

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Marcos Paulo de Araújo Barros

Devorações em *Bacurau*: ecos antropofágicos no cinema brasileiro

Juiz de Fora
2025

Marcos Paulo de Araújo Barros

Devorações em *Bacurau*: ecos antropofágicos no cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.
Linha de Pesquisa: Literatura e Transdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barros, Marcos Paulo de Araújo.
Devorações em Bacurau : ecos antropofágicos no cinema
brasileiro / Marcos Paulo de Araújo Barros. -- 2025.
186 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Antropofagia cultural. 2. Literatura Brasileira. 3. Oswald de
Andrade. 4. Cinema Brasileiro. 5. Bacurau. I. Pires, André Monteiro
Guimarães Dias, orient. II. Título.

Marcos Paulo de Araújo Barros

Devorações em *Bacurau*: ecos antropofágicos no cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 19 de agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Humberto Fois Braga
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Universidade Federal Fluminense (UFF)



Documento assinado eletronicamente por Humberto Fois Braga, Professor(a), em 19/08/2025, às 21:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por Adriano Medeiros da Rocha, Usuário Externo, em 20/08/2025, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por Anderson Pires da Silva, Professor(a), em 20/08/2025, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a), em 21/08/2025, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por Luiz Fernando Carvalho, Usuário Externo, em 21/08/2025, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 2507158 e o código CRC 64AE84AD.

Aos habitantes das periferias urbanas e dos sertões esquecidos, aos que carregam no corpo e na alma as marcas do preconceito e do silêncio imposto. Ao Brasil profundo, invisibilizado, que resiste. Ao povo negro e indígena, raiz viva desta terra. Aos professores, semeadores de esperança. Aos artistas, que, com sensibilidade e coragem, recriam o mundo e nos fazem experimentar outras peles. Aos que sobreviveram à pandemia da covid, e aos que ainda resistem à pandemia da ignorância. E a todos que acreditam na beleza inquieta do cinema, da literatura e na potência transformadora da cultura como gesto antropofágico de resistência e reinvenção, servindo de farol a iluminar caminhos de justiça, afeto e liberdade.

AGRADECIMENTOS

À Manuela, minha filha, a quem também dedico esta tese com todo meu amor. Durante esse período, ela se transformou em adolescente, uma fase em que, naturalmente, precisou ainda mais da minha presença e atenção. Embora a pesquisa tenha exigido grande parte do meu tempo e concentração, minha filha sempre foi minha fonte de amor e motivação.

À Marisa, minha esposa, pelas trocas, leituras, revisões e, acima de tudo, pelo amor e por estar sempre ao meu lado com sua presença atenta e marcante e parceria inabalável. Esta empreitada também é por nós!

Aos meus pais, Lúcia e Laerte, por todo o apoio incondicional ao longo da vida. São eles minha referência de compromisso com a família e de responsabilidade diante de cada escolha. Tudo o que sou carrega, em essência, o que aprendi com eles.

Ao Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires, meu orientador, por ter acolhido com generosidade meu interesse pelo cinema brasileiro, pela liberdade e por ter sido fundamental no despertar da minha consciência para a potência crítica da antropofagia oswaldiana.

Aos professores do PPG Letras da UFJF, por todos os ensinamentos ao longo desta jornada, e, em especial, àqueles que participaram da minha banca de defesa, Prof. Dr. Anderson Pires, Prof. Dr. Adriano Medeiros e Prof. Dr. Humberto Fois, que aceitaram o convite e contribuíram generosamente com suas leituras e sugestões.

Ao querido Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros, pelas aulas inspiradoras e apaixonadas, pela generosa partilha de ideias e pelo constante incentivo à concretização deste trabalho.

Aos colegas do doutorado, pelas discussões enriquecedoras em sala de aula, pelas conversas espontâneas entre encontros e pausas, pelas trocas nas jornadas literárias e pelo companheirismo nas dúvidas e conquistas. Compartilhar esta caminhada com vocês tornou o percurso mais leve, mais lúcido e, acima de tudo, mais humano.

À Capes e ao Programa de Bolsas de Pós-Graduação – PBPG / UFJF, pela concessão da bolsa de estudos para a minha pesquisa.

Ao cinema brasileiro, minha paixão de longa data, que me ensinou sobre as múltiplas faces do Brasil, suas cores, dores e alegrias, e que, a cada cena, me fez amar ainda mais este país tão complexo e belo. Minha eterna gratidão por ter sido

fonte de inspiração, conhecimento e amor à cultura nacional.

Agradeço a *Bacurau* e a seus habitantes, mesmo que imaginários, que me lembraram, com sua força coletiva e resistência, da potência da antropofagia como gesto de transformação e reinvenção cultural. Que possamos, sempre, assimilar o diverso, devorar o que nos alimenta e recriar, com coragem, a esperança de um Brasil mais justo e plural. Ditadura só se for a do amor.

À literatura, que sempre foi abrigo, espelho e horizonte. Com ela aprendi a nomear o indizível, a habitar outras vidas, a compreender as nuances do humano. Foi pelas palavras dos outros que descobri as minhas, e é por meio delas que sigo tentando entender o mundo e, na medida do possível, transformá-lo.

E, não por último, mas sempre, a Deus, que, em sua infinita misericórdia, guia meus passos e sustenta meu caminho na incansável busca por transformar sonhos em realidade. Agradeço por cultivar minha fé no que há de mais puro e luminoso nas pessoas e na esperança de um mundo mais generoso e gentil, onde aqueles que vivem à margem possam finalmente ser vistos e acolhidos.

“O sonho é o único direito que não se pode proibir”
Glauber Rocha

RESUMO

Nesta pesquisa, buscamos identificar e analisar os traços da antropofagia cultural no filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, compreendendo como o longa-metragem traduz e reinventa influências externas em uma estética brasileira. Para isso, partimos dos textos de Oswald de Andrade e exploramos suas conexões com o Cinema Novo, o Cinema Marginal e outras manifestações artísticas nacionais, como as chanchadas e o tropicalismo, a fim de verificar como *Bacurau* se constrói como um mosaico de referências. Entendemos o filme como uma mescla de repertórios da arte popular e da indústria cultural, dialogando com diferentes gêneros cinematográficos, como o *western*, o terror e a ficção científica. Um exemplo marcante desse jogo intertextual é o disco voador, que, à primeira vista, evoca o imaginário dos filmes clássicos de ficção científica, mas que, ao longo da narrativa, revela-se um drone, símbolo da vigilância e do domínio tecnológico estrangeiro sobre o povoado. Além de Oswald Andrade, autores como Antonio Cândido, Beatriz Azevedo, Douglas Kellner, Glauber Rocha, Ivana Bentes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Mikhail Bakhtin, entre outros, serão a base teórica para nossas abordagens, estabelecendo uma interface entre cinema e literatura e analisando a presença da antropofagia na construção do texto filmico. Concluímos que o filme mobiliza elementos antropofágicos não apenas como recurso estético, mas também como estratégia de resistência do cinema brasileiro diante das superproduções estrangeiras. Buscamos, ainda, compreender de que modo o longa revisita os conceitos de utopia, patriarcado e matriarcado de Pindorama presentes na obra oswaldiana, ao criticar o patriarcado colonial e a imposição de uma moral europeia sobre os corpos e modos de vida originários. *Bacurau*, assim, em nossa leitura, não apenas se apropria de influências externas, mas as digere e transforma, reafirmando uma identidade brasileira que, ao invés de se submeter à cultura global, a reconfigura a partir de sua própria perspectiva. Essa operação simbólica se evidencia, por exemplo, no duelo final entre locais e invasores, uma cena típica dos filmes de *western*, que, em *Bacurau*, ganha contornos do cangaço.

Palavras-chave: antropofagia; literatura brasileira; cinema brasileiro; *Bacurau*.

ABSTRACT

In this research, we seek to identify and analyze the traces of cultural anthropophagy in the film *Bacurau*, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, understanding how the feature film translates and reinvents external influences within a Brazilian aesthetic. To this end, we begin with the writings of Oswald de Andrade and explore their connections with Cinema Novo, Cinema Marginal, and other national artistic movements, such as the chanchadas and Tropicalismo, in order to investigate how *Bacurau* constructs itself as a mosaic of references. We understand the film as a blend of repertoires from popular art and the culture industry, engaging in dialogue with different cinematic genres such as the western, horror, and science fiction. A example of this intertextual play is the flying saucer, which at first evokes the imagery of classic science fiction films, but throughout the narrative reveals itself to be a drone, a symbol of foreign surveillance and technological domination over the village. In addition to Oswald de Andrade, authors such as Antonio Candido, Beatriz Azevedo, Douglas Kellner, Glauber Rocha, Ivana Bentes, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, and Mikhail Bakhtin, among others, form the theoretical foundation for our approach, establishing an interface between cinema and literature and analyzing the presence of anthropophagy in the construction of the filmic text. We conclude that the film mobilizes anthropophagic elements not only as an aesthetic resource but also as a strategy of resistance of Brazilian cinema against foreign blockbusters. We also seek to understand how the film revisits the Oswaldian concepts of utopia, patriarchy, and matriarchy of Pindorama, as it critiques the colonial patriarchy and the imposition of a European morality upon the bodies and ways of life of the original peoples. *Bacurau*, therefore, in our reading, not only appropriates external influences but digests and transforms them, reaffirming a Brazilian identity that, instead of submitting to global culture, reconfigures it from its own perspective. This symbolic operation becomes evident, for instance, in the final duel between locals and invaders, a scene typical of western films, which, in *Bacurau*, takes on the features of the cangaço.

