junção dos dois, remetendo à imagem monstruosa que também fazia analogia ao Grão-Cã, em referência ao temido Gengis Cã⁸⁴. Essas descrições de Colombo criaram uma comunidade imaginada, existente por meio das suas descrições e, reimaginada de forma representativa em desenhos como a xilogravura de Lorenz Fries, que expõe canibais com cabeça de cachorro (Figura 34). Portanto, o registro da carta fomentou um imaginário monstruoso em seu interlocutor, o europeu, que já concordava de forma descabida com essas invenções sobre esses povos. Colombo foi induzido ao erro ou piamente acreditava na ilusão do projeto utópico de pensamento colonizador, lido como superior no contexto do seu tempo? A expansão da América para o europeu foi a validação de que só a sua comunidade era de fato humana e civilizada e ele é quem era digno de ser visto como Sujeito, para dialogar com Spivak (2010).

⁸³ “Colombo não é apenas o descobridor da América; ele é, antes de tudo, o inventor do canibal” (Lestringant, 1997, p.27).

⁸⁴ Relatos de São Bartolomeu de Las Casas. Lestringant (1997) fala sobre essas cartas das páginas 28 a 39.

Figura 34 — Canibais representados com cabeça de cão



Fonte: Lorenz Fries. Canibais com cabeça de cachorro. *Uslegung Der Mer Carthen*. Xilogravura. Estrasburgo, 1525.⁸⁵

3.2.1. A comunidade imaginada em forma de imagem

O produto fílmico *Bacurau* também se inscreve neste gesto-carta para o Bem Viver, concordando com a ideia de Suzane Lima Costa de ampliar o significado da carta para além do objeto escrito com um destinatário específico⁸⁶. Assim, manifestos como os de Glauber Rocha e os de Oswald de Andrade poderiam ser lidos como cartas para os brasileiros, ou ainda diversas

⁸⁵ Imagem retirada de: CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. “Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (Século XVI).” *Tempo*, v. 28, p. 165-192, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262595001_Cannibals_of_Brazil_The_slaughter_houses_of_Fries_Holbein_and_Munster_S_XVI> Acesso em: 01 de março de 2024.

⁸⁶ Vale ressaltar que o objeto carta foi e é de grande valia para o registro memorial e para a construção imaginativa de nações; não à toa a carta de Pero Vaz de Caminha e as cartas de Colombo, além de registrarem a chegada no Novo Mundo, também construíram um imaginário colonial dos europeus sobre os corpos dos povos originários. Para pensar a construção da memória imaginada, vale ressaltar também a visão preconceituosa de Flaubert quanto à bestialidade dos Cafres, presente na carta a Croissant, citada no segundo capítulo, a qual erige uma visão de mundo europeia — atravessada pela ideologia colonial — registrada nesse antigo documento.

outras produções filmicas, uma vasta literatura, dramaturgia, músicas e artes plásticas, que compõem a temática da reflexão de projeto de construção da nacionalidade brasileira.

Reflico que, por trazer uma mensagem *descolonial*, e aí quero frisar a palavra mensagem como o maior motivador para corroborar o que propõe Suzane Costa, já que o maior objetivo da carta é trazer e levar informações e ideias, essas produções espalham mensagens sobre a construção do Brasil e dos brasileiros, de forma plural e de tempo-espiral, já que as cartas contemporâneas também conversam com as cartas do passado, voltando à imagem do *Angelus Novus* (Figura 06) e ao ditado Iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje”, resgatado por Emicida no documentário *AmarElo*. O subtítulo do documentário – *é tudo pra ontem* – joga com essa ideia da cronologia em espiral do provérbio. Ele se apropria e o ressignifica, matando simbolicamente o passado racista e colonial que, tal qual a presença de um fantasma, se incorpora ao espaço do Teatro Municipal de São Paulo, criando ali na experiência do show um grande neoquilombo. Ele destina ao espectador este projeto de nação que culmina com a partilha que germina em tela e aquele que assiste ao documentário de alguma forma é nutrido pelas ideias antropófagas presentes nos oitenta e nove minutos do filme.

A partir desse contexto pode ser afirmado que as sementes de hoje estão sendo disseminadas para o ontem, construindo o futuro, o amanhã. Nesse sentido, as produções questionadoras do colonialismo e das reproduções de violências, sejam estas de cunho racista, classista, capacitista, sexista, regionalista ou de religião, serão cartas para esse ontem que possuem projetos utópicos de nação. Cartas em que os remetentes serão principalmente os corpos que hoje clamam por visibilidade. Também de forma ainda mais literal do que Emicida, e sob o ponto de vista de um cineasta que sonha com um projeto de valorização da cultura e do cinema nacional. Kleber Mendonça Filho (2023), em *Retratos fantasmas*, expõe uma carta de amor aos cinemas de rua, tendo, inclusive, as palavras “carta” e “carta de amor” ao cinema aparecido em diversas críticas e descrições sobre o filme, ideia que aparentemente agradou a Kleber⁸⁷ (figura 35).

O documentário de Mendonça é um monólogo sobre a sua relação com a mãe, com sua casa em Setúbal, bairro onde cresceu em Recife, e, principalmente, com os cinemas do centro

⁸⁷ O diretor Kleber Mendonça Filho postou na sua página, da rede social X (antigo *twitter*), no dia 2 de março de 2024, uma captura de tela da Netflix, servidor de *streaming* onde está hospedado o documentário, a qual continha a sinopse do filme, que estava em inglês: “A love letter to diretor Kleber Mendonça Filho’s hometown, this documentary revisits his old apartment and the glory days of Recife’s cinemas.” Tradução livre: “Uma carta de amor do diretor Kleber Mendonça Filho para a sua cidade natal, este documentário revisita seu velho apartamento e os dias de Glória do cinema de Recife.” Disponível em: <<https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1764038851557757314/photo/1>> Visto em: 02 de março de 2024.

da capital pernambucana⁸⁸, em especial, com as memórias da juventude de quando estava cursando a faculdade de Cinema, trazendo imagens de catálogos de filmes que passaram nestas salas, as quais são acionadas pelos arquivos de gravações de suas produções e de seus encontros e desencontros com pessoas, narrativas audiovisuais e lugares que fizeram parte da sua formação como crítico e cineasta. Todas essas recordações, presentes em imagens de fotografias e pedaços de vídeos de acervos pessoais, das salas de cinema, de jornais e de outros meios midiáticos compõem, em um monólogo, essa carta-filmica de um cineasta que sonha por mais investimento na cultura, em especial no cinema brasileiro, tendo como recorte o lugar onde nasceu, cresceu, viveu e ainda vive. Kleber utiliza de sua terra para falar de um problema nacional, que é essa perda pelo gosto cultural, em uma cidade que cresceu demais e esqueceu de sua história, de seu centro e que tem se desapropriado ainda mais, dando lugar a uma lógica de mercado e de importação, também no que tange à arte cinematográfica. Então, é neste olhar de redescoberta, para esses fantasmas do vivido, eternizado nas imagens, que o passado se sobrepõe ao presente, abrindo caminho para a imaginação de outros futuros.

Figura 35 — Captura de tela da postagem de Kleber Mendonça Filho em rede social



Fonte: Rede social X ⁸⁹ (2024)

⁸⁸ Recife, que já foi um polo de distribuição de filmes no Brasil, hoje não tem os seus cinemas de rua, que ou estão fechados ou resistem em péssimo estado de conservação, mantendo-se com pouco ou nenhum investimento, muitos deles sem condições estruturais para a exibição. Essa realidade se alastra a outras capitais do Brasil.

⁸⁹ Disponível em: <<https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1764038851557757314/photo/1>> Visto em: 02 de março de 2024

Diferentemente de *Retratos fantasmas* (2023), e *AmarElo* (2020), onde essa relação carta e imagem filmica está amplamente evidente, especialmente pela forma como os filmes são construídos e pelo fato de o gênero documentário facilitar uma certa personalidade, analogamente ao dispositivo epistolográfico, o filme *Bacurau*, em um sentido amplo e poroso, pode também ser lido como uma carta para o ontem e interpretado como um projeto de nação e de nacionalidades. A narrativa ficcional em tela fortalece as identidades subalternizadas dentro de uma comunidade que valoriza a escola, os saberes ancestrais e a produção de cultura, rechaçando políticas populistas que abarcam *fake news* e outros instrumentos de controle de massa, construindo, assim, esse desejo de utopia mesmo em uma sociedade em desgraça, em um contexto distópico. Apesar da conjuntura de ameaça exposta pela narrativa, a obra consegue capturar nuances da vida em coletividade e permite a edificação de um outro imaginário de nação brasileira, erigindo possibilidades de Bem Viver dentro daquela comunidade antropófaga.

3.2.2. Uma comunidade imaginada pela informação

Para se pensar *Bacurau* como um filme-carta para os espectadores, por conseguinte, como uma materialização ficcional de um projeto diverso de nação brasileira, é impossível se desvencilhar e não contrastar daquilo que o historiador Benedict Anderson abordou em *Comunidades imaginadas* (2008 [1983]) acerca da importância da imprensa para constituição de uma visão homogênea do que é nacional, sendo o jornal considerado como um espaço de refração de fatos do mundo. No contexto do livro, Anderson se refere aos jornais locais, os quais ganharam força a partir de sua expansão na América⁹⁰. Na época da colonização, à medida em que as comunidades imaginadas foram emergindo, em que eram selecionados assuntos de interesses locais, ainda que privilegiasse a metrópole ou os colonos mais ricos, esses dispositivos informativos valorizavam a língua vernacular de cada país e aproximavam o público leitor do editorial, criando assim, uma comunidade que se unia anonimamente e que, provavelmente, desconhecia essa partilha proporcionada pelo periódico, de forma consciente. O historiador, através do exemplo do jornal de Caracas e das notícias vinculadas aos temas da metrópole e a assuntos locais que envolviam desde o preço de mercadorias, frivolidades como o casamento de algum abastado influente, ou decretos políticos coloniais, afirma:

Em outras palavras, o que unia, na mesma página, *este* casamento e *aquele* navio, *este* preço e *aquele* bispo era a própria estrutura da administração colonial e do sistema mercantil. Assim o jornal de Caracas criava muito naturalmente, e até apoliticamente, uma comunidade imaginada entre um conjunto específico de leitores, a quem

⁹⁰ Aqui ele toma como exemplo a constituição dos E.U.A. e a América espanhola, em especial México, Argentina, Venezuela, Uruguai e Paraguai, no capítulo “Pioneiros crioulos”.

pertenciam *estes* navios, bispos, noivas e preços. Claro que seria apenas uma questão de tempo até aparecerem os elementos políticos (Anderson, 2008 [1983], p.103).

A partir dessa afirmação, cabe pensar na analogia do objeto jornal para com o objeto filme na América Latina. Anderson afirma que a quantidade de prensas na América era bem menor, se comparada com a da Europa, o que caracterizaria um “atraso” tecnológico⁹¹ das colônias em relação à metrópole, afinal a primeira servia à segunda. Seria impossível não relacionar esse dado com o que já foi apontado sobre a genealogia do cinema brasileiro e o pouco investimento estatal e privado nas tecnologias que são necessárias para a produção cinematográfica. Além das problemáticas históricas e materiais, que aproximam o cinema e o jornal nesta conjuntura, pode-se pensar que, assim como os jornais construíram comunidades imaginadas de leitores a partir dos temas abordados, os filmes são mecanismos de comunicação que fazem parte desta rede de construção de imaginário.

Por exemplo, *Bacurau* reuniu os espectadores nas salas de cinema, cada um com sua própria formação subjetiva e com diferentes visões acerca do Brasil e da conjuntura audiovisual nacional, colocando-os em rede com os projetos e mecanismos construtores do filme, tais quais atores, diretores, câmaras, locação e as cerca de 800 pessoas que foram empregadas nesta produção. Assim, além da comunidade técnica utilizada na filmagem, existe também a comunidade imaginada dos bacurauenses. Todos os elementos que circundam o filme, não só a sua narrativa, mas a sua recepção, os embates críticos gerados em torno dele e os pensamentos propiciados àqueles que o assistiram, compartilham, mesmo que momentaneamente, uma comunidade imaginada. Esta que, diferentemente dos jornais comentados por Anderson, é heterogênea e participativa. Assim, dentre os espectadores e analistas, há aqueles que, como eu, pensam ser possível uma utopia de futuro através da partilha, inspirada nos gestos da coletividade que os habitantes de Bacurau produzem em seu neoquilombo.

3.2.3. Aquilombando em *Bacurau*

Na narrativa, a cena dos habitantes de Bacurau fazendo uma roda e jogando capoeira, após o assassinato de uma das crianças, numa espécie de transe e concentração para a guerra, ecoa o gingado da dança e da luta originária dos pretos escravizados (Figura 36) e evoca a materialidade dos quilombos. Ali, naquele ambiente de refugiados da escravização, os negros e

⁹¹ “O ‘malogro’ da experiência hispano-americana em criar um nacionalismo permanente em toda a região reflete tanto o nível geral do desenvolvimento capitalista e tecnológico no final do século XVIII quanto o atraso ‘local’ do capitalismo e da tecnologia espanhóis em relação à extensão administrativa do império” (Anderson, 2008 [1983], p. 104).

alguns indígenas preparavam estratégias de guerra, mas também produziam saberes e afetos, enquanto o capitão do mato os procurava. O vilarejo fictício também pode ser lido como esta alegoria do quilombo, para além da resistência inerente e evidente do cangaço, e para ir mais longe, do canibal. Bacurau, em suas devidas proporções, também pode ser pensada como um neoquilombo, uma vez que é afastada da capital do Recife e engloba corpos plurais vistos como subalternizados, pessoas mestiças, predominando pardas e pretas, em uma lógica coletiva de subsistência onde emana uma força de resistência contra o capataz. Este, por sua vez, seria representado pela personagem do prefeito Tony Jr., que responde às ordens dos Bandolero Shocks, os quais poderiam ser lidos como os senhores de engenho ou os colonizadores da metrópole.

Figura 36 — Iza e Plínio jogando capoeira, bacurauenses cantam e tocam



Fonte: Bacurau (2019)

Bacurau está inserida numa lógica de neoquilombo também no seu sentido ideológico, para corroborar o que afirma Beatriz Nascimento, uma das personalidades mais importantes do movimento negro brasileiro. A poeta, historiadora e militante sergipana ressignifica no texto “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, publicado em 1984, na revista *Afrodiaspora*, volume 6, a ideia de quilombo, pensado por ela como um espaço de resistência simbólica, que tem como marco a experiência da Semana de Arte Moderna de 1922, com três títulos sobre o quilombo sendo publicados na edição da coleção Brasileira da Editora

Nacional.⁹² Mais uma vez a Semana de 1922 mostra-se como uma mirada descolonial que lia o Brasil a partir dos subalternizados, celebrando a potência da mestiçagem na construção de saberes.

Segundo Nascimento, a ideologia de resistência e de símbolo nacional promovida pelos quilombos, apesar de ter ecoado neste grande evento do início do século XX, posteriormente não manteve o prestígio, principalmente pela maioria de os intelectuais da época serem brancos. Porém, a produção negro-brasileira continuou a se fazer presente de forma intempestiva na música popular, em especial no samba e mais recentemente no rap. O pensamento aquilombado voltou com força ao redor dos anos 1970, momento em que a história do negro-brasileiro passou a ter seus ecos ouvidos pela produção artística daquele período, de modo a subverter a leitura da história oficial, que estava impregnada pela ideologia fascista e repressiva da ditadura militar, como já mencionado no primeiro capítulo. Essa mirada aos quilombos, então, evocava um outro pensamento nacionalista, mais maleável e que se coadunava com a força dos saberes ancestrais, os quais abalavam as ideologias conservadoras do que era nacional, promovida pelos militares. Assim, os quilombos passaram a ser exaltados pelas redes intelectuais da época, que tornavam a valorizar esses locais na história brasileira como um grande símbolo de resistência diante do opressor. Nascimento afirma:

Este momento de definição da nacionalidade faz com que a produção intelectual se debruce sobre este fenômeno buscando seus aspectos positivos como reforço de uma identidade histórica brasileira. Mas não só nela; em outras manifestações artísticas *o quilombo é lembrado como desejo de uma utopia*. A maior ou menor familiaridade com as teorias da resistência popular marcam esta produção; que é inclusive demonstrada em letras de samba. Muitas vezes referidas em instituições escolares. É comum até 1964 a narrativa da história oficial ser encontrada nos livros escolares. De todo modo, até os anos 70, o quilombo adquire este papel ideológico fornecendo material para a ficção participativa como o caso da peça teatral *Arena Conta Zumbi*, buscando o reforço da nacionalidade brasileira através do filão da resistência popular às formas de opressão, confundido num bom sentido o território palmarino com a esperança de um Brasil mais justo onde houvesse liberdade, união e igualdade. (Nascimento, 1984, p. 46, *grifo meu*).