Keywords: cultural anthropophagy; brazilian literature; brazilian cinema; Bacurau.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Escola Municipal Professor João Carpinteiro.....	91
Figura 2 - Dois personagens brasileiros que servem ao grupo de invasores, mas também são executados pelos forasteiros.....	93
Figura 3 - Hibridação homem-máquina.....	97
Figura 4 - Caixões na estrada.....	99
Figura 5 - Damiano coloca na boca de Teresa a semente de psicotrópico.....	104
Figura 6 - Placa que fica na estrada que vai para Bacurau.....	116
Figura 7 - Imagem do disco voador em Bacurau.....	125
Figura 8 - Carranca puxando o cortejo do enterro de Dona Carmelita.....	125
Figura 9 - Moradores de Bacurau reunidos depois de derrotarem os inimigos.....	127
Figura 10 - Lunga diante do espelho.....	128
Figura 11 - Lunga coberto de sangue.....	130
Figura 12 - Kate botando sangue pela boca.....	130
Figura 13 - Tony Junior de cueca sendo ridicularizado em praça pública.....	131
Figura 14 - Cabeças dos inimigos decapitadas na frente da igreja.....	132
Figura 15 - Cabeças de Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros.....	132
Figura 16 - Cabeça de Willy explodida por Damiano.....	133
Figura 17 - Cabeça rolando no meio da rua.....	133
Figura 18 - Lunga com a cabeça decapitada na mão.....	133
Figura 19 - Roupas extravagantes dos motoqueiros sulistas.....	135
Figura 20 - Veículo de propaganda política com painel de LED.....	136
Figura 21 - Cena prolongada com montanhas, vegetação e céu (1).....	137
Figura 22 - Cena prolongada com montanhas, vegetação e céu (2).....	137
Figura 23 - Chegada de Lunga ao povoado.....	139
Figura 24 - Violeiro de Bacurau enfrenta dois forasteiros, empunhando sua viola.....	146
Figura 25 - Moradores reunidos para a despedida de Dona Carmelita.....	157
Figura 26 - Vacinas trazidas por Teresa.....	157
Figura 27 - Moradores escondidos no interior da escola.....	159
Figura 28 - Transe coletivo durante jogo de capoeira.....	159
Figura 29 - Aparição de Dona Carmelita antes da captura de Michael.....	162
Figura 30 - Sandra, Robson e Daisy exibindo seus corpos.....	164
Figura 31 - Banho coletivo.....	165

Figura 32 - Domingas observa Iza com Robson na cama.....	165
Figura 33 - Domingas à espera de Michael com a mesa posta.....	166
Figura 34 - Michael finge provar o guisado oferecido por Domingas.....	168
Figura 35 - Michael derruba a mesa preparada por Domingas.....	169
Figura 36 - Damiano nu entre as plantas.....	171
Figura 37 - Damiano nu do lado de fora.....	171
Figura 38 - Damiano e sua companheira Daisy.....	172

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	PREPARAÇÃO DO BANQUETE – A COLETA DAS INFLUÊNCIAS.....	22
2.1	ANTROPOFAGIA COMO NOVO PARADIGMA DE PENSAMENTO.....	28
2.2	A UTOPIA OSWALDIANA.....	30
2.3	TENSÃO ENTRE PATRIARCADO E Matriarcado.....	34
3	FOGO DE ORIGEM – MARCAS DO CINEMA ANTROPOFÁGICO.....	38
3.1	A CHANCHADA COMO FAGULHA.....	51
3.2	CINEMA MARGINAL: BRASAS DE UMA ESTÉTICA DO LIXO.....	56
3.3	TROPICALISMO: COMBUSTÃO ESTÉTICA E REVOLUÇÃO.....	68
4	RITUAL DE RECONHECIMENTO – CORPO NACIONAL EM CENA.....	78
4.1	POTENCIAL PARA ESTRUTURAR IDENTIDADES.....	79
5	DEVORAÇÃO – O ENCONTRO COM <i>BACURAU</i>.....	84
5.1	DIGESTÃO DO CINEMA NOVO.....	90
5.1.1	Deglutição dos Gêneros.....	91
5.1.2	Mastigando <i>Western</i>	92
5.1.3	Metabolizando Ficção Científica.....	96
5.1.4	Despedaçando <i>Thrillers</i> de Invasão e Caça.....	98
5.1.5	Decompondo Terror.....	99
5.2	ABSORVENDO “UM PODEROSO PSICOTRÓPICO”.....	103
5.3	ENGOLINDO SERTÃO E VIOLÊNCIA.....	105
5.4	DESFRTANDO DOS PERSONAGENS ARQUETÍPICOS.....	118
5.5	UMA DESGUSTAÇÃO DE CHANCHADAS.....	120
5.6	CINEMA MARGINAL E TROPICALISMO: SABORES A MAIS.....	123
5.7	TRILHA SONORA COMO SOBREMESA.....	139
6	DIGESTÃO CRIATIVA – <i>BACURAU</i> E REEXISTÊNCIA.....	149
6.1	CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE FUTURISMO, UTOPIA E DISTOPIA.....	150
6.2	REPRESENTAÇÕES DISTÓPICAS NA ARTE.....	153
6.3	UTOPIA NO SERTÃO.....	156
6.4	O Matriarcado de <i>BACURAU</i>	160
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS – TRANSFIGURAÇÃO – O FILME COMO CORPO CULTURAL.....	174
	REFERÊNCIAS.....	180

1 INTRODUÇÃO

Da plateia, ao som psicodélico da música cantada por Gal Costa, assistimos à tela escura, que, aos poucos, apresenta-nos os créditos iniciais de *Bacurau*. As letras se embaralham em um emaranhado de estrelas. A escuridão do espaço sideral vai cedendo lugar à imensidão azul do planeta Terra, cuja exuberância de sua curvatura parece provocar os terraplanistas. Lentamente, a câmera que nos serve de guia conduz nosso olhar para um satélite que plana sobre a costa brasileira.

À medida que a lente mergulha rumo ao Brasil, muitos pontos luminosos começam a aparecer, mas a câmera se afasta para submergir em outra área com menos luminosidade e, então, compreendemos que estamos no interior do nordeste brasileiro, quando a tela se abre para uma paisagem verdejante com montanhas cortadas por uma estrada. Nela, um caminhão, com dois ocupantes, tem como destino o povoado de Bacurau.

Essa cena de abertura, embalada pela música e letra de *Não identificado*, gravação de 1968, ao mesmo tempo que nos remete ao Tropicalismo, em razão da canção composta por Caetano Veloso, também faz referência aos filmes de ficção científica, como *Star Wars*. É uma mistura que, no nosso ponto de vista, serve de aviso, pois, o que veremos a seguir, nas próximas duas horas e onze minutos, é a saga de um Brasil que, a nosso ver, olha profundamente para dentro, para o seu passado, mas sem desviar seu olhar para fora, para o que é novidade.

Essa *overture*, criada pelos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, substancia uma proposta estética que, possivelmente, remete-nos ao Movimento Modernista Brasileiro e sua antropofagia, ao escancarar na tela elementos que nos dão a impressão de que passado e futuro podem estar alinhados para nos mostrar algo novo, o que está por vir. Ao pensarmos na antropofagia, sob o conceito cunhado por Oswald de Andrade, logo nos vem à mente a questão da resistência contra a dominação cultural, e, ao decorrer das cenas de *Bacurau*, essa reflexão pode ficar ainda mais nítida. A impressão que temos é de que o filme vai devorando diversas referências estéticas, éticas e políticas que nos remetem ao conceito criado pelo poeta modernista e difundido em seu *Manifesto Antropófago*, publicado na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, em 1928.

A antropofagia alude a antigas tradições de alguns grupos indígenas que, ao se alimentarem da carne de guerreiros inimigos derrotados, assimilavam suas forças.

Oswald de Andrade utilizou esse conceito para propor uma forma de resistência contra a dominação cultural estrangeira no Brasil, que pode ser sintetizada no ato de devorar essas influências e transformá-las. Em vez de imitar, a ideia era fundir as influências internacionais à nossa produção cultural, valorizando a cultura popular. Diante dessa perspectiva, surge a pergunta que guia nossa investigação: *Bacurau* pode ser compreendido como um legado da antropofagia?

Foi esse questionamento persistente que nos conduziu à proposta de pesquisa que ora apresentamos, nascida do encontro entre duas paixões que nos movem: o cinema brasileiro e a literatura. Durante esse percurso, deparamo-nos com o livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho. Nele, o cineasta relata:

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).