Sobre essa afirmação de Beatriz Nascimento, é interessante frisar a frase “o quilombo é lembrado como desejo de uma utopia”, pois ela caracteriza a vontade de melhoria diante do

⁹² “É enquanto caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. Tendo findado o antigo regime, com ele foi-se o estabelecimento como resistência à escravidão. Mas, justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional. Assim é que na trilha da Semana de 22, a edição da coleção Brasileira da Editora Nacional publica três títulos sobre o quilombo, de autores como Nina Rodrigues, Ernesto Enne, e Edson Carneiro. Não deixando de citar Arthur Ramos e Guerreiro Ramos, além da versão romanceada um pouco anterior de Felício dos Santos” (Nascimento, 1984, p. 46).

apocalipse, neste caso, o fim do mundo dos povos afro-diaspóricos que foram separados de suas famílias, chicoteados, maltratados e estuprados, que foram colocados em posição de fome e servidão e que nem a própria língua puderam cultivar, já que houve uma mistura de etnias na violência promovida pelo sistema escravocrata. O quilombo, então, era esse espaço de refúgio e de resistência de corpos que perseveravam na busca por sair da prisão senzala, forjada pelos brancos senhores. Assim como hoje são as favelas espaços de resistências de populações pobres, em localidades marginalizadas, ocupadas principalmente por pessoas pretas e pardas, resistindo às intempéries das cidades, muitas dessas chanceladas pelo Estado, e sobrevivendo, em coletividade, ao sistema capitalista e racista.

Apesar da estrutura precária dos quilombos, as pessoas aquilombadas se empenharam em sobreviver juntas. As lideranças, como a de Zumbi, do Quilombo dos Palmares, tem uma grande importância para acreditar na possibilidade de reagir na luta contra a opressão, a ponto de ser colocada como um exemplo de herói e de a “imagem deste chefe se confundir com uma alma nova nacional” (Nascimento, 1984, p. 47). A perspectiva heroica de Zumbi pode se assemelhar também à presença de Lunga em *Bacurau*, uma vez que ambos são figuras controversas dentro das suas próprias comunidades, que sobrevivem em condições precárias em contextos de resistência aos colonizadores/predadores, promovendo matanças estratégicas como forma de contra-ataque à iminente ameaça do fim do projeto de utopia coletiva.

Também para corroborar a ideia de *Bacurau* como quilombo, o próprio Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, em entrevista para a *Film Comment* (2019)⁹³, caracterizam a comunidade como um “quilombo remixado”. Para além das questões já expostas em relação à aproximação ao quilombo em termos de organização social, de cultura da terra, de importância da figura do herói e, sobretudo, da oposição colonizador e colonizado, pensar em *Bacurau* como local de aquilombamento é uma forma contemporânea de sobrepor, de remixar, as diferenças promovidas nestes locais. Tanto no sentido antropófago de conversar com identidades outras, absorver e deglutir o que interessa coletivamente, e descartar aquilo que não interessa, numa sobreposição de afetos, quanto no sentido de promover uma bricolagem de sentidos, uma colcha de retalhos desses espaços e corpos subalternizados significantes da cultura brasileira que resistem diante do caos ameaçador promovido pelo Estado e pelo contexto colonizador.

⁹³ DORNELLES, Juliano; MENDONÇA FILHO, Kleber.. [Entrevista cedida à] Ela Bittencourt. *Film Comment*. Nova York, 21 maio 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-julianodornelles/>. Acesso em: 07 jul. 2023.

Assim, os quilombos podem ser vistos como localidades de *distropia*, já que as pessoas ali também se inserem em situações de resistência apocalíptica, de sobrevivência à devastação e a barbárie, uma vez que não existe mais o mundo como o conheciam, porém constroem uma outra comunidade, marcada pela partilha dos afetos negativos e positivos, da família, do trabalho, do medo, do amor, da ameaça, da alegria, da humilhação, da raiva, do lar, da comida e da língua. São nessas conjunturas de ameaça de vida e consumações de mortes que ocorrem as pulsações vitais, seja em Bacurau, nas favelas das grandes cidades, nos interiores do Brasil, nos quilombos ou nas terras de povos originários. Neles afloram os gestos que promovem o *Bem Viver*.

3.3. AS TRÊS CONSTRUÇÕES DO BEM VIVER EM *BACURAU*

3.3.1. O Matriarcado de Pindorama na representação de Dona Carmelita

Continuo, nesse segmento, a pensar nesta *distropia Bacurau* como alegoria do Brasil, em conjunto com nossos ancestrais, na tentativa de aqui nesta dissertação construir uma comunidade antropófaga que reúna mulheres, homens, negros, brancos, indígenas, pardos, trans, europeus, brasileiros, latino-americanos, mortos e vivos, em uma grande reunião-cultoritual canibal, construindo um pensamento crítico a partir dessa discussão do ser outro descolonial em um contexto desfavorável. Evoco, para somar a essa discussão, nesse espaço-texto-geográfico, a potência do matriarcado como base para a construção do *Bem Viver*, ao qual Bacurau aspira.

Ailton Krenak (2019), primeiro indígena a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL), no seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, afirma que o ser humano tem destruído sua própria casa, a Terra, a Pacha Mama, a Gaia, que é, inclusive, vista como mãe por diversas culturas ancestrais, e não apenas no contexto dos povos originários americanos. Na mitologia Hindu, por exemplo, a mãe Terra, é *Pr̥thvī Mātā*⁹⁴. Essa comunhão e reunião de mães se torna essencial para pensar em uma construção de Bem Viver, uma vez que a mãe é geradora

⁹⁴ "Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, o fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar" (Krenak, 2019, p.61).

e provedora de um futuro⁹⁵. Se não houver um ambiente adequado, o útero ou uma boa terra, não haverá fruto, não haverá gestação, inclusive essa é uma das críticas do *Conto da Aia* (Atwood, 1985), uma vez que naquele ambiente devastado dos EUA em guerra, com alto número de mulheres inférteis por conta de agrotóxicos e armas nucleares⁹⁶, as mulheres férteis são forçadas a parir, a gerar o fruto dos homens. Inclusive, as aias, mulheres férteis classificadas como rebeldes pelo regime autoritário distópico, são colocadas em posição de ‘barrigas de aluguel’ e têm que dar seus filhos às esposas dos patrões, sendo a maioria destas inférteis.

As aias são estupradas, em geral por homens que estão em um alto escalão da hierarquia do regime ditador, militares de alta patente, ou profissionais que servem ao regime como médicos, legisladores e assim por diante. O contexto desses abusos em *O conto da Aia* faz-me rememorar também o dos estupros praticados pelos senhores que produziram a mestiçagem, os quais violentaram as mulheres escravizadas no contexto colonial das Américas. Ou seja, o poder da construção de um novo mundo, seja ele a dos mestiços, a dos comandantes em regimes autoritários, ou a da resistência dos quilombos e dos povos originários, até os dias atuais, está nesse dom ou nesta maldição geradora que pertence à mãe. A humanidade está na mão das mães.

Dona Carmelita, em *Bacurau*, é o exemplo dessa matriarca, cuidadora e genitora. Uma das primeiras cenas do filme é o enterro de Carmelita, que, apesar de ser uma ocasião triste, se dá de forma ritualística, com o preparo do corpo seguido pelo cortejo fúnebre (Figura 37). Neste, todos cantam a canção *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo (1967), a qual evoca signos de brasilidade, como o pássaro bacurau: “são tantas horas da noite/são horas do bacurau”, cita “mandinga”, “berimbau”, “cotia”. A letra remete ao contexto fílmico, “a mandinga”, e o “feiticeiro” podem se correlacionar a Damiano com a distribuição de suas ervas e do poderoso psicotrópico: “Andam feitiços no ar/ De um feiticeiro marau/ Mandingas e coisas feitas /No

⁹⁵ Aqui gostaria de fazer um parêntese, para evitar qualquer tipo de má interpretação aos leitores presentes e futuros. Também corroboro a consideração das mulheres trans como mães, assim como mulheres cis que não puderam ou não quiseram gestar e adotaram; afinal, mãe é quem cria e quem cuida, não necessariamente a genitora. Também vale ressaltar que muitos homens trans são gestores, por possuírem úteros, e mesmo se identificando e performando o gênero masculino, podem assumir a responsabilidade de mãe para com seus filhos, ou ainda casais de um mesmo gênero, ou um pai solo, que podem exercer o papel de cuidado, tal qual o papel da mãe. Apesar de me referir a mãe utilizando o exemplo mais comum, o da mulher cis fértil, pondero que esta palavra está em *devoir* na contemporaneidade, possuindo um sentido amplo e inclusivo.

⁹⁶ Contexto que não é aprofundado no livro, mas que é citado rapidamente, principalmente ao falar das pessoas das colônias, pessoas que são condenadas (a maioria mulheres) a passar fome, frio e sede, em “fazendas”, coletando substâncias tóxicas, longe das cidades. É interessante fazer um paralelo a essa condição do colonizado, que, claro, foge ao contexto da colonização das Américas e de África, dentro da narrativa ficcional, mas se assemelha naquilo que tange à relação de poder, que opõe explorador e explorado.

xangô de Nicolau.” E o trecho cantado “Um caçador esquecido/Espreita de alto jirau/Não vê cotia nem paca/Só vê jaguara e babau”, remete à cena em que Michael espreita com a *sniper* (Figura 20) o povo de Bacurau e não encontra quase ninguém na cidade. Ao final do filme, quem aparece são os neocangaceiros, com atitude análoga à dos animais predadores, como a jaguara, nome dado pelos povos originários para o jaguar, e o babau, denominação que está relacionada à figura do demônio e que, no Brasil, também está associada ao boi-bumbá. A música cantada em coro neste momento pode ser interpretada na narrativa como um presságio do que se seguiria, a morte de Carmelita, a mãe que harmoniza e cuida da comunidade, prenunciando a ameaça de genocídio sofrida em Bacurau. Esse momento se torna uma espécie de transe coletivo induzido pela ocasião fúnebre, pela força de união da comunidade e pelo uso do psicotrópico.

Figura 37 — Cortejo fúnebre de Carmelita, quando todos cantam *Bichos da Noite*



Fonte: Bacurau (2019)

Esse senso de mátria se repete também de maneira pungente na última cena de *Bacurau*, como se houvesse ali o fechamento do ciclo distópico, quando Michael é pego depois do assassinato de todos os Bandolero. Ele tenta se matar com uma arma de menor calibre (Figura 38), mas aparece a assombração, o fantasma de Carmelita, que, como mãe, retorna do mundo dos encantados para continuar a guiar o futuro do povo de Bacurau (Figura 39). A imagem de Carmelita aponta para um dos homens em transe, do bando dos neocangaceiros (Figura 40), que ameaça Michael e o leva para a sua punição, sendo que a trama deixa subentendido que ele é enterrado vivo. Iza, a encarregada pelo museu e mulher de Domingas, pega no rosto de

Michael e afirma: “Eu acho que ele já foi uma boa pessoa” (Figura 41), Domingas responde: “Já teve mãe.” Esse diálogo mostra a importância da mãe para a formação da comunidade bacurauense.

Figura 38 — Michael tenta se matar com uma arma



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 39 — Aparição de Carmelita para Michael



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 40— Habitante de Bacurau, neocangaceiro, captura Michael



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 41 — Iza segura o rosto de Michael



Fonte: Bacurau (2019)

Ainda na ocasião do enterro, Seu Plínio, filho de Carmelita, profere um testemunho sobre a mãe e matriarca da comunidade, destinado a todos os habitantes de Bacurau, que se reúnem em frente à casa de Carmelita, local onde o corpo está sendo velado e preparado para o cortejo:

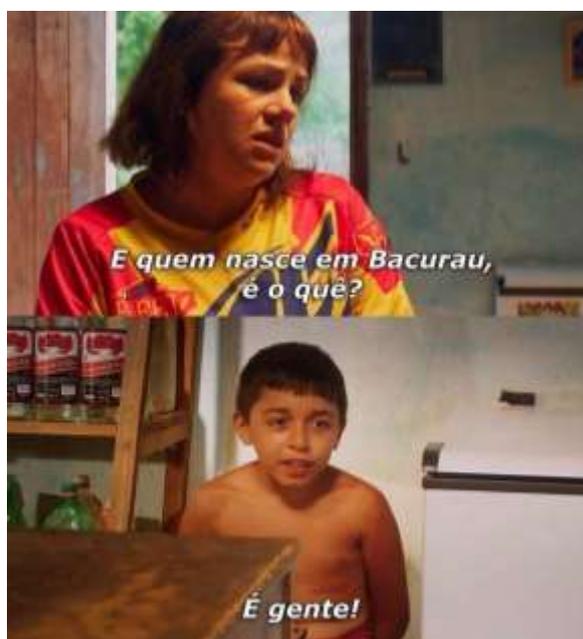
PLÍNIO (Olhando para Domingas sendo afastada ao longe.) Aproveitando a participação de Domingas, que tá visivelmente emocionada, eu também quero falar sobre a minha mãe, Carmelita. Carmelita teve filho, neto, bisneto, tataraneto, afilhado, teve muitos amigos. Na família, tem de pedreiro a cientista, tem de professor a médico,

arquiteto, michê e puta. Agora, ladrão ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, na Europa e Estados Unidos, tem gente na Bahia, Minas Gerais e Recife...

Muita gente não conseguiu vir hoje aqui por causa dos problemas da nossa região, mas muita gente manda ajuda pra gente, muita gente manda ajuda pra Bacurau, e essa é a maior prova de que Carmelita e Bacurau estão em todos eles (Mendonça Filho, 2020, p.232).

É interessante este discurso⁹⁷ do filho porque dá testemunho como corpo presente — tal qual um corpo-livro — do papel da mãe para cuidar dos frutos de Bacurau, essa “gente”, como repete inúmeras vezes em sua fala, que, por sinal, se assemelha à da criança, proferida aos Forasteiros sulistas: “Quem nasce em Bacurau é gente” (Figura 42). Seu Plínio também mostra a importância da gestação e do cuidado que a mãe teve para com seus filhos biológicos e os filhos da comunidade, os quais se espalharam pelo mundo, criando outras conexões, outras comunidades, outros projetos de *Bem Viver* numa lógica rizomática.

Figura 42 — Menino responde a forasteira que quem nasce em Bacurau é gente



Fonte: Bacurau (2019)

⁹⁷ Suas palavras também dizem respeito à tolerância do povo de Bacurau em relação a profissões que não são vistas com bons olhos por se aproximarem do prazer, do gozo, como, por exemplo, o trabalho do michê e da prostituta, que apesar de invocarem debates sobre a exploração do corpo, e aqui estou longe de romantizar essas profissões marginalizadas que lastimavelmente proporcionam a incidência de violência física e sexual, sobretudo em relação aos corpos das mulheres, é inegável que estas contribuem para a manutenção libidinal e a sublimação do prazer na sociedade. Também demonstra a extrema essencialidade de algumas profissões para o cotidiano, que é o caso do pedreiro. Então, a fala de Seu Plínio ecoa um tom de um projeto de comunidade, um projeto de utopia, que não está a favor de pessoas e regimes que ferem o outro, prejudicando psicologicamente e/ou fisicamente; ao contrário, coaduna com a partilha do comum, respeitando as diferenças.

A figura dessa matriarca, em estado de morte, também se torna um prenúncio do fim de uma era, e o início de uma outra, que pode ter como sucessora a personagem de Domingas. Inclusive, antes do discurso de Plínio, Domingas bêbada, profere maldizeres sobre Carmelita na frente de todos os presentes (Figura 43). Após o cortejo, o professor comenta “Bacurau não podia com Carmelita, agora ninguém pode com doutora Domingas”. Depois de proferir esta afirmação, Madalena, uma de suas filhas, responde: “A mulher dela pode” e, na sequência, há um corte de Iza transando com o michê Robson. Domingas e Iza se entreolham (Figura 44) e imediatamente antes da sequência repleta de humor ácido, Domingas está vendo fotos antigas, de arquivo, em que aparece ao lado de Carmelita, sugerindo que em algum momento do passado as duas foram muito amigas ou tiveram um caso (Figura 45). Estas sequências demonstram uma conciliação da comunidade com o prazer e a libido, o ódio e o amor. Ainda que sejam atitudes controversas dentro da própria Bacurau, elas são toleradas e representadas até de forma engraçada ou irônica.

Figura 43 — Domingas bêbada profere maldizeres sobre Carmelita



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 44 — Domingas entreolha a esposa Iza, que transa com o michê Robson



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 45 — Domingas olha suas fotos ao lado de Carmelita



Fonte: Bacurau (2019)

Como se vê, a comunidade bacurauenses não seria cooptada pelo poder patriarcal, assim como aconteceu com Pindorama, que se tornou Brasil, pela opressão do colonizador. Não à toa é Domingas quem vai ter um papel importante na interpelação ao estrangeiro, atuando como a chefe de Bacurau, a partir de seus gestos. A fala de seu Plínio sobre Carmelita, corrobora a de Oswald de Andrade, em "Variações sobre o matriarcado", publicado postumamente à morte do escritor em *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* (1972) e em *A Utopia antropofágica* (1995 [1990]), na passagem em que ele contextualiza as origens do matriarcado na Antiguidade e critica a forma antinatural da imposição do patriarcado na sociedade, que mais tem a ver com o regime de herança do que com a conexão na comunidade:

Esse passado onde o domínio materno se institui longamente, fazendo com que o filho não fosse de um só homem individualizado, mas, sim, o filho da tribo, está hoje muito mais atenta e favoravelmente julgado pela sociologia do que no tempo das afrontosas progenituras que fizeram a desigualdade do mundo. Caminha-se por todos os atalhos e por todas as estradas reais para que a criança seja considerada o filho da sociedade e não como sucede tão continuamente, no regime de herança, com o filho de um irresponsável, de um tarado ou de um infeliz que não lhe pode dar educação e sustento. A tese matriarcal abre rumo (Andrade, 1995, p.213).

Portanto, se o patriarcado está relacionado ao homem, ao provedor, ao patrimônio, à pátria e à prevenção de ameaças contra as nações, o matriarcado diz respeito ao cuidado coletivo, à proteção e à partilha, características que se encontram também em ambientes de aldeias e em quilombos, e que, de alguma forma, são ressignificados em interiores e em locais periféricos de cidades "desenvolvidas", como as considera a ideologia capitalista. Infelizmente, a ideia de matriarcado, no Brasil de hoje, está relacionada ao alarmante número de pessoas que não tem o nome do pai na certidão de nascimento, por abandono. Fato que é impossível não relacionar à colonização, afinal, quantos meninos e meninas pretas não tiveram a paternidade do senhor renegada? Os filhos mestiços têm a mãe, mas não são assumidos pelo pai. Mais uma vez a pátria sobrevive porque dentro dela existe a mátria. A pátria também pode ser pensada nesse contexto da *distropia*, porque ela, sim, provoca a repressão e o cerceamento de corpos, porém é a mãe que lhes concede a liberdade.

Ressalto que a ausência da paternidade, no Brasil, não acontece apenas com filhos de mães pretas, porém já é dado que a maioria das mães solas são mulheres pretas e pobres, as quais têm como suas ancestrais, as mães, as avós, as irmãs, as rainhas e as princesas de África, que foram escravizadas em território brasileiro e que tiveram seus nomes perdidos no baú da história. As pegadas dessas mulheres, os adornos, os escritos, as línguas, essas cartas para o futuro em forma de registro e de objetos, sim, foram esquecidas e cabe encontrá-las perdidas

nas lacunas do tempo, como fantasmas que voltam. Presenças que, na falta de escavação de arquivos, são ativadas por meio da imaginação, construindo-se um pensamento que está mirado para o futuro, esse vir a ser, em diferença, do que já foi.

Se Bacurau é um quilombo remixado, seriam as ancestrais de Carmelita mulheres escravizadas pelo patriarcado colonial. Aqui, volto a trazer a voz de Oswald de Andrade, em “A crise da filosofia Messiânica”, quando ele afirma: “Em tudo se prende a existência de dois hemisférios culturais que dividem a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica” (Andrade, 1995 [1950], p.102). A comunidade imaginada em que hoje vivemos admite que essa cultura patriarcal, a qual se estrutura também nas bases capitalistas e políticas, chancela a morte e a violência sobre os corpos considerados como precários, cortando os direitos dos proletários, além de não se comover ao observar um filho do Brasil famélico ao relento em cidades que possuem milhares de casas e prédios desocupados nas mãos da propriedade privada.

Apesar de muitos direitos terem sido alcançados com o poder nas mãos das esquerdas no Brasil, o país sofreu recentemente alguns retrocessos, com o Governo tomado pela extrema direita, que promoveu o genocídio de parte da população, principalmente nos anos pandêmicos. Mas mesmo as esquerdas também estão longe de uma construção de utopia matriarcal, já que elas foram gestadas pelas bases patriarcais do socialismo. Assim, pode-se dizer que a imperiosidade do patriarcado é tão forte que essas mesmas esquerdas, que se alinham a teorias identitárias e de promoção de equidade social, não tiveram força de manter-se no poder, vide o Impeachment de Dilma Rousseff. Quando tivemos uma mulher, uma mãe, na cadeira de maior poder do país, ela foi deposta por um crime que nunca ocorreu. Participando de um jogo político que caminha pela farsa e por narrativas que visam proteger a pátria, o pai, o homem, o colono, Dilma acabou deposta. Como o Brasil, a vila Bacurau, na trama, também está ameaçada pelo patriarcado quando sua matriarca, a pessoa de maior poder de liderança nessa comunidade, morre, e os habitantes são atacados por um grupo majoritariamente masculino, tendo como líder um homem branco alemão, radicado nos EUA.

Outro fator interessante dessa narrativa alegórica sobre o Brasil é que nunca se levou a sério, na prática, ideias que retornam a Pindorama, a um Brasil matriarcal, que amplamente e efetivamente nunca foram implementadas para além das leis já existentes. Seriam necessárias medidas que protegessem de forma efetiva as mulheres do feminicídio e das violências sofridas todos os dias, as mães do abandono parental dos seus filhos, a floresta da dizimação, os povos

originários das ameaças de genocídio, o trabalhador da exploração, principalmente das bases menos valorizadas em nossa sociedade, o povo preto do racismo, as pessoas com deficiência do capacitismo, os segmentos LBTQIAP+ das fobias que matam. Ainda é utópico se pensar em uma coexistência e condições amplas de Bem Viver para as identidades subalternizadas e vítimas desse sistema falido e fálico em que vivemos. A *distropia* reside nesta falta de alguma alegria que precede o desejo de mudança, em devastados, em comunidades ameaçadas.

Talvez, na prática, isso nunca se concretize, e a imagem da mãe terra, não da Virgem Maria, perseguirá como um fantasma quem sobreviver, e apenas nas narrativas ficcionais se encontrará algum refúgio, como no *Bacurau*, na *Terra em transe*. Sempre haverá uma miragem de Brasil matriarcal, ou talvez dentro do patriarcado realmente um Cristo volte e o seu corpo se transmute no do Canibal, este performaria o Cristo deixado para morrer no apocalipse. Sim, um Cristo Lunga, um Cristo Cangaceiro, um Cristo Glauber⁹⁸. Esse Cristo, símbolo da salvação poderia vir a se comportar de forma não binária, em trânsito, como o antropomorfismo de Krishna ou como a Quimera, corroborando a proposição d'“A marcha das utopias”⁹⁹: “No fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia” (Oswald de Andrade, 1995 [1950], p. 207). E, se *Bacurau* subverte a ordem cristã patriarcal, retornando ao ancestral, ao venerar a matriarca, enfim a *distropia* concretiza em alguma medida o retorno da história ao estado original do humano, em que se abomina a escravização e se oferece um banquete de devoração do outro em gestos simbólicos de vingança e redenção¹⁰⁰.

3.3.2. O poderoso psicotrópico

Uma das forças que povo de Bacurau encontra para ecoar sua voz e continuar resistente está no uso de substâncias que distorcem a realidade, promovendo estados de transe, recebimento de visões e experimentações aguçadas de sensações, convocadas pela sabedoria xamânica da natureza. O poderoso psicotrópico, no filme, é uma dessas substâncias, apesar de não ficar claro do que se trata, mas sabe-se que este é distribuído por Damiano, que, no roteiro, é comparado a um xamã: “DAMIANO, homem alto, forte, sexagenário, que arruma as suas ervas, rolos de fumo, maconha e unguentos, é um pequeno comerciante local, praticante de

⁹⁸ Uma analogia a *A idade da terra*, de Glauber Rocha (1980).

⁹⁹ Nota da edição de 1995, de *A utopia Antropofágica*, “Edição póstuma do Ministério da Educação e Cultura, compondo o volume 139 de Os Cadernos de Cultura, 1966, Rio de Janeiro” (p.161). Este ensaio póstumo dialoga com as ideias de “A crise da filosofia messiânica” (1950).

¹⁰⁰ “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (Oswald de Andrade, 1995 [1950], p.104).

coisas verdes com um ar implícito de xamã” (Mendonça Filho, 2020, p.229). O filme deixa subentendida uma defesa do uso da maconha. No roteiro, fica claro que o uso da *cannabis* é feito de forma habitual com a venda da planta na feira da cidade e a utilização pela médica Domingas: “[...] Damiano passa 50 gramas de maconha no nariz, para dizer que está boa. Domingas grita para ele: DOMINGAS: Eu vou querer!” (Mendonça Filho, 2020, p. 237).

A relação xamânica de Damiano em Bacurau está alinhada à perspectiva do homem natural, do ancestral, daquele que cuida da horta e dos animais, daquele que nutre a terra no fundo da palhoça, mostrando as suas vergonhas, diriam os cronistas. Carlos Francisco, em entrevista concedida a mim para o portal *Soteroprosa*¹⁰¹, afirmou que interpretar Damiano foi muito próximo da realidade porque já existia uma relação intrínseca do negro com a terra, povo que sabe fazer chás e xaropes, em situação análoga à relação dos povos originários com a natureza. A cena de Damiano nu (Figura 46) transmite essa mensagem de comunhão com a terra e de tranquilidade, por meio da plasticidade imagética que a imagem transmite ao espectador. Na sequência, Kate e Willy se escondem para atacar o casal Damiano e Deisy e, nessa cena, os estadunidenses põem fogo na cabana. Na porta, o xamã e a companheira contra-atacam os estadunidenses com o bacamarte (Figura 47). Vale ressaltar que o bacamarte já foi arma do exército brasileiro e hoje é considerado artefato cultural obsoleto¹⁰², embora ainda seja comercializada em interiores do Brasil. A imagem do casal Damiano e Deisy (Figura 48) remete ao estado de natureza dos povos originários como também a Adão e Eva. Eles se encontram no paraíso selvagem da palhoça. Novamente aqui aparece a *distopia*, pois como haveria paraíso numa localidade que está sendo atacada? O casal sai em defesa de si e dos seus, ao concretizar o gesto canibal, acompanhado de extrema violência: os estadunidenses são abatidos, em uma cena altamente hiperrealista (Figura 49), na qual a cabeça de Willy é exposta totalmente, com miolos e sangue evidentes. Após ser atingida pelo bacamarte, a estadunidense Kate também

¹⁰¹ Nesta conversa/entrevista discutimos a resistência da arte no Brasil, a importância da valorização das religiões de matriz africana e a ameaça das igrejas neopentecostais. Falamos também da construção da personagem de Damiano para o ator e para a trama, além das cenas mais chocantes, Damiano nu e o contra-ataque do bacamarte. É ele quem, inclusive, me apresenta o nome e a origem do armamento. Esta entrevista ocorreu no dia 27 de agosto de 2021 e pode ser vista no *Instragram* do *Soteroprosa*. Disponível em; parte 1: < <https://www.instagram.com/reel/CTGF63UFkaq/>> e parte 2: < <https://www.instagram.com/reel/CTGOJWQFB0r/>> Visto em: 14 mar. 2024.

¹⁰² "O bacamarte, que já foi arma oficial do Exército brasileiro nos anos 1700 e 1800, é uma arma de grosso calibre (acima de 0,40 polegadas), mas considerada obsoleta. Símbolo regional, a arma foi retratada em cena marcante do filme Bacuaru (2019). Sua utilização por grupos culturais foi regulamentada por uma instrução técnico-normativa (ITA) do Exército Brasileiro datada de 2002." Disponível em < <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/27/policiais-recebem-bonificacao-por-prender-brincantes-que-usam-armas-em-festejos-juninos>. Visto em: 14 mar. 2024.

recebe os tiros da arma antiga e inicialmente sobrevive, apesar de bastante ensanguentada (Figura 50).

Figura 46 — Damiano nu, cuidando das plantas



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 47 — Damiano atirando com a bacamarte



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 48 — Damiano e Deisy contra-atacam em estado de natureza



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 49 — Willy morto com a cabeça explodida



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 50 — Kate ensanguentada no chão



Fonte: Bacurau (2019)

Associo a força de autodefesa mobilizada pelo casal e o ímpeto de violência às práticas guerreiras dos canibais. A imagem deles dentro da palhoça remete a uma passagem da carta náutica de Waldseemüller, relatada por Lestringant no exercício de retomada do discurso produzido acerca dos canibais, no contexto europeu do início do século XVI. Estes canibais são representados como seres mitológicos monstruosos, como estereótipos¹⁰³ que Montaigne critica em seu ensaio, sendo retratados com a cabeça de cachorro e corpo de gente, tal qual a xilogravura de Lorentz Fries, de 1525, a qual é descrita no capítulo “O nascimento do canibal”: “É assim que a gravura que supostamente representaria os habitantes do Brasil coloca em cena um casal que posa nu, com fileiras de colares de dentes humanos, arco e flecha na mão; à esquerda, dois unicórnios, de cabeças baixas, parecem investir contra eles” (Lestringant, 1997, p.33). Sobre a descrição de Lestringant é interessante frisar a ideia da violência inerente ao canibal, que já estava com a arma em punho, portando o arco e flecha, e utilizava um colar de dentes, símbolo representativo da prática antropófaga, o que pressupõe, portanto, uma espécie de ímpeto de violência intrínseco a esses povos. A descrição da gravura também remete ao imaginário mitológico sobre o outro, no sentido de uma hiperexotificação do canibal.

Naquele contexto do século XVI, Montaigne, de certa forma, já enxergava o pensamento preconceituoso do europeu, no espectro de uma reflexão crítica que desviava das normas do seu

¹⁰³ “E de fato a xilogravura mostra canibais com cabeças de cão retalhando a carne humana num abatedouro e devorando-a com apetite. Um curioso animal doméstico transportando uma vítima de pés e mãos amarrados com a mesma corda seria, com toda a certeza, uma lhama sul-americana, descrita alguns anos antes por Antonio Pigafetta, companheiro de Magalhães e cronista da primeira viagem de circunavegação. Aliás, seguindo os passos de Vespúcio, ele também encontrou canibais na altura do Brasil” (Lestringant, 1997 p.33).

tempo. Não por acaso, o famoso pensador francês pode ser adjetivado como um intelectual extemporâneo, pois mais de cinco séculos depois de publicado ainda tem suas ideias validadas e estudadas. No momento em que ele produziu seu famoso ensaio sobre os canibais, muitos europeus, como se sob efeito de um poderoso psicotrópico chamado imaginação, enveredaram por uma espécie de escuridão sobre os fatos, para validar os seus mitos, operando uma distorção do real e sobrepondo-se a ele.¹⁰⁴ Este foi o caso de Colombo, que, mesmo diante da verdade, registrou o imaginário desvairado europeu sobre os canibais da América, num testemunho que materializava os mitos das criaturas do além-mar, na tentativa de explicar o que era o canibal, um ser *outro* desconhecido, visto como bestial pelo colonizador.

Lestrigant afirma: “A intrusão de elementos com cabeça de cão no teatro do Novo Mundo traduz impressionante força dos mitos legados pela antiguidade. Mas ela opera, por outro lado, uma espécie de condensação fantasmagórica.” (Lestrigant, 1997, p.34). Esta condensação fantasmagórica provoca a confusão entre o real e o ficcional, junção entre o que existe e o que é imaginado, entre o sonho e o fato, e portanto também fariam parte do que venho descrevendo como *distopia*. No caso, Colombo atuou como um dos alienígenas que trouxe a desgraça da distopia, o fim do mundo, para os povos originários e reforçou o imaginário da sua comunidade, portando-se como um sujeito que não compreendia aquela outra cultura, a canibal.