Foi justamente essa fusão de energias heterogêneas, destacada por Kleber Mendonça, que nos confirmou a pertinência de abordar *Bacurau* sob a ótica da antropofagia. Nesta pesquisa, portanto, propomos um mergulho na obra com o intuito de identificar elementos que a aproximem do conceito oswaldiano, uma vez que o filme se apresenta, à primeira vista, como uma mescla de gêneros — ora evocando o cinema de ação, ora o terror, ora a ficção científica. Essas nuances nos levam a pensar que estamos diante de um filme brasileiro que não tenta escamotear sua inspiração em filmes americanos.

Entretanto, convém enfatizar que *Bacurau* não simplesmente imita essas características estrangeiras em uma produção brasileira, algo que seria reflexo da dominação cultural. Ao contrário, *Bacurau*, ao que parece, traduz essas influências em uma estética brasileira, adaptada às exigências do contexto político-social de nosso país, e, assim, ora se parece com Cinema Novo, ora com Cinema Marginal.

Desde o início do filme, o Brasil retratado na trama parece-se mais com o que é reconhecidamente brasileiro, embora sejam utilizadas referências típicas de grandes produções hollywoodianas. Os diretores parecem nos forçar a olhar para o Brasil

representado na tela com a mesma admiração com que enxergamos o estrangeiro nos filmes internacionais, em uma tentativa de aproximar o espectador do povo brasileiro e de retratar esse mesmo povo como se fosse um herói. Essa intimidade com a cultura popular é crucial para a representação das identidades brasileiras que *Bacurau* parece buscar.

Para tanto, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles procuram descentralizar o protagonismo, fazendo do povo tanto o sujeito quanto o objeto da narrativa, como forma de colocá-lo em evidência. Essa estratégia, em nossa leitura, parece ser percebida pelo público, visto a catarse que acontecia ao final das primeiras sessões de *Bacurau*¹. Em muitas cidades onde o filme foi exibido, a plateia, emocionada, explodia em aplausos, dando-se conta de que, na tela, o povo brasileiro, armado com as ferramentas de sua própria história, enfrenta o invasor e o derrota no jogo armado pelos próprios inimigos. É como se os invasores fossem devorados em uma alusão à antropofagia.

Assim, o objetivo deste estudo é identificar os elementos que permitem afirmar *Bacurau* como uma concretização das ideias antropofágicas no cinema brasileiro do século XXI. Mas não apenas isso, pois nossa proposta, de forma mais ampla, consiste em situar o filme dentro da longa trajetória da cultura cinematográfica brasileira, a partir do conceito de antropofagia, estabelecendo conexões com os movimentos culturais, com o intuito de refletirmos sobre a própria cultura brasileira. Para isso, buscamos evidências de que o filme revela a intenção de apresentar uma nova imagem do brasileiro, da mesma forma que o movimento antropofágico almejava propor uma nova identidade para o Brasil.

Nessa perspectiva, este estudo nos permitirá compreender melhor como a antropofagia, lançada na década de 1920, foi sendo gradualmente incorporada ao cinema brasileiro, passando pelas chanchadas, pelo Cinema Novo e alcançando seu ápice no Cinema Marginal, fortemente influenciado pelos ideais do Tropicalismo. Vale destacar que podemos considerar, inclusive, que a própria formação do cinema brasileiro tem traços antropofágicos, já que os primeiros estúdios do país foram fundados por estrangeiros, especialmente italianos.

¹ Kronbauer, Janaíne dos Santos; Moser, Magali. *Bacurau e o Brasil estilhaçado*. Observatório da Imprensa, 17 set. 2019. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/cinema/bacurau-e-o-brasil-estilhaçado/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Em *Cinema: trajetória e subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Salles Gomes observa que, no Brasil, o “cinema era tido como difícil, e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros” (Gomes, 2001, p. 10). Conforme ressalta o autor, a novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil e só não veio antes em razão do medo que a febre amarela causava nos viajantes estrangeiros, que a enfrentavam a cada verão. Sendo assim, os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e estadunidense no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meados desse último ano, durante o inverno tropical.

No ano seguinte, como aponta Gomes (2001), a novidade foi apresentada diversas vezes nos centros de diversão da capital e em algumas outras cidades. Em 1898, realizaram-se as primeiras filmagens no Brasil. Durante cerca de dez anos, o cinema nacional não se desenvolveu, restringindo-se à exibição de fitas importadas, sem apresentar atividade de produção local. De acordo com Gomes (2001), o motivo para a inércia cinematográfica do Brasil era o subdesenvolvimento do país. “No caso específico, o que impedia o desenvolvimento do cinema no Rio, para não falar no resto do território ainda mais arcaico, era a insuficiência da energia elétrica” (Gomes, 2001, p. 9).

Apenas em 1907 houve no Rio energia elétrica produzida industrialmente, e foi a partir de então que o comércio cinematográfico se desenvolveu até se expandir para outras capitais. Além dessa questão, Gomes (2001) observa que o quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era formado por estrangeiros, especialmente italianos cujo fluxo imigratório foi expressivo no final do século XIX e no início do XX, já que brasileiros ainda não dominavam a técnica de realização de filmes. Assim, nosso cinema nasceu estrangeiro, mas foi se consolidando à medida que o corpo de técnicos e artistas se formava e encontrava na literatura nacional obras passíveis de adaptação para as telas.

É preciso destacar que, nesta pesquisa, vamos considerar que o cinema, além de servir de entroncamento para diversas linguagens, é também um texto, um repositório de imagens com capacidade de retratar os registros de uma cultura, no qual as imagens estão interligadas, pois, conforme defende Bakhtin (1992), toda palavra funciona como expressão de um termo que tem relação com outro. Assim, se considerarmos o cinema como um texto, temos como consequência a ideia de que toda imagem se relaciona a outra imagem e, ligadas de forma sucessória e justaposta,

elas transmitem uma significação própria.

Nesse sentido, como a representação da identidade de um segmento social está entre os temas centrais de discussão na atualidade, pretendemos, também, ao longo da pesquisa, fazer uma reflexão sobre o cinema enquanto meio de comunicação de massa, com potencialidade para exercer um papel significativo nos processos de construção de identidades, contribuindo para o fortalecimento do imaginário coletivo, mas também como fixador de discursos estereotipados.

Quando pensamos na fictícia cidade de Bacurau, representada no cinema, percebemos seu surgimento como metáfora do sertão que já vimos na cinematografia brasileira do passado. Ao transformar o Nordeste brasileiro em palco para um faroeste, gênero típico hollywoodiano, mesclando cenas com a presença de disco voador, com a música *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo, e até a música *True*, sucesso pop da banda inglesa Spandau Ballet, imaginamos se Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles tinham a intenção de redescobrir e reinventar as imagens do Brasil e do seu povo, como também eram os objetivos dos cineastas que compunham o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Esses movimentos, cujos ideais tiveram base na antropofagia, possuem características que são de suma importância para a pesquisa que aqui se pretende fazer, no sentido de percorrer os caminhos trilhados pelas ideias antropofágicas de Oswald de Andrade na cinematografia brasileira até chegarem à realização do filme *Bacurau*.

Ao longo da transição do século XX para o XXI, as ideias presentes no *Manifesto Antropófago* foram sendo retomadas por diversas vertentes artísticas. Em *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, Ana Beatriz Sampaio Azevedo nos lembra que os conceitos oswaldianos deixaram marcas profundas em movimentos como o Concretismo, o Cinema Novo, o Tropicalismo, a poesia marginal e o Manguebeat, este último unindo elementos da cultura pop a questões regionais, com destaque para Chico Science e a banda Nação Zumbi.

Dessa maneira, a influência da antropofagia se faz notar em diferentes manifestações culturais, das artes plásticas à música. Podemos acrescentar, ainda, como extensão desse legado, os filmes das chanchadas e do Cinema Marginal, que, embora não citados pela autora, também dialogam com o espírito antropofágico. Assim, a antropofagia de Oswald de Andrade “tem a esta altura muitas leituras e releituras, transcrições e apropriações em diversos campos da cultura, no Brasil e no exterior” (Azevedo, 2012, p. 10).

Pensando nessa questão das leituras possíveis a respeito da utilização da antropofagia no momento atual, pretendemos, nesta pesquisa que ora se apresenta, fazer nossa leitura do longa-metragem dirigido pelos dois cineastas pernambucanos. A nosso ver, *Bacurau* se faz ainda mais pertinente para este trabalho pelo fato de, desde seu lançamento em 2019, a obra não deixar de suscitar reflexões, inclusive no âmbito acadêmico, já que tem sido tema de artigos e outros estudos de programas de pós-graduação em diversas universidades brasileiras. Tais pesquisas, até onde foi possível observar, concentram-se nas áreas de estudos culturais, história e comunicação social, trazendo à tona discussões a respeito da representação do sertão e da resistência cultural na contemporaneidade. Agora, neste trabalho, buscaremos estabelecer uma conexão entre *Bacurau* e os estudos literários.]

Obviamente não é possível deixar de lado o que o filme já conquistou em termos de público e crítica. *Bacurau* ganhou o prêmio do júri no Festival de Cannes de 2019, figurando como a primeira produção cinematográfica nacional a vencer nessa categoria, considerada a terceira mais importante da competição oficial do evento francês. Esse faroeste de ficção científica, como o filme foi considerado na mídia, também foi premiado, em 2019, como melhor filme no *Montréal Festival of New Cinema* e recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes), de melhor filme e direção. Em 2020, foi agraciado com o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, organizado pela Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais, vencendo as categorias de melhor filme, melhor roteiro e direção, melhor ator para Silvero Pereira, além de melhor som e melhor montagem.

Como podemos perceber, o longa-metragem se transformou em um fenômeno cultural a partir de seu lançamento, em agosto de 2019. Para Ismail Xavier, no prefácio do livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, não é surpresa a catarse que *Bacurau* provoca em seus espectadores, “tornando-se um filme com claro efeito sobre o ânimo da enorme plateia que a ele assistiu em todo o país, dada a conjuntura política quando de seu lançamento” (Mendonça Filho, 2020, p. 25). Após um ano de estreia de *Bacurau*, como ainda pontua Xavier no mesmo prefácio, a sintonia entre plateia e filme pode ser aferida pelo êxito alcançado pela película. “Houve um sucesso de público raras vezes alcançado por essa modalidade de filme brasileiro nas últimas décadas - cerca de 800 mil espectadores” (Mendonça Filho, 2020, p. 37).

Diante disso, não nos resta dúvida sobre a escolha de *Bacurau* para a realização de uma leitura sob o prisma da antropofagia como forma de encontrar seus

rastros ainda no cinema nacional contemporâneo. Se em síntese a antropofagia pode ser compreendida como devoradora das inovações estéticas das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira, incorporando a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador, quando olhamos para o filme que aqui se pretende estudar, pensamos que, por meio dele, podemos ver o local sem deixar de enxergar o universal, a incorporação do que é de fora sem abandonar a tradição brasileira, sempre tendo como resultado algo novo, produto da antropofagia.

Nosso objetivo, a partir deste ponto, é identificar os traços que evidenciam a devoração antropofágica em *Bacurau*, estabelecendo uma interface entre cinema e literatura e analisando a presença da antropofagia na construção do texto fílmico. Conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (1994), a análise fílmica parte da decomposição dos elementos constitutivos da obra. Os autores enfatizam que esse método está ligado à desfragmentação e ao desmonte do objeto de estudo, seguido da reorganização das partes isoladas para fins interpretativos. Portanto, aplicar essa metodologia significa “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar matérias que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (Vanoye; Goliot-lété, 1994, p. 15).

Nesse viés, é desse gesto de reconstrução que provém uma leitura mais densa do filme que pretendemos analisar, aplicando tal decomposição a *Bacurau* e isolando cenas, imagens, diálogos e trilha sonora, ainda que com o olhar não de um especialista em cinema, mas de um pesquisador oriundo da literatura, movido por sua paixão pelo cinema nacional — paixão que guia e justifica esta empreitada. Para isso, configuramos este trabalho em sete capítulos – sendo o primeiro esta Introdução – que serão estruturados em etapas que remetem simbólica e criativamente a um ritual antropofágico, inspirando-nos no pensamento de Oswald de Andrade para além do conteúdo, alcançando também a forma da nossa tese. Nesse processo, cada capítulo representa uma fase desse rito de devoração simbólica, em que o conhecimento é preparado, consumido, transformado e ressignificado à luz do conceito de antropofagia cultural.

No segundo capítulo, “Preparação do Banquete – A Coleta das Influências”, faremos um levantamento das características da antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade, explorando seus manifestos e ensaios subsequentes. Trata-se de reunir os fundamentos teóricos e conceituais que alimentarão a análise ao longo do trabalho.

No terceiro capítulo, “Fogo de Origem – Marcas do Cinema Antropofágico”, buscamos estabelecer conexões entre o Cinema Novo, o Cinema Marginal, as chanchadas e o Tropicalismo. A intenção é compreender como esses movimentos, fundamentados na lógica antropofágica e interligados entre si, oferecem as bases para pensar *Bacurau* como um possível herdeiro dessa tradição cultural e estética.

O quarto capítulo, “Ritual de Reconhecimento – Corpo Nacional em Cena”, será dedicado à reflexão sobre como o cinema pode contribuir para o fortalecimento das representações das identidades nacionais. Nesse momento, focamos o potencial das narrativas cinematográficas tanto para reforçar estigmas sobre o Brasil quanto para destacar sua diversidade.

O quinto capítulo marca o momento da “Devoração – O Encontro com *Bacurau*”. Nessa etapa, analisaremos os elementos do longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles que dialogam com produções cinematográficas anteriores e com a antropofagia cultural, evidenciando suas semelhanças e diferenças. Esse é o ponto central do ritual, no qual o filme consome, transforma e ressignifica suas influências.

No sexto capítulo, “Digestão Criativa – *Bacurau* e a Reexistência”, voltamos nosso olhar para as maneiras pelas quais o filme reelabora os fundamentos do pensamento antropofágico, especialmente suas críticas ao patriarcado colonial e à imposição de uma moral europeia sobre os corpos e os modos de vida originários. Nessa etapa, buscarmos compreender de que maneira o longa resgata os conceitos de utopia, patriarcado e matriarcado de Pindorama presentes na antropofagia oswaldiana.

Por fim, no sétimo capítulo, que corresponde à “Transfiguração – O Filme como Corpo Cultural”, apresentamos nossas considerações finais, refletindo sobre *Bacurau* como um corpo cinematográfico devorador, que, após o processo simbólico da antropofagia, retorna transformado e capaz de oferecer novos sentidos à cultura brasileira.

Ressaltamos que, entre os procedimentos técnicos adotados para esta tese, lançaremos mão de pesquisa bibliográfica, com foco em autores pertinentes ao tema, materiais impressos e arquivos científicos disponibilizados em plataformas digitais; de pesquisa documental, voltada à coleta e análise de fontes relacionadas ao filme *Bacurau*, que serve de escopo ao trabalho, como entrevistas com os diretores, reportagens e críticas cinematográficas; além de estudo de caso, que propõe um olhar

aprofundado, minucioso e analítico sobre o longa-metragem.

Nosso objetivo com esse percurso metodológico é consolidar um conhecimento amplo e detalhado sobre as formas pelas quais *Bacurau* dialoga com o conceito de antropofagia cultural, cunhado por Oswald de Andrade, refletindo, assim, sobre o filme como uma expressão simbólica e crítica a partir da qual se torna possível pensar aspectos estruturais da cultura brasileira.

2 PREPARAÇÃO DO BANQUETE – A COLETA DAS INFLUÊNCIAS

A análise de *Bacurau* que aqui propomos se insere em uma investigação mais ampla sobre as relações entre o cinema brasileiro e a antropofagia. Antes, porém, de mergulharmos nas camadas simbólicas do filme, objeto central deste trabalho, é indispensável revisitarmos com atenção o que representa a antropofagia cultural. Não há como avançar sem antes digerir suas ideias, devorar seus conceitos. É, portanto, com esse espírito, que iniciamos a preparação de nosso banquete: retomando as características essenciais do Movimento Antropofágico.

Considerado uma das expressões mais importantes do Modernismo no Brasil, esse movimento surgiu como uma reação ao academicismo e às estéticas europeias dominantes e como um esforço para criar uma arte que se pretende mais brasileira. Inspirado por suas experiências na Europa e pelas vanguardas artísticas, Oswald de Andrade lançou, em 1928, o *Manifesto Antropófago*, cuja ideia central era “devorar” as influências culturais estrangeiras e, em vez de simplesmente copiá-las, transformá-las em algo novo, com características brasileiras.

O fragmento “*Tupi, or not tupi that is the question*” (Andrade, 1990, p. 47), um dos mais inspiradores do manifesto, é uma referência à peça Hamlet, uma célebre criação de Shakespeare, porém distorcida para caber no contexto proposto por Oswald de Andrade. A expressão pode ser considerada, portanto, um gesto de intertextualidade, uma apropriação desavergonhada da cultura do outro, a fim de ser encaixada na realidade brasileira.

Aqui, é interessante pontuar que o documento foi profundamente influenciado por Tarsila do Amaral, que, ao presentear Oswald de Andrade com a icônica pintura *Abaporu*, inspirou a formulação de seus conceitos centrais. O nome *Abaporu*, derivado do tupi-guarani e entendido como o “homem que come”, tornou-se um símbolo da antropofagia cultural proposta pelo autor modernista.