Em *Bacurau*, o imaginário coletivo, que foi tão presente tanto para os povos originários quanto para os europeus no período da invasão ao Novo Mundo, se dá pela comunhão de seus princípios de vida, principalmente o da partilha e o da conexão do corpo físico ao social, no colo da mãe natureza, tal qual a conexão entre o ser humano e a terra, que os ancestrais negros e ameríndios cultivavam. O psicotrópico, então, tem a potência de atuar nos bacurauenses como um remédio para que a comunidade encontre forças nos seus ideais imaginativos, em suas filosofias e crenças, como em um só corpo que ginga, tal qual na cena da roda de capoeira (Figura 36), construindo-se uma espécie de ballet unívoco voltado a um pensar em coletividade, sem se prender a uma única ideia de projeto de nação. A comunidade imaginada sobrevive em uma composição uníssona de pluralidades, que, juntas, formam um só corpo coletivo.

Essa construção de imaginário coletivo, de uma psicodelia em suspensão que é inerente a todos, não se dá apenas no contexto de transe proporcionado por substâncias psicoativas ou algum tipo de sofrimento psíquico decorrente de desequilíbrio químico cerebral. Esse

¹⁰⁴ Uso a palavra “sobrepor” pensando a partir da técnica fotográfica de sobrepor imagens, até que duas imagens opostas se tornem uma só.

imaginário coletivo também persiste pela construção de narrativas e no pensar a relação com a comunidade desde o nascimento de um bebê. É daí que a relação pai e mãe pode ser construída do ponto de vista coletivo, pois todos são pais e mães das crianças dentro daquela comunidade, segundo a organização social dos povos ameríndios e dos quilombolas. Ao contrário do que ocorre a partir do Renascimento, quando se passa a considerar como mãe e pai apenas os dois indivíduos responsáveis pelos filhos. Neste tipo de relação, a criança se torna tutela, quase objeto intransferível daqueles seres que cuidam, diferentemente do que ocorre quando a relação paternal e maternal é pensada em conjunto com a comunidade.

3.3.3. A sobreposição promovendo *distropia*

Na formação do imaginário coletivo de uma comunidade, assombrada pelos fantasmas do passado, quem pode transpô-los é a própria recriação da história. O que ultrapassa as paredes fantasmagóricas é a fantasia, o onírico, a construção rasurada de outra narrativa, e isso só pode ser produzido com a alimentação do estado do transe, da sobreposição, do palimpsesto, para conversar com Beatriz Azevedo (2012), em *Antropofagia palimpsesto selvagem*. Azevedo apropria-se do conceito de palimpsesto, o texto que é escrito sobre outro que foi apagado, mas que ainda deixa ver os borrões do anterior, bem de acordo com a antropofagia oswaldiana. A teórica não reduz o objeto de análise de sua tese, a peça de teatro *O rei da vela*, assim como também não reduz os textos antropófagos de Oswald a mera intertextualidade ou a metáfora do palimpsesto, o que sem dúvida denota uma mirada perspicaz da analista que percebe a potencialidade de seu objeto de estudo para abranger outras produções culturais.

O que estou pensando aqui, a partir do conceito de *distropia*, entraria numa lógica parecida à de Azevedo. Porém, a ideia de palimpsesto aqui pensada se aproximaria mais da sobreposição das imagens fotográficas e cinematográficas. O sobrepor no cinema está principalmente nas transições de cena, a exemplo daquela em que o mapa de Bacurau se encontra com as montanhas, formando uma única imagem, as quais se tornam uma coisa só, que não é nem o mapa e nem a representação da cidade, são os dois, e é nessa construção de um outro plano imagético (Figura 51), que está inserida a ideia da *distropia*. Outro exemplo que também pode ser elencado é o do motorista sumindo no carro em *Retratos fantasmas* (Figura 52).

Figura 51— Sobreposição, transição de imagem no filme *Bacurau*



Fonte: Bacurau (2019)

Essa recriação por meio da sobreposição não ocorreria apenas no campo da técnica, mas também no domínio das ideias. Aqui, a sobreposição das figuras de colonizador sobre colonizado repercute na visão da utopia em um cenário distópico, promovendo-se a *distopia*, em termos não hierárquicos, mas surgindo da oposição entre o opressor e o oprimido uma terceira via que supere as dicotomias. A sobreposição das ideias compactuaría também com a cosmologia dos povos originários acerca da convivência dos seres oníricos com os seres factuais, os seres encantados com os seres de carne osso, em uma lógica do paradoxo que o pensamento canibal promoveu, do *eu* e o *outro* em um só corpo e em um só espírito, para parafrasear, mesmo que ironicamente, a lógica do mito católico do Cristo que se torna corpo e espírito na cerimônia eucarística. Retomo “A crise da filosofia messiânica”, na qual Oswald de Andrade faz essa miscelânea da história mítica tradicional da igreja e a do ritual canibal, sem apagar uma em detrimento da outra, mas promovendo a união dos povos originários e do catequista, do colonizador e do colonizado, em uma só imagem. Tabus se transformando em Totem. O mito da instituição intocável da Igreja Católica e o mito do bárbaro selvagem sendo transmutado em um só, que já não é mais *este* ou *aquela*, se tornando apenas *isto*, o corpo antropófago, que no caso de *Bacurau* vive nas margens dos trópicos.

É fato que em algumas comunidades certos indivíduos teceram relações com os fantasmas da memória, da imaginação e do mito não só de forma metafórica como no monólogo de *Retratos fantasmas*, em que a resignificação se dá na construção de uma narrativa de desenterro da memória, através de fotografias e vídeos que recriam um tempo outro, agora imaginado pela encenação textual do roteiro e transposição imagética em tela. Também em sua

carta de amor a Recife, Kleber Mendonça Filho não só recria o passado através de suas lentes de memória e registros arquivísticos, mas aponta a um futuro ainda mais sombrio em relação ao real, quando na cena final, dentro de um carro de aplicativo, o próprio roteirista, autor, diretor, entra em cena e, no banco de trás, pede para o trabalhador do aplicativo que mude a rota, no intuito de ver os cinemas de Recife. Entretanto, a vista contempla várias farmácias, igrejas neopentecostais e prédios hiper gradeados, cercados por muros e câmaras. Aos poucos o motorista se torna invisível, o cineasta se vê sozinho no carro (Figura 52), tomado pelo vazio da mesmice e pela falta de perspectiva em relação aos investimentos em dispositivos culturais na cidade.

Mendonça pergunta se o condutor do veículo continua lá, obtendo uma resposta afirmativa do seu interlocutor. No entanto, o trabalhador diz que tem o poder de se tornar invisível, que fica no mesmo lugar mas desaparece e reaparece, de repente ou até mesmo quando quer. A imagem produzida compõe uma sobreposição do imaginado sobre o real, na representação do fantasma que mesmo quando não pode ser visto, está presente. A sobreposição também pode remeter a essa *distopia*, já que essa modificação da imagem, que se torna transparente sobre a representação do cenário real, produz a construção do imaginário que vai e volta no tempo, rasura uma linearidade e promove a espiralidade, criando uma outra situação de representação, ou uma terceira imagem.

A partir disso, pode ser feita uma analogia com os cinemas de rua que são invisibilizados na cidade, ou destruídos, mas que não serão esquecidos, se reinventados a partir dos arquivos que o eternizam. Também esta última cena captura uma visão do cineasta que se sente mal por aqueles empreendimentos inócuos, carregados de significados baixos como predação capitalista, gentrificação e possível lavagem de dinheiro, além da exploração do trabalhador de aplicativo, que é totalmente desvalorizado pelo sistema que oferta sua força de trabalho para multinacionais bilionárias. Ou, ainda, pode-se interpretar essa cena de forma distópica, pois no futuro não só os cinemas de rua irão sumir, como também as figuras dos trabalhadores das bases primárias, os quais serão pela automação. A cena tem um tom futurístico e assombroso, apesar de representada como uma esquete de humor, de forma irônica e ácida, tais quais algumas cenas de outras obras de Kleber Mendonça Filho.

Figura 52— Sobreposição, o motorista de aplicativo se torna um fantasma



Fonte: Retratos fantasmas (2023)

Pensando na linguagem cinematográfica, o *insight* de representação dessa cena de *Retratos fantasmas*, e a permissibilidade imaginativa transformada em ação, cria-se um futuro a partir da fantasia em forma de narrativa. Em *Bacurau*, essa fusão entre real e imaginado se dá nas cenas em que os personagens parecem estar chapados em um estado de transe coletivo, como na lembrança de Pacote/Acácio de um dos assassinatos cometidos no passado, na mesa de café (Figura 53) enquanto conversa com seu Plínio, Teresa e a irmã dela, que aparece como *flashback* do personagem, mas que se confunde dentro da montagem do filme com o *flashforward*, já que se torna uma enunciação do seu futuro como matador dos Bandolero Shocks. A lembrança também aparecerá em cenas futuras da narrativa, no vídeo transmitido por DJ Urso em seu paredão (Figura 54). Tramitando numa confusão entre presente, passado e futuro, entre memória e imaginação. O tempo se confunde nesse caos espiralar, nesse ir e vir, em devir, na construção da narrativa, que expõem vazios, os quais precisam ser (re)imaginados pelo espectador.

Figura 53— Pacote/Acácio na mesa de café enquanto alternam a imagem da arma na cintura e um corte do vídeo que será transmitido cenas depois



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 54— Vídeo de Pacote/Acácio cometendo assassinatos é transmitido no paredão de DJ Urso



Fonte: Bacurau (2019)

Nesse gesto de suprimir histórias e de confundir o espectador na linha temporal da narrativa, para caber na limitada duração fílmica e para experienciar a linguagem cinematográfica, o filme também provoca esse efeito onírico em quem o assiste. Afinal, *Bacurau*, como produto artístico, pode induzir a uma sensação de se estar em suspensão. A narrativa tem a possibilidade de ser pensada como esse vibrante portal que leva o espectador para uma comunidade antropófaga que está em transe. O filme também não seria o próprio transe, como essa carta utópica lançada no espaço-tempo? Como uma flecha que coloca o espectador nesta visão xamânica de *distopias*, projetos futurísticos, enquanto produção de um saber montando a partir de colagens, de produção imaginária, de fantástico, de elementos que se sobrepõem ao real, e do presente sendo puxado pela lama do passado enquanto tenta se agarrar em um galho da árvore futuro.

Essas confluências temporais, que se dão de forma espiralar, permite as visões do ancestral e dos aterrados, dos encantados que guiam, as quais em *Bacurau* são reveladas pelo transe coletivo a partir do uso do poderoso psicotrópico fornecido por Damiano. Esse estado revelador de significação da realidade e desejo de transmutação no futuro pode ser observado na cena sutil de Pacote/Acácio lembrando ou recebendo uma mensagem premonitória (Figura 53), como também de Teresa vendo o caixão de Dona Carmelita vazar água¹⁰⁵ (Figura 10) ou,

¹⁰⁵ "Teresa, talvez sobre o efeito da sementinha de Damiano, olha um tanto fascinada para o caixão e o VÊ vibrando fortemente (ATENÇÃO: caixão não chacoalha, ele vibra), com uma quantidade grande de água escorrendo pela tampa" (Mendonça Filho, 2020, p.233).

ainda, na fala vigorosa de Plínio contra uma das estadunidenses: “Estamos sob efeito de um poderoso psicotrópico e você vai morrer”. A roda de capoeira também é uma cena que evoca uma atividade de transe coletivo, em que todos estão em suspensão, porém ao mesmo tempo se preparando para a guerra, para o embate após a morte de alguns de seus companheiros. Os habitantes do vilarejo se comportam como os guerreiros de Zumbi contra os senhores, como Lampião reunindo seu bando para o próximo ataque, como os canibais em preparo antes de sair à procura do inimigo, e o estado de transe do corpo é partilhado nessa sinergia da comunidade, em consonância com uso do psicotrópico e de outras substâncias psicoativas.

Esse tipo de prática, que reúne o real e o imaginado, promove revelações que também podem ser interpretadas como mensagens dos encantados, dos ancestrais ou de entidades, que são transmitidas ao interlocutor que se encontra no transe. Em algumas comunidades originárias essas revelações oníricas são transmitidas ao xamã, como no testemunho de David Kopenawa para o antropólogo Bruce Albert (2015), em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Ao contextualizar sua passagem antropófaga para xamã, ele conta que precisou transcender ao mundo dos *xapiri*, como os Yanomami chamam as entidades, ou os ancestrais encantados que convivem em uma realidade em suspensão. Isso que pode ser visto por muitos como fantasia ou loucura é interpretado, porém, como uma mensagem-carta que chega ao destinatário pelo estado de transe, que não é o do sonho¹⁰⁶ e nem o da realidade habitual.

É através da abertura da consciência, induzida por substâncias psicoativas que mudam a química cerebral, e essa fé no imaginário coletivo, no pensamento que não separa os saberes ancestrais e a história, que reside a sabedoria dos encantados. O corpo do xamã canaliza e transforma sua crença em visões, tal qual o dos profetas que recebem mensagens acerca do futuro ou do passado dizimado pela história oficial. David Kopenawa descreve essa viagem pelo mundo dos encantados, sob o efeito da substância sagrada *yãkoana*:

Tornados fantasmas durante o dia ou durante o tempo do sonho, é com ele que estudamos. Ao contrário, quem dorme sobre o poder dela continua vendo dançar e cantar os espíritos durante o sono. O corpo fica deitado na rede, mas os *xapiri* levantam voo com a imagem e fazem ver coisas desconhecidas. Levantam a memória da pessoa consigo, em todas as direções da floresta, do céu e debaixo da terra. Se não fosse assim, no sonho veríamos apenas humanos, como nós (Albert; Kopenawa, 2015, p. 137).

¹⁰⁶ "Não pensem que os *xapiri* se manifestam apenas durante o dia, quando se bebe *yãkoana*! Ao contrário, continuou cantando para nós durante a noite. O tempo todo exigem que o pai os escute: ‘Não adormeça! Responda, não seja preguiçoso! Senão, vamos abandoná-lo!’. Se o xamã ficasse com o nariz grudado nas cinzas da sua fogueira a roncar, seus *xapiri* ficariam muito descontentes. Sairiam de sua casa de espíritos sem ele saber, um por um, e jamais voltariam. É por isso que, em nossas casas, sempre se ouve os xamãs cantando durante a noite” (Albert; Kopenawa, 2015, p.137).

O testemunho de Kopenawa se faz interessante para pensar nessa ideia das entidades que têm algum efeito sobre o presente, escrevendo um futuro, por meio da imaginação do passado. Na lógica Yanomami, é esse curso de um mundo imaginado, de uma comunidade imaginada que aceita a convivência com os fantasmas e as mensagens do porvir (d)escritas pelo progresso, que jogam as pedras para que se tracem os rumos do vindouro no agora. Esse estado alterado de consciência que recebe as mensagens das entidades e dos entes queridos passados não só promove uma constante reelaboração, de imaginar e reimaginar, num movimento caótico de fantasia e realidade, dentro da perspectiva do tempo em espiral, como também essa sombra fantasmagórica pode ser lida com os olhos da imaginação desenhada sobre a história. E imaginar junto é também criar projetos utópicos.

3.4. O CANIBAL QUE NÃO TEME A SI MESMO

A experiência de David Kopenawa do trânsito entre o mundo real e o mundo dos *xapiri* só consegue ser alcançada pela resistência do xamã. Resistência também é o substantivo que pode ser aplicado às comunidades originárias, as quais passam dias dedicando-se a rituais coletivos contrapondo-se às ameaças do mundo dos não indígenas. Para chegar nesse estado de cosmo em suspensão que une o onírico e o real, prospectado pelo transe, também é demandada uma resistência à dor, inerente aos sentidos humanos. Essa provação é relatada por Kopenawa, a partir da experiência de sua iniciação xamânica¹⁰⁷, com a utilização da *yãkoana* para chegar nesse encontro com o mundo dos encantados, dos *xapiri*, da natureza da floresta, dos mortos, em um gesto de abdicação total do corpo, deixando a sua carne limpa dos desejos dos vivos e se aproximando dessa outra forma de transmutação.