Entretanto, passados mais de 90 anos desde o lançamento do *Manifesto Antropófago*, por que ainda é importante falarmos sobre antropofagia? A resposta encontra-se na ideia de que ela vai além da estética, posicionando-se como uma estratégia devido ao seu potencial de devoração cultural, o que a permite ser flexível, adaptando-se a diferentes contextos criativos e intelectuais. Dessa forma, torna-se uma indiscutível linha de força no campo teórico e transcende os estudos literários, sendo amplamente utilizada em diversas disciplinas e análises sobre a cultura.

A presença viva da antropofagia nos debates acadêmicos e artísticos a consolida como uma das contribuições mais originais do Brasil ao pensamento cultural e teórico. Nessa ótica, convém salientar que esse potencial da antropofagia foi vislumbrado pelo poeta Augusto de Campos, um dos principais representantes do Concretismo brasileiro, o qual, no texto “Revistas re-vistas: os antropófagos”, de 1975, afirmou que “nossos ‘antropófagos’ continuam a interessar” e que a “antropofagia realmente não está morta”.

Com efeito, se a antropofagia continua mais viva do que nunca, torna-se ainda mais instigante conhecê-la, a fim de compreender as formas e os contextos como ela vem sendo empregada. Para Guiomar Ramos (2008), podemos associar a ideia de antropofagia à persona de Oswald de Andrade, que, “em meio ao movimento modernista da década de 1920, resgata do imaginário do ‘descobrimento’ do Brasil, a figura de um habitante feroz - o índio antropófago” (Ramos, 2008, p. 17).

Nesse ponto, vale nos determos na origem da palavra *antropofagia*. Ela vem do grego *anthropos* (homem) e *phagein* (comer), sendo usada para descrever o ato de comer carne humana. Porém, o termo possui uma conotação mais ampla e pode frequentemente ser associado a rituais religiosos ou práticas culturais. Em diversas sociedades antigas, a antropofagia era vista de forma ambivalente, ou seja, não apenas como um ato brutal, de prática da carnificina, mas, em certos casos, como uma prática dotada de sentido espiritual, social ou até sagrado, relacionada com a ingestão de inimigos ou ancestrais, para adquirir suas qualidades.

Por outro lado, seu sinônimo, “canibalismo”, termo cunhado na Idade Moderna, tem uma origem histórica específica: deriva da palavra “caribal” (ligada aos Caribes, habitantes das ilhas do Caribe) e foi empregada pelos colonizadores europeus para descrever povos que comiam carne humana, conforme Ramos (2008). A partir desse contexto colonial, o termo “canibalismo” adquiriu um forte teor pejorativo, representando os “outros”, os “selvagens”, e justificando a violência colonizadora contra os povos indígenas.

Vale lembrar que, naquele período após a Semana de Arte Moderna, essa temática, ora chamada de antropofagia, ora de canibalismo, estava em voga. Na Europa, segundo Ramos (2008), *Canibal* era o nome da revista e do manifesto do movimento dadaísta do poeta e pintor francês Francis Picabia. Porém, a metáfora de devoração que os dadaístas usavam em nada tinha ligação com a ideia de nossos antropófagos brasileiros. Augusto de Campos (1975) sabe explicar melhor essa

questão: segundo ele, a *Revista de Antropofagia* e o *Manifesto Antropófago* tiveram um precedente na revista *Cannibale* e no *Manifeste Cannibale*, de Francis Picabia, ambos de 1920.

Não há nada de espantoso nisso. Com os sucessos arqueológicos e etnológicos e a voga do primitivismo e da arte africana, no começo do século, era natural que a metáfora do canibalismo entrasse para a semântica dos vanguardistas europeus. Mas, dentro de Dada, o “canibal” não passou de uma fantasia a mais do guarda-roupa espantoso com que o movimento procurava assustar as mentes burguesas. Com Oswald foi diferente.²

Para Augusto de Campos (1975), a ideologia do Movimento Antropófago só muito artificialmente pode ser assimilada ao canibalismo picabiano, que, como aponta o poeta, não possui ideologia definida nem, em si mesmo, constitui algum tipo de movimento. Quanto ao manifesto canibal Dada, ele afirma que é um típico documento dadaísta: “um niilismo que nada tem a ver com a generosa utopia ideológica da nossa Antropofagia”³.

Dentro desse debate, que leva em conta o uso das palavras “antropofagia” e “canibalismo”, convém destacar que a ideia de vida primitiva, de onde se originam esses termos, Oswald de Andrade resgatou do capítulo XXXI do ensaio “Des Cannibalis”, do humanista Michel de Montaigne. Apesar de cunhar suas ideias a partir dos escritos do filósofo francês a respeito dos canibais, o poeta modernista opta pela palavra “antropofagia” para nomear seus conceitos como forma de se distanciar do canibalismo dadaísta, uma vez que a ideia dos dadaístas a respeito da devoração em nada se relacionava com a proposta antropofágica oswaldiana.

No que diz respeito ao texto do próprio Montaigne, podemos perceber que ele faz um elogio ao povo primitivo que vivia no Novo Mundo. Como um homem do século XVI, o francês reconhece os indígenas como selvagens, porém, ao contrário de atribuir um sentido negativo à palavra “selvagem”, ele a trata com valor positivo.

A essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, aqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto (Montaigne, 1984, p. 101).

² CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. Disponível em <https://www.antropofagia.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos>. Acesso em: 13 out. 2024.

³ CAMPOS, Augusto de. *Revistas re-vistas: os antropófagos*. Disponível em <https://www.antropofagia.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos>. Acesso em: 13 out. 2024.

Este mesmo valor positivo acusado por Montaigne para se referir aos selvagens é assimilado pela obra oswaldiana, como mostra Benedito Nunes (1990) no texto “Antropofagia ao alcance de todos”. Segundo Nunes (1990), a sociedade selvagem traçada pelo humanista tinha como costumes a liberdade matrimonial, a propriedade comum da terra, o gosto pelo ócio e o prazer da dança, “virtudes naturais que a ‘ingenuidade originária’ inspirava, instituições sóbrias e sábias que a Platão fariam inveja” (Andrade, 1990, p. 19).

Dessa forma, tal sociedade selvagem seria equilibrada e feliz, incomparavelmente superior à dos civilizados. De acordo com Nunes (1990), vem desse quadro a sobreposição da vida dos tupis, que teria sido o modelo em que Montaigne idealizou a sua interpretação da sociedade primitiva, trazendo à tona a ideia da Idade de Ouro, na qual a sociedade era matriarcal e sem repressão, “cuja violência se descarregaria no ritual antropofágico, que foi a espécie de canibalismo valorizada por Oswald de Andrade” (Nunes, 1990, p. 20).

Ainda nesse debate sobre o uso dos dois termos, convém destacar que Ramos (2008) afirma que o interesse pelas palavras “canibalismo” e “antropofagia” se dava em razão de estarem circunscritas no mesmo universo advindo da valorização do mundo primitivo, admirado pelas vanguardas europeias. Nesse contexto, como já mencionado, Oswald opta pelo termo “antropofagia” e por fazer dele a maneira pela qual vai afirmar sua relação com o primitivo.

A esse respeito, Azevedo (2012) enfatiza que, para os movimentos da vanguarda francesa – surrealistas, cubistas, futuristas e dadaístas – a volta ao primitivo representava a busca do outro, do estranho, do exótico, das raças indígenas e africanas. E é justamente por meio desse primitivo que Oswald se posiciona para buscar nossa origem brasileira.

Oswald resgata a antropofagia ritual dos índios tupinambás, através do relato dos viajantes do século XVI. A metáfora da devoração-apropriação proposta por Oswald no Manifesto Antropófago de 1928 tem então como perspectiva a busca por uma nova identidade cultural para o país e como alvo específico o confronto entre colonizador (cultura europeia) e o colonizado (Brasil). Usando livremente o que vem de fora - parodiando e não imitando - retira o que o estrangeiro tem de mais forte, misturando com elementos nacionais desprezados pela cultura dominante, como o samba, o carnaval popular, o negro, o índio (Ramos, 2008, p. 18-19).

É nutrido pelas manifestações das vanguardas artísticas europeias e pelo uso que estas faziam da figura do primitivo que Oswald de Andrade estimulou suas ideias

a respeito da antropofagia. Conforme destaca Azevedo (2012), o modernista vai estabelecer a diferença entre o canibalismo e a antropofagia, nunca utilizando o termo “canibal” para traduzir sua perspectiva crítica. Nas palavras do próprio Oswald de Andrade (1990, p. 100),

a Antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura — Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres*. Não o faziam, porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade.

A afirmação citada acima foi retirada da tese “A crise da filosofia messiânica”, na qual Oswald ainda diz que a ideia de antropofagia mal se presta para a interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e os colonizadores, pois, para o artista modernista, “antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo” (Andrade, 1990, p. 100). Sendo assim, imbuída de um sentido harmônico e comunal, a antropofagia defendida por ele é contrária “ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos” (Andrade, 1990, p. 100).