A descrição do ritual iniciático do xamã Yanomami envolveu um canibalismo simbólico, no qual essas imagens comeram as energias e os nutrientes vitais da forma humana, de dentro para fora. Ainda que a carne continuasse viva, seu corpo estava em suspensão, recebendo a revelação desse contato com o outro mundo. Para que este comer dos *xapiri* fosse concebido, foi preciso que o xamã se tornasse outro, abdicando da dor, da fome e do desejo. Abdicando do

¹⁰⁷ "Sob o efeito da *yãkoana*, fiquei muito tempo estendido no chão, inconsciente. Então, os espíritos onça e veado se aproximaram e começaram a me lamber a pele com a ponta de suas línguas ásperas. Assim provaram minha carne, para saber se ainda estava ácida ou salgada. Perguntavam-se: "Como ele está? Vamos conseguir limpá-lo e consertá-lo?". Os *xapiri* começam a nos avaliar desse modo. Assim, se constatarem que nosso peito está esfumaçado demais, contaminado pelos restos de nossas próprias presas ou fedendo a pênis, rejeitam-nos logo, golpeando-nos com violência. Em seguida, os espíritos dos carrapatos *pirima arixi* agarraram minha imagem com a boca, enquanto os espíritos do céu a levaram nas alturas, para depositá-la sobre seus espelhos. Depois, bebi mais e mais *yãkoana*" (Albert; Kopenawa, 2015, p.144).

estado de ser humano, mesmo sem morrer fisicamente, e entregando-se totalmente ao processo de transmutação convidado por essa imagens sagradas dos *xapiri*:

Primeiro nos contemplam, das alturas do céu. Veem-nos estirados e expostos, na forma de uma pequena mancha clara no chão. Depois começam a descer em nossa direção, porque nos querem de verdade. Nós, no começo, apenas ouvimos suas vozes vindo das lonjuras. Aí, de repente, se aproximam de nós e pega a nossa imagem antes mesmo de os termos avistado. Assim é. No primeiro dia, a pessoa não vê nada mesmo. No dia seguinte, já não é capaz de distinguir o dia da noite, nem de dormir. No outro dia, vai ficando cada vez mais fraca. Mais um dia e, finalmente, os *xapiri* começam a aparecer. O iniciando não sente mais fome nem sede. Não sabe mais o que é dor nem sono. Os espíritos da *yãkoana* devoraram sua carne e seus olhos morrem. É nesse momento que começa a ver despontar uma claridade imensa e ofuscante. Distingue-se a tropa dos *xapiri* que cantam vindo em nossa direção. Chamados pelos xamãs mais velhos, dos confins do céu, eles se aproximam de nós devagar, dançando em seus caminhos luminosos. Os que vêm à frente, ainda poucos, vão chamando os demais por onde passam. Vão se juntando assim, aos poucos, até formarem uma multidão barulhenta (Albert; Kopenawa, 2015, p.145).

O enfrentamento do medo da morte, logrado pelo xamã, pode ser associado à analogia da entrega do canibal que enfrenta o inimigo, como se no não cansar de resistir se revelasse o instinto de sobrevivência humana, fator intrínseco à sua própria natureza. No caso do xamã iniciático, a rebeldia se dá em resistir às necessidades e desejos entranhados na forma humana enquanto paradoxalmente desafia os *xapiri* a comerem simbolicamente a sua carne, a lamber sua pele que se distancia do mundo dos vivos e vai ao encontro do além céu, chegando neste novo mundo que invade os sentidos e a realidade do xamã em ritual de transformação.

No caso dos canibais, o caráter de rebeldia está no gesto paradoxal diante da morte iminente após sua captura. A rebeldia mora na resistência em se render e no orgulho e na alegria de ter sido escolhido para ser capturado. Em ter a sua imagem e corpo roubadas pelo outro para ser comida em ritual sagrado. O canibal realiza, então, gestos ousados que desafiam a própria natureza humana e que confrontam o inimigo. Essa ousada atitude canibal é representada na xilogravura (Figura 55), de Jean de Léry, de 1580, que talha o canibal capturado apontando o dedo indicador em direção ao céu, sugerindo uma ameaça ao algoz e rogando-lhe a praga¹⁰⁸. Gestos desafiadores análogos à transcendência do xamã, que não titubeia diante da iminência da transmutação.

¹⁰⁸ “O movimento de medo se transforma em atitude de desafio. No momento de sua morte, o prisioneiro enfrenta o seu carrasco, ameaçando-o com o indicador apontado em direção ao céu. Anuncia lhe uma vingança iminente e cospe no rosto. Em seu capítulo “Canibais” (1580), Montaigne elogiará esta perda triunfante” (Lestrigant, 1997, p. 156).

Figura 55 — Xilogravura de Jean de Léry, 1580



Fonte: Reprodução *O canibal*, de Frank Lestringant (1997, p. 156)

Os bacurauenses, assim como os canibais, além de promoverem a violência como gesto de autodefesa, demonstram essa verve canibal ao se aproximarem sem medo diante do inimigo, quando decidem reagir, “traçando vários planos para poder contra-atacar”, para tecer uma analogia com a letra de *Sulamericano*, de Baiana System (2019). Um desses planos cinematográficos e narrativos está na chegada de Michael a uma das primeiras casas, logo na entrada de Bacurau¹⁰⁹. O terreno é cercado por uma grande extensão de mato, um enorme campo verde de vegetação de caatinga (Figura 56) e a aproximação do inimigo estadunidense se dá primeiramente de forma amigável. Domingas chama Michael para o banquete (Figura 57), entretanto, as tensões narrativa e imagética sobem como o vapor da panela exposta na cena. O tom do diálogo se torna imprevisível. Dra. Domingas recebe Michael com a mesa posta, como se estivesse pronta para partilhar os alimentos com ele. O ritual está pronto para começar, ainda que de maneira simbólica:

Michael olha para a mesa. Ele para em frente à mesa posta. Domingas destampa panelas, o vapor sobe, ela apresenta a comida como anfitriã, experimentando o ensopado para provar que a comida é segura. Michael de rifle em punho. Ele olha ao redor, não há ninguém. Michael vai aos poucos se tornando um personagem cada vez mais imprevisível. O encontro de dois chefes de duas tribos, cada um falando uma língua, sem intérprete presente (Mendonça Filho, 2020, p.300).

¹⁰⁹ Informação retirada do roteiro (Mendonça Filho, 2020, p.299), o filme não especifica a localização, apenas mostra um local isolado, que se confunde com um sítio.

Figura 56— Michael atravessando a vegetação



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 57 — Domingas convida Michael para o banquete



Fonte: Bacurau (2019)

O fato de Domingas servir o banquete e provar a comida (Figura 58) revela o desejo de amizade. A partilha da mesa traduz a partilha do comum produzida pelo coletivo matriarcal. O gesto de Domingas produz a intenção utópica, um projeto de mudança, ou, quem sabe, um caminho de vingança planejada, diante do contexto apocalíptico distópico da trama. A *distopia*

canibal é potente na cena, principalmente quando Domingas se revela como antropófaga de Michael, em um diálogo em que aponta na mesa os elementos da culinária a ser servida: “guisado, suco de caju e música americana”¹¹⁰ O guisado é prato comum na maioria das regiões do Brasil, mas leva o nome de picadinho, no Norte e Nordeste, elevando-se ainda mais o simbolismo da cena, já que o prato “picadinho”, se trata de uma carne moída, ou picadinha, em sopa fina, mesmo trato que os canibais tinham com a carne ritual, a qual não comiam de forma voraz, como se fossem churrasco, tal qual fora representado pelos gravuristas e cronistas europeus. Ao contrário, os canibais tiravam cuidadosamente a pele e drenavam o sangue, transformando em sopa fina¹¹¹ o sacrifício sagrado.

A escolha do prato a ser ofertado por Domingas a Michael é também um convite para que ele concretize a antropofagia, como se ela o estivesse convidando para comer simbolicamente a sua carne, representada pela carne do prato. E em um local onde a escassez é dominante, o convite de comer carne é muito nobre já que ela é a proteína que dá sustância ao corpo. O suco de caju também não é uma coincidência no banquete. A fruta é nativa do Brasil, e em tupi se chama *akaïu*, sendo a sua maior concentração de produção no Nordeste. Ela oferece uma ampla possibilidade de consumo de todas as suas partes, sendo este também um aspecto antropófago do prato, pois o caju pode ser utilizado *in natura*, para a feitura de doces e sucos e, além disso carrega consigo o fruto da castanha, ou seja, há nele uma diversidade de cores, texturas, sabores e utilização. A combinação do picadinho com o suco de caju retrata a brasilidade dos pratos que têm esse caráter versátil, adaptável e criativo.

¹¹⁰ É interessante frisar que no roteiro não tem a especificação da comida, só da disposição da mesa.

¹¹¹ Uma descrição mais aprofundada do ritual antropofágico, do ponto de vista antropológico, pode ser lida em *O mármore e a murta*, de Eduardo Viveiros de Castro (2002), no capítulo: “A inconstância da alma selvagem.” (CASTRO, 2016 [2002])

Figura 58 — Domingas prova o guisado



Fonte: Bacurau (2019)

A sobremesa do banquete antropófago é a música estadunidense. Domingas sinaliza a Michael que está tocando música americana (Figura 59), mais precisamente a balada pop romântica “True”, lançada em 1983 pela banda britânica Spandau Ballet. A canção já foi trilha de diversos filmes e séries, até de comédias românticas, fator que aumenta o sarcasmo e a tensão da oposição de afetos na cena, além de continuar tendo presença nas rádios brasileiras. A música é endógena em *Bacurau* e a fonte do som está na casa, apesar de no filme não se mostrar de que dispositivo ela está sendo emitida, supondo-se que seja de dispositivo tecnológico que está *offline* ou de um tocador de mídia analógica (rádio, cd, fita, vinil ou mp3), já que a cidade está sem sinal de internet no momento representado.

O fato de a música vir de dentro da cena, fazendo parte da apresentação do prato, também demonstra, pelo gesto de Domingas, que os bacurauenses já antropofagizaram ao seu modo a cultura estrangeira sem abdicar de seus costumes, conseguindo unir esse outro a si, da forma que melhor lhes convinha. Domingas concretiza o convite de amizade, ou ao menos de trégua, em uma mensagem da chefe de Bacurau ao chefe de Bandolero, ao mesmo tempo em que o diálogo narrativo e gestual se tensiona ainda mais. A cena também contradiz o som da balada romântica com o clima agressivo, principalmente a partir da recusa de Michael ao banquete.

Figura 59 — Domingas sinaliza que está tocando música americana



Fonte: Bacurau (2019)

Na sequência, Michael pergunta em inglês onde estão os dois americanos do seu bando, Willy e Kate, que foram baleados por Damiano e sua companheira, na cena anterior (Figuras 46 à 50) da cabana. Domingas demonstra inicialmente não entender ou não ligar para a pergunta de Michael, e segue questionando a ele o porquê de eles estarem fazendo isso em Bacurau. Michael então puxa uma faca para Domingas e em tom ameaçador, ele diz em inglês “há tanto o que se pode fazer com uma faca”, e exige que ela responda à sua pergunta. Ela se mantém intacta na sua postura corajosa (Figura 60), tal qual o canibal, que, diante da morte, não a teme. Domingas veste o jaleco coberto com marcas de sangue, ele segue perguntando em inglês de quem é aquele sangue e depois fala em espanhol “hombre, mujer”. Domingas continua respondendo em português que o sangue era de uma mulher e que ela morreu, fazendo em seguida um gesto com a mão passando os dedos próximos ao pescoço, para afirmar que a bandoleira não estava mais viva ¹¹²(Figura 61 e Figura 62). Ironicamente, os Forasteiros que estão na cidade serão mortos com as cabeças decepadas no museu, por Lunga.

¹¹² A imagem de Kate em cima da maca, aparece em cenas iniciais do filme, como um flash, numa espécie de premonição do que iria ocorrer no futuro, ou uma alucinação.

Figura 60 — Domingas não teme a faca de Michael



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 61 — Domingas veste o jaleco com marcas de sangue



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 62 — Domingas faz um gesto de decapitação



Fonte: Bacurau (2019)

Michael, entendendo que não iria conseguir a subserviência de Domingas, desdenha do banquete preparado pela médica e, segurando a colher de sopa, finge que vai experimentar a comida (Figura 63), mas arremessa a colher novamente na panela, e com as duas mãos levanta a mesa derrubando no chão tudo o que está sobre ela (Figura 64). Domingas se afasta, pega seu cantil de bebida dando um gole, e imediatamente Michael vai embora. Assim, os dois, dada a recusa do convite ao banquete, mantêm posições antagônicas. Domingas ao mesmo tempo que se demonstra amigável também não deixa se impor e Michael, que, mesmo mostrando-se intransigente e ameaçador, não concretiza o ato de assassinar Domingas, principalmente em um momento em que ela aparece vulnerável, sem armas, enquanto ele, sim, está equipado com uma *sniper* e uma faca de caça.

É interessante aqui a escolha do desfecho da cena pelos diretores, que difere do previsto no roteiro. Neste, a cena é descrita de outra forma, não sendo Michael quem puxa a faca primeiro, mas sim Domingas. Quando Michael pergunta de quem é o sangue, “Domingas pega uma peixeira e a mostra ao invasor. Michael, por sua vez, pega a sua própria faca de caça e a mostra a Domingas” (Mendonça Filho, 2020, p. 301), na sequência, depois de perguntar em inglês se a garota está morta e não obter resposta:

Ele volta e empurra a mesa com o pé, derrubando as panelas de barro, que se quebram no chão, espalhando tudo. A imagem de comida boa e preparada com algumas boas intenções no chão do sertão é violenta. Ele segura a faca de caça. Domingas segura a peixeira, ela afasta-se e toma um gole de cachaça. Ele olha para ela e sai em direção a Bacurau, sem tirar os olhos dela. Michael vai embora... (Mendonça Filho, 2020, p. 301).

Figura 63— Michael finge provar o banquete



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 64— Banquete sendo violentamente derrubado por Michael



Fonte: Bacurau (2019)

A escolha dos diretores foi interessante para desvincular a imagem dos bacurauenses ao ímpeto da violência e da barbárie, distanciando-a dos preconceitos daqueles estrangeiros invasores sobre o povo da região, que os viam como latinos ignorantes e pobres, vivendo em um fim de mundo. Apesar de ser justificável que Domingas puxasse uma faca para Michael na trama, diante daquele que traz a morte para seu povo, a narrativa soou muito mais interessante e congruente com a ideia de que a violência vem apenas como autodefesa. Esse foi um gesto produzido a partir de uma intenção utópica, a amizade em meio à distopia do extermínio do povo de Bacurau. Explicita-se o objetivo de transformar a violência em paz, a transmutação do outro através da comida e da música. A escolha pela cena evidenciou ainda mais o gesto violento de Michael e, por conseguinte, do grupo dos Bandolero Shocks, não só pela ameaça a Domingas como pelo desperdício em meio à escassez, elemento distópico que permeia o real em diversas

comunidades, e que na cena demonstra a total falta de piedade e a inconsideração bárbara do colonizador.

Esses gestos podem ser relacionados à crítica de Montaigne aos europeus de seu tempo, vistos como os verdadeiros incivilizados, bárbaros. A história é revista de forma alegórica na cena. Nesse desfecho fílmico de clima de guerra colonial, culmina também o choque da palavra, que resiste no diálogo ruidoso, o qual envolve mais a comunicação corporal do que os significados das palavras faladas. A cena faz uma mistura de gestos e símbolos. O jaleco sujo de sangue e a comunicação verbal se dando em inglês, português e espanhol, talvez em rememoração ao filme *Como era gostoso o meu francês*¹¹³, no qual há a presença do francês e do português, juntamente com a língua originária dos canibais, assim como a linguagem corporal. O personagem do francês capturado, representação de Hans Staden, no filme de Nelson Pereira dos Santos (1971), apresenta a pólvora e a catapulta aos canibais, e por um curto período convive nessa sopa de identidades linguísticas da comunidade antropófaga, até que de fato ele e o demais estrangeiros são absorvidos no denso caldo da complexidade vingança-honra-coragem-rendição-deglutição, temperos conceituais que também fazem parte da sopa do bacurau-canibal.