Essa visão de Oswald acerca do ritual antropofágico também encontra inspiração no ensaio de Montaigne, quando o humanista faz uma descrição do canibalismo ao refletir sobre a república imaginada por Platão. Para Montaigne (1984), a experiência vivida pelos primitivos da América seria superior à utopia engendrada pelo filósofo grego. O humanista francês chega a relatar ser admirável o furor com que os primitivos travavam seus combates, que só se concluíam com a morte, pois eles ignoravam a fuga e o medo. Montaigne descreve:

Como troféu, traz cada qual a cabeça do inimigo trucidado, a qual penduram à entrada de suas residências. Quanto aos prisioneiros, guardam-nos durante algum tempo, tratando-os bem e fornecendo-lhes tudo de que precisam até o dia em que resolvem acabar com eles. (...) No momento propício, amarra a um dos braços da vítima uma corda, cuja outra extremidade ele segura com as mãos, o mesmo fazendo com outro braço que fica entregue a seu melhor amigo, de modo a manter o condenado afastado de alguns passos e incapaz de reação. Isso feito, ambos o moem de bordoadas às vistas da assistência, assando-o em seguida, comendo-o e presenteando os amigos ausentes com pedaços de vítima. Não o fazem entretanto para se alimentarem, como os faziam os antigos citas, mas sim em sinal de vingança (Montaigne, 1984, p. 103).

Como podemos perceber ao longo de seu ensaio, Montaigne usa o termo “canibalismo” fazendo uma relativização com a sociedade civilizada, pois, segundo ele, esta, ao condenar o canibalismo, não reconhece seus próprios erros. Para o pensador, julgar como cruéis atos praticados pelos primitivos pode nos levar à cegueira acerca de nossas próprias ações, como as torturas realizadas pela sociedade francesa em praça pública.

Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos, mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado (Montaigne, 1984, p. 103).

Assim, julgamos que Oswald, ao optar pela palavra “antropofagia” para chamar sua teoria cultural, tinha em mente as considerações de Montaigne e todo o sentido positivo atribuído pelo humanista francês aos primitivos do Novo Mundo.

Para finalizar esta seção, vamos destacar, a partir daqui, o interesse do poeta modernista pela vanguarda e pela renovação que ela representava. Como pontua Azevedo (2012), na viagem que Oswald fez à Europa, no ano 1912, deparou-se com o *Manifeste du Futurisme* do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909. Posteriormente, em 1921, quando escreve o artigo *Meu poeta futurista*, sobre Mário de Andrade, abordando os poemas de *Pauliceia desvairada*, o termo “futurista” ganha um significado mais amplo, referindo-se a tudo que causa espanto, transgride ordens, força polêmicas e alucina.

Nesse contexto, Azevedo (2012) lembra que Sérgio Buarque de Holanda vai afirmar, em 1921, que o adjetivo funcionava como o estopim para um novo sentimento estético, apesar de que, naquele momento, não tinha como intenção os princípios dogmáticos da escola de Marinetti, uma vez que o Futurismo de São Paulo era marcado pela resistência a tudo quanto era tido como escola. “É justamente por ser uma rebelião contra escolas organizadas em ritos e liturgias que ele surgiu, proclamando a máxima liberdade dentro da originalidade” (Azevedo, 2012, p. 50).

Dentro dessa busca pela liberdade, o Movimento Modernista Brasileiro, ao invés de excluir as supostas deficiências de nosso país, atribui a elas um novo significado, como destaca Antonio Cândido (2017, p. 145):

Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os

perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.

Segundo Azevedo (2012), essa afeição de Oswald pelas vanguardas não aconteceu de forma aleatória. A autora nos faz lembrar que, no começo do século XX, a cidade de São Paulo, onde o poeta morava, começava a viver a “Modernidade” em sentido amplo, com o uso do bonde e o surgimento da luz elétrica. Como consequência, as manifestações artísticas suplicavam pela agilidade, como forma de acompanhar a nova dinâmica urbana, sendo impossível que essas mudanças não refletissem nas artes como expressão de um tempo.

Nesse sentido, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de Oswald de Andrade propõe a dessacralização: “práticos experimentais poetas”, e a síntese corrosiva da dessacralização: “leitores de jornais”. Para ele, isto representava “a democracia estética nas cinco partes sábias do mundo”. Exibia esta conclusão atirando uma ironia atrevida aos valores burgueses: “As meninas de todos os lares viraram artistas” (Azevedo, 2012, p. 51).

Conforme aponta Azevedo (2012), mais do que a presença de ingredientes das vanguardas europeias na obra de Oswald, o importante era afirmar a antropofagia também como uma vanguarda, original e inovadora, sendo encarada como um produto de exportação. A autora ressalta que elementos como agressividade, ruptura, afirmação, recusa, intertextualidade, colagem, paródia, valorização do inconsciente, estilo fragmentário, cortes cinematográficos e humor são os principais “ingredientes” das vanguardas do começo do século XX.

Azevedo (2012) destaca, ainda, que essas características “estão presentes também na Antropofagia, no Manifesto, e na Revista – somados ao tempero, muito particular, da pluralidade tropical – tudo elaborado pelo perfeito cozinheiro das almas deste mundo, o chef Oswald de Andrade” (Azevedo, 2012, p. 53). Antes de seguir para a próxima seção, observamos que, sobre o futurismo, voltaremos a abordá-lo mais à frente.

2.1 ANTROPOFAGIA COMO NOVO PARADIGMA DE PENSAMENTO

A forma de atuação do pensamento antropofágico representa um novo paradigma, uma vez que, por meio da devoração, não só de técnicas e informações

estrangeiras, redescobrem-se concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais e americanas. Dessa forma, Oswald de Andrade procura ver “com olhos livres”, as complexas relações entre o arcaico e o moderno. Como consequência, ele incorpora, e ao mesmo tempo inventa, a antropofagia como uma “tradição” brasileira.

De acordo com Azevedo (2012), a postura contrária à colonização adotada pelo poeta modernista, evidenciada em seu *Manifesto Antropófago*, não é motivada apenas pelo resultado da relação de exploração econômica das riquezas brasileiras, visto que o protesto se dá muito mais pelas suas consequências diante de uma deturpação do “corpo brasileiro” feita pelo europeu. Segundo ela, Oswald aponta, além da repressão, aquilo que foi encoberto nesse processo desigual de encontro cultural hierarquizado que é toda colonização do Ocidente. Oswald exemplifica o que aconteceu no Brasil por meio de um trecho em *A marcha das Utopias*, no qual ele afirma:

Soa como uma bufoneria de mau gosto a insistência de se querer incutir no índio nu, polígamo e ocioso o respeito à mulher do próximo (nono mandamento) e a guarda do domingo para o descanso (terceiro mandamento). No entanto, nada mais grave e decisivo do que isso. O jesuíta conduzia, acolitado pelas alabardas e pelos arcabuzes portugueses um novo sistema de vida, uma nova concepção social, um novo *weltanschauung*. Estavam instituídos na selva matriarcal o trabalho escravo, a divisão da sociedade em classes e a herança (Andrade, 1990, p. 217).

Como ressalta Azevedo (2012), a Antropofagia nasce exatamente como resposta a essa nova concepção social apresentada pelos jesuítas, pois, como observa a autora, se a colonização portuguesa impôs sua violência ao Brasil, a réplica artística da Antropofagia respondeu com igual intensidade, não poupando críticas contra tudo e contra todos. Azevedo, inclusive, cita Benedito Nunes, que, em seu texto “Antropofagia ao alcance de todos”, mostra como ocorreu essa investida dos jesuítas em terras brasileiras:

o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (Andrade, 1990, p. 15).

Assim, compreendemos que a Antropofagia se dá como um revide à imposição portuguesa, buscando inspiração no homem natural e nos elementos étnicos, estéticos e culturais reprimidos e deturpados pela ação colonizadora. O objetivo desse movimento, pontua Azevedo (2012), é trazer à tona, antropofagicamente, a imagem

do índio não como o “bom selvagem”, mas o “mau selvagem”, o índio guerreiro, vingador, antropófago, aquele que comeu o Bispo Sardinha. Conforme aponta Oswald (1990), no lugar desse índio selvagem, os colonizadores haviam colocado o índio cheio de “bons sentimentos portugueses”, projetando nele sua cultura europeia. Mas o que o poeta modernista ansiava de verdade era tirar a roupa do Português e despir o ameríndio das “vestes” lusitanas, como fica claro na poesia *Erro de Português*, de 1925:

Quando o Português
chegou Debaixo de uma
bruta chuva Vestiu o
índio.
Que pena!
Fosse uma manhã de
sol O índio tinha
despido
O Português” (Andrade, 1974, p. 177).

O “índio” oswaldiano não era o “bom selvagem” de Rousseau, como ressalta Haroldo de Campos no texto “Uma Poética da Radicalidade”, que foi pacificado pelo Romantismo e “ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias”. Segundo Campos, o “índio” de Oswald nada tinha a ver com os índios conformados e bonzinhos. Na verdade, tratava-se de um índio inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne, como já vimos anteriormente, “de um ‘mau selvagem’, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado” (Andrade, 1974, p. 49-50). Azevedo (2012) arremata afirmando que a Antropofagia oswaldiana busca responder o colonizador, numa devoração da história em que haja troca de papéis, inversão de hierarquias e uma projeção de futuro em que possa existir o “bárbaro tecnizado”, um conceito que será abordado mais à frente.