3.5. SANGUE, ESCOLA E MUSEU

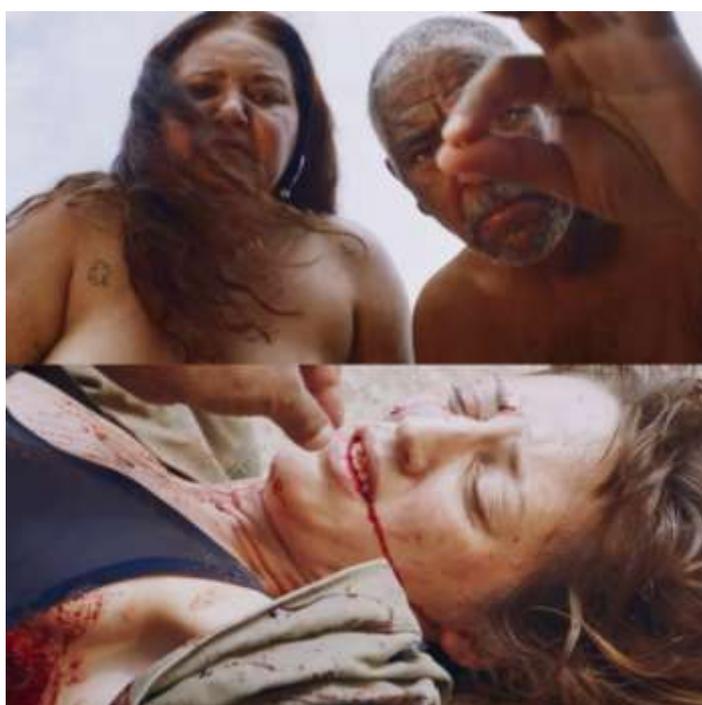
Se os Forasteiros sulistas foram impedidos de falar português pelos estadunidenses e corroboraram os gestos colonizadores do inimigo, rendendo-se a eles até serem mortos, no caso dos bacurauenses, a língua é tratada como patrimônio da comunidade, elemento marcador de cultura e imprescindível para constituição de sua identidade. A língua é, de fato, praticada em Bacurau como um patrimônio cultural que não se pode ser apartado da comunidade, sendo ela mesma um registro da história que caminha com o povo falante. Ainda que transmute e que nela possa ser incorporada estrangeirismos, ainda que exista a possibilidade de ser antropofagizada, ela precisa ser preservada. A morte da língua, através da morte do povo, ou a proibição da língua como controle de uma comunidade precisa ser um fator de atenção e de precaução nas

¹¹³ COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1971. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=ZmTPHXeCDUg>> Visto em : 06 de abril de 2024. Não é acesso que se coloca no caso de filmes?

comunidades. De nenhuma maneira foi aceita pelos habitantes do povoado a imposição da colonização da língua.

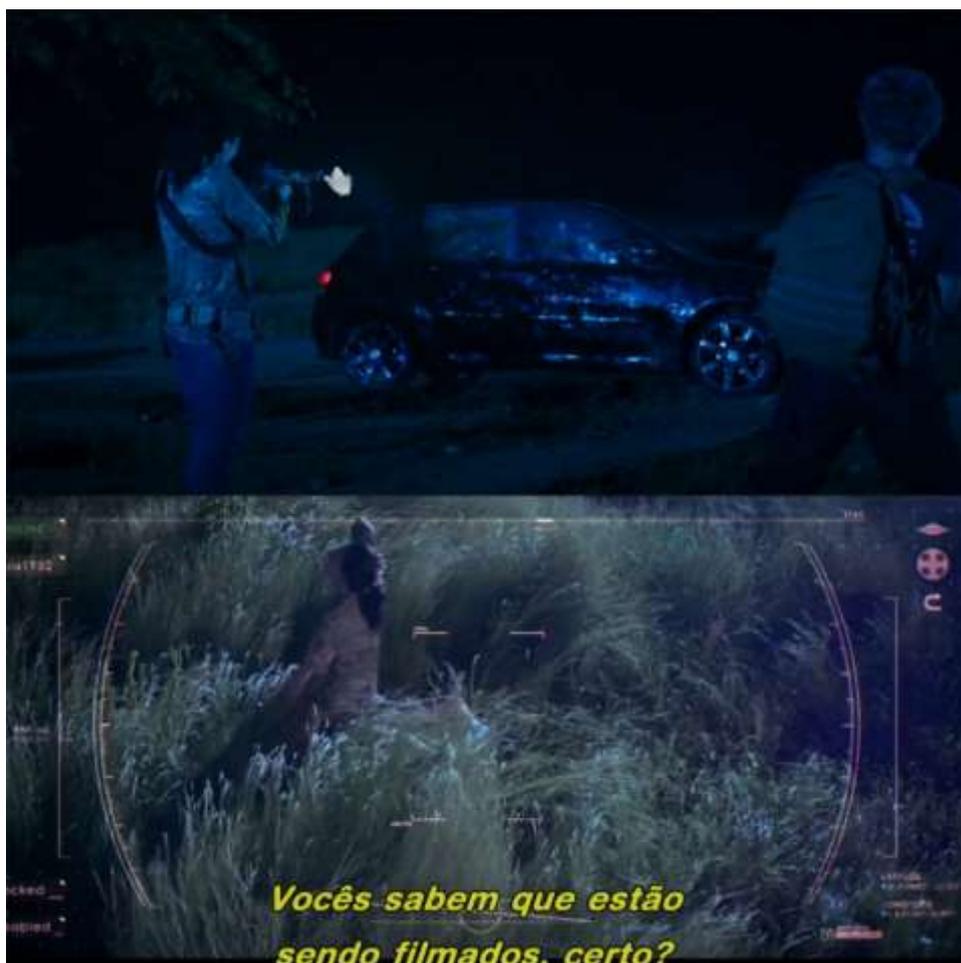
A atitude de Domingas se repete com Damiano, quando este encontra Kate agonizando no chão, após seu contra-ataque a ela e a Willy com o bacamarte. A estadunidense não entende o xamã da comunidade e prontamente utiliza seu dispositivo móvel para traduzi-lo, mostrando o interesse do contato, que nesta cena tem a ver com a sobrevivência da estadunidense ensopada de sangue (Figura 50). Também é neste momento que Damiano oferece uma semente à Bandoleira (Figura 65), não se especificando do que se trata. No entanto, percebe-se que a intenção de Damiano é de ajudar Kate e não de matá-la. Mais uma vez, o gesto de violência dos bacurauenses indica a autodefesa e não um puro sadismo como ocorre do outro lado, o que pode ser exemplificado pela cena em que dois dos Bandolero matam, com uma sequência de tiros, um casal de Bacurau que tenta fugir em seu carro. Imediatamente, após concretizado o assassinato, eles se excitam e transam no meio do mato, sendo que o drone filme tudo (Figura 66). Os gestos negativos externalizados apontaram o preconceito e o desejo de colonização, de quem enxerga esse outro como caça, como animal, como inferior, como ignorante e como inimigo. Ao contrário do que se esperava pelos invasores, o povo da cidadezinha é muito sábio e comprometido com sua própria história.

Figura 65 — Damiano coloca uma semente na boca da Bandolera Kate



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 66 — Bandoleros transam após matar casal de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Essa sabedoria circula não apenas na preservação da língua e na valorização dos saberes ancestrais, mas também em torno da conservação e transmissão da história, incorporada por locais de cultura como o museu e a escola, onde o conhecimento se torna este corpo vivo que atravessa as temporalidades. A exemplo de Seu Plínio, professor da escola João Carpinteiro¹¹⁴, única instituição de ensino formal de Bacurau, personagem que se compromete a conservar os saberes analógicos e apresentar/desenvolver o conhecimento tecnológico, como visto na cena em que puxa um mapa de papel do quadro para mostrar a localização da cidade quando o sinal de satélite dos dispositivos cai (Figura 67). Também na escola é possível ver um quadro com aprovações de alunos (Figura 68), comprovando aquela fala em que Plínio afirma que as

¹¹⁴ Tradução do nome do cineasta de horror John Carpenter, além de ser uma referência que homenageia o diretor estadunidense, marca mais uma vez a presença do filme de gênero, que, em *Bacurau*, possui um caráter antropófago. No aspecto da narrativa, pode ser pensado também como um ponto de imaginação, entre ficção e realidade.

pessoas oriundas de Bacurau estão por todos os locais do Brasil e do mundo, exercendo diversas profissões.

Figura 67— Mapa analógico de Bacurau, mostrado por Plínio, na escola



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 68— Quadro de aprovações da escola João Carpinteiro



Fonte: Bacurau (2019)

Outra fala de Plínio a ser destacada é a proferida na reunião com os habitantes de Bacurau quando da entrega de livros por Tony Jr.: “A gente vai usar aqueles que tiverem proveito, depois a gente escolhe”, também retornando a essa partilha do comum e à construção da memória e do conhecimento da comunidade, feita coletivamente, que está em sintonia com a educação libertadora de Paulo Freire. Em nota de esclarecimento, do ano de 1965, para o livro *Educação como prática de liberdade*, Paulo Freire (1967) afirma a importância de se formar

sujeitos críticos na sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que se vislumbra o processo de educação sob esse foco temporal, em que se opta por preservar o passado para a construção do porvir, tendo como fundamento a comunidade como um sujeito. Freire também aponta as contradições inerentes à estruturação social brasileira, a qual ele analisa à luz do seu próprio tempo:

Sociedade intensamente cambiante e dramaticamente contraditória. Sociedade em “partejamento”, que apresentava violentos embates entre um tempo que se esvaziava, com seus valores, com suas peculiares formas de ser, e que “pretendia” preservar-se e um outro que estava por vir, buscando configurar-se. Este esforço não nasceu, por isso mesmo, do acaso. Foi uma tentativa de resposta aos desafios contidos nesta passagem que fazia a sociedade. Desde logo, qualquer busca de resposta a estes desafios implicaria, necessariamente, numa opção. Opção por esse ontem, que significava uma sociedade sem povo, comandada por uma “elite” superposta a seu mundo, alienada, em que o homem simples, minimizado e sem consciência desta minimização, era mais “coisa” que homem mesmo, ou opção pelo Amanhã. Por uma nova sociedade, que, sendo sujeito de si mesma, tivesse no homem e no povo sujeitos de sua História. Opção por uma sociedade parcialmente independente ou opção por uma sociedade que se ‘descolonizasse’ cada vez mais. Que cada vez mais cortasse as correntes que a faziam e fazem permanecer como objeto de outras, que lhe são sujeitos” (Freire, 1967 [1965], p.35).

Ao mostrar a dicotomia da constituição da sociedade brasileira, e um projeto para a construção da educação, Freire também erige um projeto utópico de pedagogia, que apesar de ser amplamente citado mundialmente, não é praticado nas escolas brasileiras, principalmente nas escolas públicas. O projeto freiriano que projeta a educação com base na realidade do aluno para a constituição do seu conhecimento está presente na educação dos bacurauenses, que, de alguma forma também dialoga com a educação dos povos originários e dos quilombolas, principalmente por reivindicarem suas línguas, seu direito à terra e ao Bem Viver da comunidade. Mais do que um corpo conhecedor do ponto de vista científico, importa também a participação de professores da comunidade, que fazem conexões com múltiplos saberes, construindo mutuamente essa relação corpo-comunidade como um só ente. Na cena final, é simbólico que os habitantes tenham se escondido na escola, este espaço formal de compartilhamento de saberes, ao invés de se entocarem na igreja, local onde a fé é baseada em doutrinas e dogmas, sem nenhuma construção científica e que é empenhada na manutenção de valores conservadores.

A igreja católica é utilizada como depósito pelo povo de Bacurau (Figura 69) e, apenas quando começam os assassinatos ao povo, um dos habitantes pede para que a igreja seja aberta, sendo respondido por Pacote/Acácio que a igreja nunca foi fechada. Esse diálogo se faz interessante porque, de fato, afirma a sociedade de Bacurau como uma sociedade laica, como

deveria ser o Brasil. Não é proibida nenhuma manifestação de crença, porém com um sistema de comunidade forte em que um ajuda o outro e as pessoas vivem verdadeiramente em comunhão, a igreja é só mais uma instituição e não o poder manipulador da sociedade.

Figura 69 — Igreja Católica sendo utilizada como depósito



Fonte: Bacurau (2019)

Atualmente as igrejas, majoritariamente as vinculadas ao neopentecostalismo, nas quais estão envolvidos partidos políticos de extrema direita, por vezes dão mantimentos, levam ajuda

para pessoas que necessitam de reabilitação¹¹⁵, oferecem trabalho, tudo em troca de uma fé cega e ocupando um local que deveria estar sendo ocupado pelo Estado. As igrejas, então, atuam como o pai autoritário da comunidade, no sentido de propor uma ideologia da subserviência e do cabresto, do “Sim, Senhor”, sem questionamento. Diferentemente de Bacurau, em que as pessoas não necessitam da igreja para sobreviver e, por consequência, esta se torna apenas mais uma instituição religiosa em que o poder de escolha converte-se em libertador e verdadeiro, pela força da união da comunidade.

Contraditoriamente, essa relação da igreja com as comunidades imaginadas do Brasil contemporâneo vai de encontro aos ensinamentos da Bíblia, uma vez que Jesus foi um rebelde antropófago, tal qual Lungu, que, em sacrifício, simbolicamente canibal, ofereceu seu corpo e seu sangue para salvar a humanidade e valorizou o trabalho matriarcal de Maria, que em Bacurau pode se assemelhar a Dona Carmelita e as ancestrais. Maria Madalena, vista como meretriz no seu tempo, principalmente por ser questionadora e gozar de sua liberdade, como poderia ser Sandra ou até mesmo Domingas, aponta as contradições daquele mundo imaginado por homens, criado para homens e que, sobretudo, valorizava a guerra, artefato social que persiste ainda hoje no mundo patriarcal de forma cada vez mais brutal pelo desenvolvimento de tecnologias incorporadas às armas e táticas bélicas, também evidenciadas no filme com a presença dos Bandolero Shocks. Isto posto, do contrário dos inúmeros genocídios e violações de corpos de mulheres, que o patriarcado ofereceu ao mundo, o matriarcado, de Pindorama e de Bacurau, mesmo que com condicionantes, ofereceu a partilha, sobre a “tríplice base: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo, o Estado sem classes, ou seja a ausência de Estado” (Andrade, 1995 [1950] p.104) e a presença do povo.

O museu também aparece como esse corpo vivo da cidade. Diferentemente da igreja, é neste lugar que se guarda o tesouro de Bacurau – fotografias, armas e objetos de valor sentimental para a comunidade – e onde se constrói o seu pertencimento à comunidade (Figura 70). O museu é aberto todos os dias e a cidade se orgulha dele, vide a pergunta de Luciene para os Forasteiros sulistas quando chegam no mercadinho: “Vocês vieram conhecer o museu, foi?” Ao que eles dão de ombros com indiferença. A moradora elogia: “É bom esse museu”. O mercadinho onde Luciene atende tem uma carcaça de animal exposta, funcionando como açougue e também como bar, haja vista a presença de bebidas que são servidas aos locais

¹¹⁵ Ainda que causem sofrimento nos sujeitos e nas famílias já que muitas dessas comunidades terapêuticas não estão preparadas para receber dependentes químicos, os torturando e faltando com auxílio médico adequado e medicações que podem atenuar os efeitos da abstinência.

(Figura 71). Os pequenos comércios também são locais de afeto da comunidade, uma vez que os habitantes de Bacurau se reúnem ali para tratar dos assuntos de seu interesse, como na cena da chegada de Lunga em que os neocangaceiros comem em frente a um desses estabelecimentos populares e Carranca, o cantador, faz um brinde a chegada da líder do bando (Figura 72). Os mercadinhos, a feira, e os bares possuem tanta importância como o museu, a escola e as casas dos bacurauenses, afinal este é um povo que está totalmente conectado com a terra e a comunidade.

Figura 70— Fachada do museu de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 71 — Mercadinho de Luciene



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 72 — Brinde de Carranca à chegada de Lunga, em frente a um bar



Fonte: Bacurau (2019)

O museu ali tem uma carga superior a um impessoal espaço de arte, constituindo-se como um memorial, local de afeto e de aterramento, e pode ser pensado como o coração de Bacurau, afinal é através dessa arca de memória, que se unem povo e terra, povo e história. É ali no museu que as identidades são lembradas e retroalimentadas, é ali que a memória do povo é servida a quem visitar o espaço. Nele se conserva a história de suas matriarcas, pois há algumas fotos de mulheres mais velhas expostas nas paredes (Figura 73), e é também ali que se pode conhecer a história do não titubear diante da morte, diante do inimigo, a partir de fotos dos cangaceiros, como o recorte exposto da notícia de jornal sobre a invasão de um bando de cangaceiros (Figura 74), ou a fotografia de uma criança vestida com roupas a caráter cultuando esses bandos que contribuíram para a resistência de Bacurau (Figura 75), e também das armas expostas (Figura 76), as quais voltam a ter uso no contra-ataque perpetrado no filme. Esses artefatos não são explicados na narrativa, mas colocados de modo iconográfico como índices da atitude do povo para com a sua história, fonte da força coletiva e da estratégia para vencer os inimigos. É neste local de memória, neste coração da pequena Bacurau, que Lunga, a neocangaceira, finaliza o ciclo de batalha pela sobrevivência. Mais uma contra os colonizadores, como se fosse a encarnação dos cangaceiros ancestrais.