2.2 A UTOPIA OSWALDIANA

A partir deste ponto, cabe, nessa jornada pelo pensamento antropofágico, abordar a ideia de utopia sob os óculos da Antropofagia de Oswald de Andrade, uma vez que tal conceito também terá serventia para nossa abordagem do filme *Bacurau*. Para começar, vale dizer que a Antropofagia oswaldiana está intimamente associada à utopia. Assim, podemos começar afirmando que o conceito de utopia dentro do universo oswaldiano tem ligações com uma visão crítica e renovadora da sociedade

brasileira e global.

Na perspectiva de Oswald, a antropofagia não é apenas um movimento artístico ou literário, mas também um manifesto de transformação cultural e filosófica que propõe um futuro utópico fundamentado na reinterpretação criativa e crítica das influências externas. Para Oswald (1990), em *A Marcha das Utopias*, o encontro com o mundo primitivo, com o homem natural, foi o gerador de todas as utopias. Segundo ele, as utopias “são uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América” (Oswald, 1990, p. 163). Dessa forma, compreendemos que a era das grandes navegações trouxe à tona não apenas novas terras e riquezas, mas também uma profunda reflexão sobre a condição humana e as estruturas culturais da Europa.

Nesse processo, a descoberta de novos mundos confrontou o Velho Continente com uma realidade inesperada, provocando debates filosóficos, morais e teológicos que reverberam até os dias de hoje. Essa experiência inicial, marcada pelo encontro com uma humanidade tida como “nua” em termos de pecado e teologia, abalou paradigmas e alimentou sonhos utópicos que moldaram parte significativa do pensamento europeu. A esse respeito, Oswald (1990, p. 177) se posiciona da seguinte maneira:

Tenho a impressão de que o encontro da humanidade nua da Descoberta muito influiu sobre o movimento geral de ideias daquele instante histórico. Saber que do outro lado da terra se tinha visto um homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno, produziria não só os sonhos utópicos cujo desenvolvimento estamos estudando, mas um abalo geral na consciência e na cultura da Europa.

Nesse contexto, Oswald de Andrade propõe inserir o Brasil no mundo de maneira destacada, valorizando suas particularidades culturais e artísticas. O poeta destaca que “a não ser na República de Platão, que é um estado inventado, todas as utopias, que vinte séculos depois apontaram no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionaram, são geradas da descoberta da América” (Andrade, 1990, p. 164).

Ao propor a valorização das qualidades culturais e artísticas do Brasil, país com características *sui generis*, específicas e únicas em todo o mundo, a utopia de Oswald também valoriza o “primitivo” não como algo arcaico, mas como uma força revolucionária e regeneradora. Para o poeta, o Brasil, constituído de uma diversidade cultural e espiritual, possui a força para apontar novos caminhos para o mundo ao

integrar modernidade e tradição de maneira criativa e subversiva. Isso reflete uma inversão das hierarquias culturais, em que as vozes do sul global, especialmente da América Latina, deixam de ser subalternas para se tornarem protagonistas de uma renovação cultural global.

A utopia antropofágica nega a submissão aos valores impostos pela colonização, defendendo a ideia de “devorar” culturalmente o estrangeiro, deglutiindo-o e gerando algo novo e com verniz brasileiro. Esse ideal não busca um retorno ao passado indígena ou pré-colonial, mas a construção de um futuro que reinventa o Brasil sem abdicar de sua singularidade. Nesse viés, Oswald imagina uma sociedade fundamentada na liberdade e no prazer, rompendo com os valores repressivos e alienantes da cultura ocidental. Assim, ele enxerga a modernidade como algo que deve ser apropriado e transformado, nunca aceito de forma acrítica.

Apesar de se aproximar dos ideais de Karl Marx, por meio da ideia de transformação social e da crítica ao colonialismo econômico e cultural, o modernista, em 1928, não deseja a utopia marxista nem a do modelo da Revolução Francesa, mas sim a Utopia Caraíba, como fica evidente no seguinte fragmento do *Manifesto Antropófago*:

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade do ouro anunciada pela América. A idade do ouro. E todas as *girls* (Andrade, 1990, p. 48).

Podemos compreender a Utopia Caraíba, dentro do contexto da antropofagia oswaldiana, como expressão do ideal utópico que busca resgatar e reinterpretar o espírito indígena brasileiro como símbolo de uma nova forma de estar no mundo. Inspirado pela valorização da liberdade e da vida em harmonia com a natureza, Oswald utiliza a Utopia Caraíba como uma metáfora para criticar a civilização ocidental e propor um novo paradigma cultural. Ele ressalta que a Utopia Caraíba seria uma “revolução perpendicular”:

Tudo vem apressar a revolução perpendicular que se está processando, em meio das mais violentas contradições, nos países mártires, nos países algozes e mesmo nos países amortalhados pelo conformismo. Através da reação, crepita e sobe a fé humana, a fé social, a fé numa era melhor. Estamos no verdadeiro limiar da História (Andrade, 1990, p. 58).

Dentro dessa abordagem da utopia, Oswald marca sua posição, contrariando

Thomas Morus e Tommaso Campanella, dois importantes pensadores da era renascentista que influenciaram profundamente o conceito de utopia e as ideias sobre a organização ideal da sociedade. Como ressalta Azevedo (2012), nas obras *Cidade do Sol*, de Campanella, e *Utopia*, de Morus, existe um compromisso da utopia com a dignificação do homem pelo trabalho. Todavia, para Oswald de Andrade, Morus e Campanella estariam superados.

Em a *Marcha das Utopias* (1990), Oswald argumenta que se pode chamar de Ciclo das Utopias o período que se inicia nos primeiros anos do século XVI, com a divulgação das cartas de Vespuício, e se encerra em 1848, com o *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, documento que, sob a ótica de Oswald, põe fim ao chamado Socialismo Utópico inaugurado por Morus. Nesse sentido, a vida humana e a História foram transformadas pelos avanços da Revolução Industrial, cujos “braços possantes”, exaltando o trabalho, realizaram, ainda que de forma distante, os sonhos de Morus e Campanella. De acordo com Oswald (1990), a experiência da Comuna de Paris marcou essa transformação, revelando que os ideais e os métodos passaram a ser outros.

Cabe enfatizar que, para Morus, a virtude é viver segundo a natureza, e isso é consequência da descoberta do índio nu das selvas americanas. Conforme ressalta Azevedo (2010), Oswald chama a atenção para o fato de que “nada compromete o propósito firme com que se abre a nova era, de valorizar e impor o trabalho e, portanto, a civilização da roupa, como imperativo desse momento histórico” (Andrade, 1990, p. 170). Nessa perspectiva, Oswald associa “roupa” a “trabalho”, como em outros momentos o poeta associará “roupa” a “catequese”. No *Manifesto Antropófago*, de todo modo, “roupa” será sempre um vestígio abominável da “civilização”. Segundo o autor, “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido” (Oswald, 1990, p. 47). Nesse contexto, Oswald aponta que é exatamente na “roupa” e na dignificação do homem pelo trabalho que está a matriz do capitalismo. E, por isso, ele se posiciona contrário a essa teoria, propondo, na sua utopia antropofágica, a dignificação do homem pelo ócio.

Para finalizar nossas reflexões sobre a utopia, consideramos que, por meio dessa abordagem, Oswald de Andrade coloca o Brasil em posição destacada:

A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta português que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da

terra. Um século depois, Campanella, na Cidade do Sol, se reportaria a um armador genovês, lembrando Cristóvão Colombo (Andrade, 1990, p. 164).

O poeta encerra seu pensamento com uma conclusão paradoxal de que “somos a utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte” (Andrade, 1990, p. 166). Para ele, nós, brasileiros, somos campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura. Ele nos vê como a Contrarreforma, mesmo sem Deus ou culto. “Somos a caravela que ancorou no Paraíso ou na desgraça da selva, somos a bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos” (Andrade, 1990, p. 166).

Neste ponto, ressaltamos que, ao enxergar-nos como a Contrarreforma, a teoria oswaldiana não põe por terra suas considerações sobre o impacto do catolicismo enquanto força repressora no período de avanço do colonialismo. “Contra todas as catequeses”, anuncia Oswald de Andrade (1990) em seu manifesto, marcando também sua posição contrária a respeito dos jesuítas que aportaram no Brasil com a missão de conversão dos indígenas.

Dessa maneira, a contrarreforma a qual se refere o poeta modernista é vista sob uma nova perspectiva, que surge como antagonista à prática da usura, condenando o protestantismo que a considerava como fator de acumulação capitalista. Para Oswald (1990), dentro de sua concepção de matriarcado primitivo e dos povos periféricos que dele teriam descendido, o ócio, em oposição ao negócio, bem como a libertação do homem, ganham valor de proeminência, colocando o Brasil como realização da utopia.