Figura 73 — Foto de matriarcas expostas nas paredes do museu



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 74 — Recorte de jornal falando sobre a invasão de um bando de cangaceiros



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 75 — Foto de uma criança vestida de cangaceira



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 76— Sala de armas do museu, apenas com identificações dos nomes dos artefatos bélicos



Fonte: Bacurau (2019)

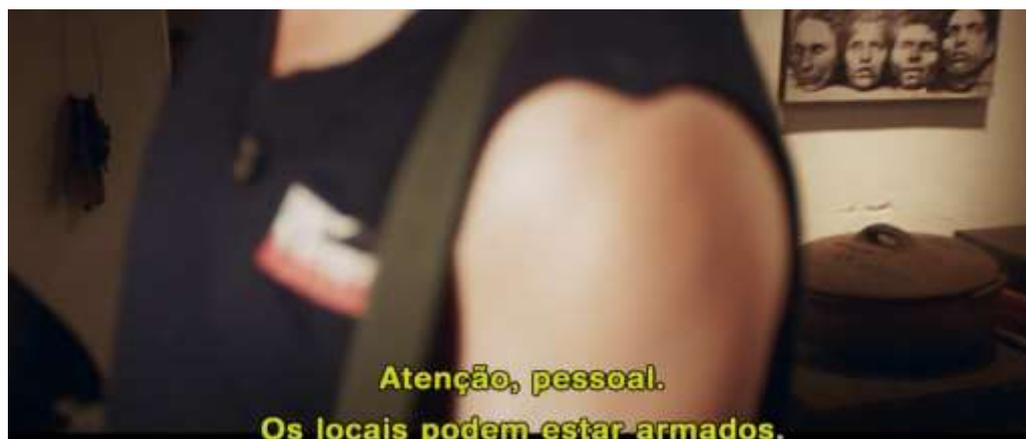
Lunga corta as cabeças dos Bandolero Shocks (Figura 77), tal qual ocorrera em uma das fotografias de arquivo dos cangaceiros, no museu de Bacurau (Figura 78). Ela aniquila o inimigo com o mesmo desejo de vingança que os canibais faziam com o corpo ritual. É neste momento que o convite de Domingas de servir o prato a Michael tem seu final consumado pela membra mais corajosa de Bacurau, Lunga. As cabeças expostas na calçada (Figura 79), dão, simbolicamente, de comer à comunidade canibal. A narrativa oferece ao espectador um sangrento prato, acompanhado de vingança e justiça, mergulhado em um caldo de resistência,

seguido de sangue derramado. A carnificina se torna a concretização do último gesto contra o algoz, com a decapitação dos inimigos e a carne sendo servida como o principal ingrediente para esse guisado apetitoso de gente.

Figura 77 — Lunga cortando cabeças dos Bandolero Shocks



Figura 78 — Foto de cabeças decapitadas expostas no museu de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Figura 79— Cabeças dos Bandolero Shocks expostas na cidade



Fonte: Bacurau (2019)

Na cena da limpeza, após a retirada das cabeças do museu, a companheira de Domingas, Iza, responsável pelo cuidado desse espaço em Bacurau, pede para que não se lave as paredes manchadas de sangue do local, apenas o chão (Figura 80). Como se o manter o sangue ali também fosse uma forma de incorporar nesse corpo-vivo museu mais uma marca da história que conta a investida dos colonizadores contra esse bravo povo e a resistência que os moradores lhe opõem para sobreviverem em comunidade. O museu é também um local de constituição da própria identidade dos habitantes e de rememoração de seus institutos canibais. Trata-se de um espaço arquivístico vivo que também é antropofágico pelo registro da história recente de ameaças sofridas pelos bacurauenses. O museu em Bacurau, ao expor o que ocorreu de forma

explícita, torna-se esse gesto-carta para a comunidade que continuamente manda e recebe mensagens do futuro para o passado e do passado para o futuro, compondo mais um espectro da educação deste povoado que atravessa a ancestralidade e o transe, incitando novas reflexões.

Figura 80 — Paredes do museu marcadas com sangue



Fonte: Bacurau (2019)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: SÃO HORAS DO BACURAU

Este trabalho teve como objetivo refletir sobre *Bacurau* como gesto-carta, como um museu da história do nordeste brasileiro, ficcionalizado em uma distopia que propõe movimentos utópicos, pensando-se em um limiar entre esses dois polos, que denominei de *distrofia*, caracterizada pela valorização de uma comunidade que, mesmo em um cenário difícil, se empenha por mais justiça, que valoriza a terra e é menos preconceituosa em relação a gênero, a raça, a atividades laborais pouco reconhecidas e ao consumo de substâncias psicoativas. *Bacurau* é essa grande mãe-terra que não esquece o nome de seus filhos. *Bacurau* ecoa e continuará ecoando seu canto por onde passar. *Bacurau* sempre nos fará (re)lembrar o que foi a retomada do fascismo no Brasil no século XXI e questionar os caminhos das narrativas políticas e sociais no curso da história nacional. *Bacurau* também nos rememorarão Glauber Rocha. Os cangaceiros. Os modernistas de 1922. Os cronistas de 1500. Montaigne. Nos fará recordar da falta de incentivo à cultura e à educação no Brasil. Da falta de investimento no cinema brasileiro. Da xenofobia contra os nordestinos. *Bacurau* já deixou um legado de não esquecimento nesse filme ousado e altamente epidérmico. *Bacurau* serve um prato imagético cheio de referências contemporâneas e antigas em uma história que não teme ser comida, engolida, engulhada, vomitada, criticada e elogiada.

O filme como objeto artístico é em si essa materialização de uma obra antropófaga e que pode vir a tornar-se extemporânea por todos esses elementos históricos e sociais que acompanham essa ciranda Brasil. Tal qual o museu da cidade, tal qual a própria terra que, como mãe, frutifica a partir do recurso ao ancestral. *Bacurau* existe e resiste. Quando assisti *Bacurau* pela primeira vez foi em 2019 e o vi em uma pré-estreia em um desses cinemas de *multiplex*. Lembro que escrevi uma resenha, intitulada "*Bacurau* é a Central Do Brasil: re-existe! e publiquei no médium¹¹⁶, um dos meus muitos blogs pessoais, afirmando:

Bacurau veio para me dar esperança ou no mínimo um cafuné de que não estou sozinha, não estamos sozinhos. Existe quem lute por nós. Temos uma classe de heróis no nosso Brasil: esses são professores, cineastas, escritores, atores e atrizes, a turma que não é levada a sério e é rechaçada nesse chão verde e amarelo. *Bacurau* abriu as portas do surrealista realismo brasileiro para o mundo. *Bacurau* é um protesto, um tiro e um amparo. Nenhuma morte a menos em um país que caixões são abertos cada dia mais para enterrar mais um dos nossos. *Bacurau* fica, resiste. Nós resistimos e precisamos estar juntos. *Bacurau* fica. (De Jesus, 2019)

¹¹⁶ Disponível em: < <https://medium.com/@jacquelinegama/bacurau-%C3%A9-a-central-do-brasil-re-existe-aaff05992046>> Visto em: 14 mar. 2024.

Bacurau ficou na minha memória e na de muitos que se sentiram afetados, negativa ou positivamente pela obra e é fato que já está inscrito na história do cinema brasileiro, pela sua relevância dentro e fora do país. Eles passaram e *Bacurau* ficou, o filme-passarinho que retorna em outros tempos e escreve o amanhã. À época chamei *Bacurau* de realismo surrealista, uma contradição que já mostrava um olhar antropófago sobre a obra, mesmo quando mal sabia que a caracterizaria de *distropia*. Caminho com *Bacurau* desde 2020, quando fiz meu TCC sobre o filme, e desde 2018 estudo a obra de Kleber Mendonça Filho, quando fiz minha primeira pesquisa de Iniciação Científica. Neste instante, nestas últimas páginas, já me encaminhando para a finalização desta dissertação, penso que muito do que escrevi na monografia, defendida em 2021; “*Fui-me embora para Bacurau: viagem para a utopia decolonial de um universo antropofágico*”, está ampliado aqui, como, por exemplo, a ideia de uma antropofagia distópica, que preferi concatenar em duas partes. A primeira: a *distropia*, contexto distópico com gesto utópico, conceito que pode ser utilizado em outros objetos de estudos no futuro; e a segunda promove a releitura antropófaga oswaldiana e da trajetória do canibal, relendo também essas teorias simbolicamente, para repensá-las em contextos contemporâneos brasileiros.

Bacurau resiste, mas é necessário se manter atento e forte. *Bacurau* só permanecerá, se como comunidade se mantiver resistente às investidas dos inimigos e lembrar do ímpeto canibal, não para matar e comer o outro literalmente, mas para lembrar que é possível fazer isso simbolicamente, no jogo de murta¹¹⁷ que está sempre em expansão. Para sermos resistentes, precisamos manter nossos museus, nosso vínculo com a comunidade, a escola, a família e a terra. Nossos afetos pessoais e coletivos, que acabam por fundir-se em um só, porque somos seres sociais, como há séculos problematizou Aristóteles ao tratar do animal-político. Antropófagos de nós mesmos, em constante reelaborar e interpelar. A interpelação com as

¹¹⁷ Esta analogia provém do *Sermão do Espírito Santo* (1657), de Padre Antônio Vieira, analisado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2016 [2002]) no livro *A inconstância da alma selvagem*, no capítulo “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem.” Neste Sermão, Vieira compara as nações do Brasil com estátuas de murta, que precisam ser retocadas com frequência, pois o processo de crescimento das plantas deforma a imagem esculpida. Ele afirma que essas nações são dóceis e não questionam, porém, na mesma medida em que não oferecem resistência, também não absorvem os ensinamentos bíblicos, precisando de constante vigilância. Diferentemente da qualidade resistente, intrínseca às estátuas de mármore, que se equivaleriam às nações europeias. Mesmo difíceis de doutrinar, pois são questionadoras, quando apreendem, solidificam o conhecimento. Viveiros de Castro, então, se utiliza da metáfora para mostrar que, diferentemente do que pregava Vieira, existia uma lógica social estável, na cultura Tupinambá, um dos povos que o padre mais teve contato, e uma das quais o ritual canibal fazia parte desse funcionamento de retroalimentação de ‘vingança’ entre os povos e de transmutação dentro da comunidade. Castro explica o funcionamento do ritual canibal e do simbolismo naquela construção social, validando a importância da incorporação para os Tupinambás que viveram naquela época, os quais não substituíam costumes ou tradições, mas incorporavam as características do ‘inimigo’ que mais lhes interessavam.

diferenças do *outro* é inerente aos seres humanos e é inevitável, uma vez que cada um possui camadas de saberes e afetos não idênticos.

A interpelação é o ato de constatar essa diferença do *eu* diante do *outro* e pode ter consequências ou não para a pessoa que a constata. As consequências podem vir de forma a entender o porquê o outro lhe feriu, ou o porquê você machucou o outro; quais foram as diferenças que provocaram essas atitudes? Claro que aqui estou falando de dor, um afeto incomodativo e de difícil digestão, assim como o ódio, o orgulho, a inveja, a usura, para citar alguns. No entanto, a interpelação também pode vir através dos gestos positivos, como os de alegria e de bondade. O interpelar não é necessariamente movido por uma atitude negativa, embora, há de se dizer que, o desconforto impulsiona mais o ato de questionar do que o conforto. Podemos pensar essa questão da interpelação da diferença em conjunto com Judith Butler, no capítulo “Responsabilidade”, do livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, quando afirma:

Descubro que minha própria formação implica o outro em mim, que minha estranheza para comigo mesma é, paradoxalmente, a fonte de minha conexão ética com os outros. Preciso conhecer a mim mesma para poder agir com responsabilidade nas relações sociais? Em certa medida, com certeza sim. Mas há algum valor ético em meu desconhecimento? Se estou magoada, descubro que a mágoa atesta o fato de que sou impressionável, entregue ao outro de maneiras que não posso prever ou controlar totalmente. Não posso pensar na questão da responsabilidade sozinha, isolada do outro. Se faço isso, quer dizer que me retirei do modo de interpelação (ser interpelada e interpelar o outro) no qual o problema da responsabilidade aparece pela primeira vez (Butler, 2019, p. 112).

E é nesse interpelar o diferente e a diferença, nesse questionar o *outro*, no encontro e desencontro com o *outro* que poderemos conhecer a nós mesmos e sonhar juntos para evitar que mais caixões sejam fechados, para prever o não esquecimento de resistências em prol dos direitos dos povos originários, dos negros, das mulheres, dos LGBTQIAP+, dos direitos ambientais, dos direitos das PCDs. E sonhar junto tem a ver com sobreviver à queda e criar em cima da dor, sobrepondo-a com a alegria. Pensar utopicamente em espaços de distopia, isso é ser *distrópico*. É preciso cair juntos com paraquedas coloridos, para lembrar Ailton Krenak (2019), em *Ideias para adiar o fim do mundo*:

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade (Krenak, 2019, p.30).

É nessa queda que redescobriremos cartografias diversas. Que redescobriremos Pindorama e nossas outras origens. E é nessa queda do céu se insurgindo contra o mundo colonizado que a resistência comunitária se torna uma astúcia indispensável. Começo a dissertação falando do pai, do país Brasil construído pelas ideias e gestos patriarcais, e termino falando da mãe, do matriarcado e da terra. Se meu pai me ensinou sobre paixão e amor à cultura, foi minha mãe que me ensinou a ser resistência dentro da cultura. Como muitas mulheres, como a professora aposentada de *Central do Brasil*, Dora, como a médica Domingas, de *Bacurau*, como a ancestral da comunidade, Carmelita, como Luciene, a dona do mercadinho de Bacurau, como a prostituta Sandra, como a minha professora do primário de quem já não me recordo o nome, mas que me ensinou a ler e a escrever, como todas as outras professoras que me ensinaram algo e que trago comigo neste aqui e agora, ainda que inconscientemente. Como minha bisavó, que já não está mais viva, e que me ensinou a valorizar os mais velhos com sua sabedoria cotidiana, como minha avó paterna, que sempre foi cuidadora e trabalhou como assistente social e enfermeira, sanando os problemas da sociedade e das doenças, como minha avó materna que sempre cuidou da casa e da família, exercendo papel fundamental para manter o Bem Viver dentro do lar, exercendo um imenso cuidado com as coisas e com a comida. Divido a mesa com essas mulheres que passaram e permanecem na minha memória e na minha vida e a elas deixo minha gratidão.

Minha mãe, Elisabete, também possui essa forte presença em minha trajetória pessoal e acadêmica, cuidando de mim e dos pacientes a que se dedica como enfermeira de uma comunidade periférica na cidade de Salvador. Minha mãe, desde que me entendo por gente, trabalhou em locais insalubres, com pouco ou nenhum saneamento básico, em instituições públicas de saúde marcadas pela falta de mantimentos e pela fome de quem as acessa. Conheceu localidades de extrema violência, dominadas pelo tráfico e pelas igrejas neopentecostais, e ainda testemunhou péssimas condições de vida em comunidades com poucas condições dignas de sobrevivência, a exemplo dos Alagados, que já foi a maior favela da América Latina em forma de palafitas. Meu pai, além de fotógrafo, já foi taxista, dono de banca de jornal e me apresentou os bairros de Liberdade, Paripe, Sussuarana, Periperi, redutos de Salvador marcados pela pobreza, pela fome, mas também pelo senso de comunidade. Meu pai também atua em hospital e cuida de gente. Minha mãe e meu pai, a mátria e a pátria, se fundem em casamento e em história.

Minha história passa por eles, a história de *Bacurau* mora na pátria e reinventa a mátria. Meus pais sempre me permitiram a imaginação, mas também a percepção de que a dura

realidade não se constitui apenas de parques da Disney e nem de prédios de luxo da Pituba, ou de grandes casas muradas no Alphaville. Fui estimulada a imaginar este Bem Viver de Brasil, e foi neste ímpeto de mudança e transmutação de comunidades que se fundem na cidade e na minha história de afeto que chego aos canibais, que chego ao cinema e chego aqui a esta última página. Meus pais, como atuantes na área de saúde, viveram a distopia pandêmica e eu temi por eles em cada ano desse triste período que infelizmente passamos. Eles resistiram. Eu resisti.

Bacurau resistiu. O Brasil resistiu. O real continuará eterno, para parafrasear Arnaldo Antunes: “O real resiste”. E se canibaliza no e com o outro, neste último ônibus¹¹⁸ de sonhos que sempre passará bem próximo a nós, pronto para nos atropelar ou nos fazer embarcar a tantas horas. O tempo, vestido de anjo da história, com seus dentes afiados aparecerá encostando suas asas fantasmagóricas em nossos ombros. O anjo pássaro bacurau, caído na última trombeta do apocalipse, já não se sustentará no ar. O céu cairá diante dos nossos olhos e o anjo abrirá seus paraquedas coloridos nos transmutando junto com ele. Formando uma imagem *distrópica*. Seremos esses canibais antropófagos do futuro e do ontem, construindo amplas possibilidades de Bem Viver. Mais uma vez será possível superar a queda por meio dos voos dos pássaros encantados.

¹¹⁸ Soube que o nome bacurau também é referido ao último ônibus que roda na noite, em Recife. Esta informação foi falada pelos diretores em debate após sessão, na pré-estreia de *Bacurau*, na qual estive presente, assistindo ao filme pela segunda vez e ouvindo Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O debate ocorreu no dia 28 de agosto de 2019, no Cinema Glauber Rocha; em Salvador, Bahia.

REFERÊNCIAS

- 34ª BIENAL DE SÃO PAULO. Faz escuro mas eu canto: catálogo / Elvira Dyangani Ose (editora convidada, em associação com The Showroom, Londres); [curadoria Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez]. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.
- A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1980.
- A MENINA do algodão. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2003. 8 min. son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5xHcN8gGC_Y&t=4s. Acesso em: 8 abr. 2014.
- AGUIAR, Ana Lígia Leite [2010]. **Glauber em crítica e autocrítica**. 2013. Disponível em: < <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8391>> Visto em 08 de abril de 2024.
- ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora Antropófaga. In: ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (ed.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- AMARELO – É tudo pra ontem. Direção: Fred Ouro Preto. Intérprete: Emicida, Fernanda Montenegro, Gilberto Gil, Zeca Pagodinho, Marcos Valle, Pablo Vittar, Majur. Brasil: Netflix, 2020. Disponível em: Netflix. Visto em: 14 mar. 2024.
- ANDERSON, Benedict [1983]. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mario [1922]. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Lafonte, 2019.
- ANDRADE, Oswald [1937]. **O rei da vela**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- ANDRADE, Oswald [1953]. A marcha das utopias. In ____.: **A utopia antropofágica** (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995. 2.ed.
- ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messiânica [1950]. In ____.: **A utopia antropofágica** (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995. 2.ed.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago [1928]. In ____.: **A utopia antropofágica** (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995. 2.ed.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil [1922]. In ____.: **A utopia antropofágica** (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995. 2.ed.
- ANDRADE, Oswald. Variações sobre o matriarcado. In ____.: **A utopia antropofágica** (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995. 2.ed.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Intérpretes: Sônia Braga, Humberto Carrão, Maeve Jinkings, Irandhir Santos, Carla Ribas *et al.* Roteiro: Kleber Mendonça Filho. [s. l.]: Vitrine Filmes, 2016. 1 DVD (145 min), son., color.

ATWOOD, Margaret [1985]. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

ATWOOD, Margaret. **Os testamentos**. Tradução de Simone Campos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2021.

AZEVEDO, Aluísio [1890]. **O cortiço**. São Paulo: Moderna, 1991.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia Distópica de um País em Crise. UNICAMP: **Sala Preta**, 2019. ed.19, v. 1. 47-63 p. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p47-63>> Acesso em: 02 jul. 2023.

BABILÔNIA. Direção e roteiro: Damien Chazelle. Elenco: Brad Pitt, Margot Robbie, Jean Smart. Produção: Paramount Pictures, C2 Motion Picture Group, Marc Platt Productions, Wild Chickens Productions, Organism Pictures. Distribuição: Paramount Pictures, 2022. 1 DVD (189 min), son., color. Estados Unidos.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Intérpretes: Bárbara Colen, Silvero Pereira, Karine Teles, Sônia Braga, Udo Kier *et al.* Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. [s. l.]: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (131 min), son., color.

BAIANA SYSTEM. Lucro. Composição por Russo Passapusso e Mintcho Garrammone. Interpretação por Baiana System. Participação de Russo Passapusso, Roberto Barreto, Seko Bass, Daniel Ganjaman, Ícaro Sá, Japa System, Unix, João Teoria, Mathias Hernam Traut e Marcelus Leone. Ano de lançamento: 2016. Disponível em: <https://baianasystem.com.br/musicas/lucro-descomprimindo/>. Acesso em: 9 de abril de 2024.

BAIANA SYSTEM. Sulamericano. Composição por Russo Passapusso, Roberto Barreto, Seko Bass e Manu Chao. Interpretação por Baiana System e Manu Chao. Participação de Russo Passapusso, Manu Chao, Roberto Barreto, Seko Bass, Synth Unix, Ubiratan Marques, Daniel Ganjaman, Tatiana Lírio e Lívia Nery. Concepção e arranjos de percussão por Ícaro Sá e Japa System. Participação especial de Manu Chao. Ano de lançamento: 2019. Disponível em: <https://baianasystem.com.br/musicas/sulamericano/>. Acesso em: 9 de abril de 2024.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história (1940). **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, p. 222-232, 1987.

BENTES, Ivana. Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe. **Cult**. São Paulo: **Cult**, 2010. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>> Acesso em: 05 set. 2023.

BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. **Cult**. São Paulo: Cult, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 23 out. 2023.

BRASIL DE FATO. PE: policiais recebem bonificação por prender brincantes que usam armas em festejos juninos, 27 fev. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/27/pe-policiais-recebem-bonificacao-por-prender-brincantes-que-usam-armas-em-festejos-juninos>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2023]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 10 abr. 2024.

BUTLER, Judith. “Responsabilidade”. In ____: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 109-172.

BUTLER, Judith. Vidas passíveis de luto. In ____: **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Civilização Brasileira, 2015.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, 2003. DVD, 145 min.

CARDOSO, Joaquim; RICARDO, Sérgio. Bichos da Noite. Intérprete: Sérgio Ricardo. No álbum: **A Grande Música de Sérgio Ricardo**. [LP], 1967.

CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Produção de Carla Camurati. Brasil: Riofilme, 1995. 1 DVD (105 min), son., color.

CASTRO, Eduardo Viveiros de [2002]. O Mármore e a murta: a inconstância da alma selvagem. In ____: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Produção: Martire de ClermontTonnerre e Arthur Cohn. [S. l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. 5 rolos de filme (106 min), son., color., 35 mm.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. “Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (Século XVI).” **Tempo**, v. 28, p. 165-192, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262595001_Cannibals_of_Brazil_The_slaughter_houses_of_Fries_Holbein_and_Munster_S_XVI> Acesso em: 01 de março de 2024.

CIDADE de Deus. Direção Fernando Meirelles e Katia Lund. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Brasil: O2 Filmes, 2002. 1 DVD (130 min), son., color.

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZmTPHXeCDUg>> Visto em : 06 de abril de 2024.

COSTA, Suzane Lima; XUCURU-KARIRI, Rafael (Orgs.). **Cartas para o Bem Viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros arte e café / paraLeLo13S, 2020. Disponível em: <<https://cartasindigenasaobrasil.com.br/wp-content/uploads/2021/07/Cartas-para-o-BemViver.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2023.

CAMINHA, Pero Vaz de [1500]. **A carta**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2023

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 min, son., color.

DORNELLES, Juliano; MENDONÇA FILHO, Kleber.. [Entrevista cedida à] Ela Bittencourt. Film Comment. Nova York, 21 maio 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-julianodornelles/>. Acesso em: 07 jul. 2023.

ELETRODOMÉSTICA. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Elenco: Magdale Alves, Gabriela Souza, Pedro Bandeira. Montagem por João Maria e Kleber Mendonça Filho. Produção por Kleber Mendonça Filho. Produção Executiva por Carol Ferreira, Emilie Lesclaux, Leo Falcão, Roberto Santos Filho e Lua Silveira. Direção de Fotografia por Roberto Santos Filho. Direção de Arte por Juliano Dornelles. Brasil, 2005, 22 min, son., color.

ESBELL, Jaider. TransMakunaíma, o buraco é mais embaixo. **Amazonia real**, 28 maio 2018. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

FANON, Frantz [1961]. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

FAPESP. Taxa de suicídio entre indígenas supera em quase três vezes a da população geral, 28 fev. 2024. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/taxa-de-suicidio-entre-indigenas-supera-em-quase-tres-vezes-a-da-populacao-geral/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FOUCAULT, Michel [1975]. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

G1. Equipe de "Aquarius" protesta em Cannes contra impeachment de Dilma, 17 maio 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contr-a-impeachment-de-dilma.html#:~:text=A%20equipe%20de%20%22Aquarius%22%2C,estrela%20do%20filme%20em%20Cannes>. Acesso em: 13 fev. 2024.

G1. MORRE Jaider Esbell, artista plástico roraimense, 2 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rr/roraima/noticia/2021/11/02/morre-jaider-esbell-artista-plastico-roraimense.ghtml>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GALLEGO, Luís Fernando. Bacurau: um ideário louvável não faz, por si só, um bom roteiro. 2019. **Críticos**. Disponível em <https://criticos.com.br/?p=11599&cat=1>. Acesso em: 06 out. 2023.

GAMA, Jacqueline. Bacurau: é a central do Brasil. Re-existe. **Medium**, 23 ago. 2019. Disponível em <https://medium.com/@jacquelinegama/bacurau-%C3%A9-a-central-do-brasil-re-existe-aaff05992046>. Acesso em: 6 de abril de 2024

GOMES, Paulo Emílio Sales [1996]. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 2 e.d.

- JESUS, Jacqueline Gama de. Bacurau: além de uma terra em transe. In ___.: **Mucho más que cine**: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués. Coordenação: María Marcos Ramos. Madrid: Editorial Dickson, 2021. Disponível em: <<https://www.dykinson.com/cart/download/ebooks/12881>>. Acesso em: 24 abr. 2022.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das letras: São Paulo, 2019.
- LESTRINGANT, Frank. **O canibal**: Grandeza e decadência. Trad. Mary Murray Del Priore. Brasília: UNB, 1997.
- LIMA, Rachel Esteves. Glauber Rocha: a história em movimento. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 9, p. 172-177, 2001.
- LINS, Paulo. Cidade de Deus. 1ª ed. : Rio de Janeiro : Editora Objetiva, 1997. 337 p.
- MACHADO, Samir Machado de. **Tupinilândia**. São Paulo : Todavia, 2018. 448p.
- MACUNAÍMA. Filme. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. 108min, son., color.
- MAD Max: estrada da Fúria. Filme. Produção: Doug Mitchell, George Miller, PJ Voeten; Direção: George Miller. Austrália: Warner Bros. Pictures, 2015. 1 DVD (120 min), son., color.
- MBEMBE, Achille [2003]. Necropolítica. **Arte & Ensaio**, [S.l.], n. 32, mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 25 abr. 2024.
- MEMMI, Albert [1957]. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2007.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. Postagem do diretor Kleber Mendonça Filho em sua rede social X (antigo Twitter) contendo a sinopse do filme. [Captura de tela]. 02 mar. 2024. Disponível em: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1764038851557757314/photo/1>. Acesso em: 02 mar. 2024.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros**: O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MENS sana in corpore sano. Direção Juliano Dornelles. Brasil, 2011. Curta-metragem, 22 min, son., color.
- MIGNOLO, Walter. “A opção descolonial e o significado de identidade em política”. Rio de Janeiro: **Caderno de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, Língua e Identidade**. 2008 n. 34. Tradução de: Ângela Lopes Norte. 287- 324 p.
- MIGNOLO, Walter. Prefacio a la edición castellana <um paradigma otro>: colonialidade global, pensamento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In ___.: **Historias locales / disenos globales**: colonialidad, conocimientos Subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal Editorial, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Ed.UFMG, 2003.

MONTAIGNE, Michel de (1580). Sobre os canibais. In ____.: **Os ensaios: uma seleção**. Organização m. a. Screech. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, Edição digital.

MORUS, Thomas [1516]. **A Utopia ou o tratado da melhor forma de governo**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Civilização Brasileira, 2011.

NÃO! Não olhe!. Filme. Produção: Jordan Peele, Ian Cooper; Direção: Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2022. 1 DVD (120 min), son., color.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Revista Afrodiáspora**, v. 3, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

O ARTISTA. Direção: Michel Hazanavicius. França : La Petite Reine, 2011. DVD, 100 min.

O PAGADOR de promessas. Anselmo Duarte. Brasil: Cinedistri, 1962.

O PREDADOR. Direção: John McTiernan. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1987. 1 DVD (107 min), son., color.

O SOM ao redor. Direção Kleber Mendonça Filho. Elenco: Gustavo Jahn, Irma Brown, Maeve Jinkings. Brasil, 2012. 131 min, son., color. DVD.

ORWELL, George [1949]. **1984**. Tradução de Sandro Ribeiro. São Paulo: Pé da Letra, 2020.

PLATÃO [428-347 a.C]. **A República**. Tradução: Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Fronteira, 2014.

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Elenco: Produção de Cinemascópio e Símio Filmes. Produtores Associados: Cabraquente Produções. Recife, Brasil. Distribuição Vitrine Filmes, 2009. DVD. 24 min. Colorido.

REDE BRASIL ATUAL. PUC-SP repudia capa de Veja que pisoteia "sobra cadáver" de Marisa Leticia, 13 maio 2017. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/puc-sp-repudia-capa-de-veja-que-pisoteia-sobra-cadaver-de-marisa-leticia-1/>. Acesso em: 11 fev. 2024.

RETRATOS fantasmas. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil: Vitrine Filmes, 2023. Mídia digital: streaming Netflix.

ROCHA, Glauber [1965]. Eztetyka da fome. **Hambre-espacio cine experimental**. 2013. Disponível em: < <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf> >. Acesso em: 5 set. 2023.

ROCHA, Glauber [1971]. Eztetyka do sonho. **Hambre-espacio cine experimental**. 2013. Disponível em: < <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/09/eztetyka-do-sonho.pdf> >. Acesso em: 5 set. 2023.

SAMPAIO, Guto. **Canibaversos**. Salvador, BA: JM Gráfica e Editora, 2015.

SILVA, Júlio Cesar Bastoni da. “Depois do ‘sarampão antropofágico’: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930”. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. Volume 29 (dez. 2015).

SOLÓN, Pablo. **¿Es posible el vivir bien?**. La Paz, Bolivia: Fundación Solón, 2016.

SOTEROPROSA. 27 de agosto de 2021. Entrevista de Jacqueline Gama com o ator Carlos Francisco, via Instagram do Soteroprosa. Parte 1: Live de Carlos Francisco com Jacqueline Gama. [Postagem de vídeo]. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CTGF63UFkaq/>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SOTEROPROSA. 27 de agosto de 2021. Entrevista de Jacqueline Gama com o ator Carlos Francisco, via Instagram do Soteroprosa. Parte 2: Live de Carlos Francisco com Jacqueline Gama. [Postagem de vídeo]. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CTGOJWQFB0r/>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SUASSUNA, Ariano, 1955. **O Auto da Compadecida**. Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano, 2010. Prefácio. In ___.: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. 4. ed. rev. Recife: Cepe, 2021

SUPEROUTRO. Direção e roteiro: Edgar Navarro. Brasil: Salvador, 1989.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Brasil: Rio de Janeiro, 1967.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. España: Melusina, 2010.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santo. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1963. Filme, 103 min.

VINIL verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Elenco: Brasil, 2004. 16 min. son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/179841971>>. Acesso em: 8 abr. 2024.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. TOMO I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. Série Pensamiento Decolonial. Disponível em: <<https://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf>> Visto em: 08 de abril de 2024.