2.3 TENSÃO ENTRE PATRIARCADO E MATRIARCADO

Dentro da perspectiva crítica que Oswald de Andrade concebe a respeito da sociedade brasileira, cabe ainda uma abordagem dos conceitos de patriarcado e matriarcado de Pindorama como metáforas fundamentais para compreender as tensões culturais e históricas do Brasil e, mais à frente, para entender como a antropofagia deixou seus rastros em *Bacurau*. Esses conceitos, explorados em obras como o *Manifesto Antropófago* (1990) e textos filosóficos cunhados pelo poeta modernista, refletem a oposição entre os valores coloniais e as possibilidades de uma identidade nacional criativa e libertadora. De acordo com Oswald (1990, p. 102), “tudo

se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram 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".

Na visão oswaldiana, o patriarcado representa a imposição dos valores coloniais europeus no Brasil, marcada pelo autoritarismo, pela repressão e pela exploração. No ensaio *A crise da filosofia messiânica*, Oswald pontua que, no mundo do homem primitivo que foi o matriarcado, a sociedade não se dividia ainda em classes. Segundo ele, o matriarcado se mantinha sobre uma base sustentada por três pilares: o filho de direito materno, a propriedade comum ao solo e o Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado. Todavia, quando se instaurou o Estado de classes como consequência da revolução patriarcal, uma classe se apoderou do poder e passou a dirigir as outras. Nesse processo,

passava então a ser legal o direito que defendia os interesses dessa classe, criando-se uma oposição entre esse Direito, o Direito Positivo e o Direito Natural. Sendo aquele um direito legislado, exigia obediência. Estabeleceu-se então a organização coercitiva que é o Estado, personificação do legal (Andrade, 1990, p. 104).

Nesse panorama, como continua Oswald, passou a ser o Direito aquilo que negava a própria natureza do homem, e é no desenvolvimento desse Direito que surgiram as leis do patriarcado, que estabelecem o filho de direito paterno, a propriedade privada do solo e o Estado de classes. Segundo o poeta, o mundo matriarcal se rompe quando o homem deixa de devorar o homem para transformá-lo em escravo. "De fato, da servidão derivou a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criou-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes" (Andrade, 1990, p. 104).

Compreendemos, assim, que os valores europeus, associados à chegada dos portugueses e ao domínio da razão instrumental, desvalorizaram as culturas indígenas e africanas, reprimindo a liberdade e a espontaneidade que caracterizavam essas sociedades. Aqui, devemos nos lembrar da importância do messianismo para o patriarcado, pois, com a sobreposição de uma classe a todas as outras, segundo Oswald, foi a classe sacerdotal que ficou no topo da pirâmide.

De acordo com o poeta, um mundo sem compromissos com Deus, como era no matriarcado, foi sucedido por um mundo dependente de um Ser supremo, distribuidor de recompensas e punições. "Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil

ao homem suportar a sua condição de escravo" (Andrade, 1990, p. 104). Essa garantia de uma vida melhor, mesmo que após a morte, é a maneira pela qual o capitalismo se aproveita do messianismo.

Podemos ressaltar, ainda, que o messianismo e a monogamia funcionam como instituições importantes para a sustentação do patriarcado. Nessa ótica, a primeira serve para formar a retórica do Estado e justificar sua origem, além de transferir a fruição da vida para o além. A segunda garante a conservação do poder pela herança, enquanto reforça a convergência entre as figuras de Deus, do rei e do pai. Diante do exposto, consideramos que o patriarcado simboliza a moral rígida, o trabalho mecânico e a alienação trazidos pelo colonialismo, cujas consequências ainda reverberam na estrutura social brasileira.

Em contraposição, o Matriarcado de Pindorama evoca um estado idealizado de liberdade e de harmonia associado às sociedades indígenas pré-coloniais, onde o homem natural vive sem culpa de origem e sem necessidade alguma de redenção ou castigo. Nesse contexto, Oswald celebra a vitalidade, o prazer, o ócio e a conexão com a natureza, características que foram suprimidas pelo modelo patriarcal europeu. O ócio, na perspectiva oswaldiana, vem da palavra "sacerdócio", que quer dizer ócio consagrado aos deuses, e não tem a ver com pecado. Ao contrário, pois, como explica o poeta modernista, Aristóteles atribuiu o avanço das ciências no antigo Egito ao ócio agraciado aos pesquisadores e aos homens de pensamento e estudo.

Como Oswald ressalta, a palavra "ócio" em grego é "sxolé", de onde se deriva escola. "De modo que podemos facilmente distinguir dentro da sociedade antiga os ociosos como os homens que escapavam ao trabalho manual para se dedicarem à especulação e às conquistas do espírito" (Andrade, 1990, p. 106). Dessa forma, dentro do universo antropofágico vislumbrado pelo pensamento de Oswald, o homem aceita o trabalho para conquistar o ócio.

E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, "os fusos trabalham sozinhos", o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro matriarcado que se anuncia (Andrade, 1990, p. 106).

O poeta segue seu raciocínio e afirma: "No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor" (Andrade, 1990, p. 106). Diante desse cenário, compreendemos que o matriarcado representa uma utopia

antropofágica, na qual a vida comunitária e o gozo pleno da existência são exaltados, contrastando com a culpa e a repressão moral impostas pela colonização.

Entretanto, patriarcado e matriarcado são conceitos que não devem ser tratados como opostos irreconciliáveis, mas como forças em constante diálogo e tensão. Para Oswald (1990), a solução está na metáfora da antropofagia, que propõe a deglutição cultural: assimilar as influências externas representadas pelo patriarcado e transformá-las criativamente, incorporando a liberdade e a vitalidade do matriarcado. Esse processo de apropriação e subversão cultural torna-se a chave para a formação de uma identidade brasileira.

Nesse enfoque, podemos retomar o conceito de “bárbaro tecnizado”, citado anteriormente, que pode ser encarado como uma possibilidade humana de olhar para um futuro próspero. Não seria como uma volta ao “bárbaro”, mas um “caminhar em direção ao bárbaro”, como expresso no manifesto de 1928: “Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos” (Andrade, 1990, p. 48).

Destacamos que o uso da palavra “caminhamos” utilizada por Oswald denota um movimento em direção ao futuro, para a utopia da reconquista da natureza do homem pela técnica, completando, assim, a tríade antropofágica proposta pelo poeta modernista, em *A crise da filosofia messiânica* (1990). O esquema sugerido pelo poeta tem, como primeiro termo, a tese, ou o homem natural (matriarcado). Em segundo, aparece o termo antítese, ou o homem civilizado (patriarcado), e, por último, a síntese, ou o homem natural tecnizado (matriarcado tecnizado). Nesse sentido, apesar das palavras “matriarcado” e “Pindorama” primariamente associadas ao passado arcaico, para Oswald de Andrade, o Matriarcado de Pindorama é uma formulação contemporânea, que aponta para o futuro, assim como o seu “bárbaro tecnizado”.

Para concluir, entendemos que, ao refletir sobre o patriarcado e o matriarcado, Oswald não busca um retorno literal às práticas indígenas ou uma rejeição completa do legado colonial. Em vez disso, ele sugere a necessidade de reinterpretar o passado e ressignificar as influências externas para produzir uma nova cultura, marcada pela criatividade e pela subversão das hierarquias impostas. Dessa forma, sua visão propõe uma síntese entre tradição e modernidade, que aponta para a construção de uma sociedade brasileira mais emancipada.

3 FOGO DE ORIGEM – MARCAS DO CINEMA ANTROPOFÁGICO

Após revisitarmos o que foi a antropofagia oswaldiana, é hora de avançarmos, a fim de cumprir a meta que propõe esta pesquisa. Para a preparação de nosso ritual, buscamos o fogo, aquele que simboliza a combustão criadora da antropofagia: uma chama que incendeia convenções e destrói padrões. Em nossa leitura, essa chama arde nas conexões entre o Cinema Novo, o Cinema Marginal, as chanchadas e o Tropicalismo, movimentos que, apesar de suas diferenças, compartilham o impulso de devorar o mundo à sua maneira.

Sendo assim, a intenção deste capítulo que se inicia é compreender como essas expressões artísticas, fundamentadas na lógica antropofágica e entrelaçadas em seus gestos críticos e criativos, oferecem o alicerce necessário para pensarmos *Bacurau* como herdeiro dessa tradição cultural e estética. Apesar de a sétima arte não se fazer presente na Semana de Arte Moderna, realizada no ano de 1922, é possível enxergar nas obras de artistas modernistas, como Oswald e Mário de Andrade, a influência do cinema, responsável por estimular mudanças ligadas a questões de ordem sintática e de expressão artística.

Como aponta Ivana Bentes (2022), no ensaio “Trópico pelo Avesso”, para os modernistas, a linguagem cinematográfica seria ela mesma um “fato estético” novo, uma linguagem de ruptura, que tinha ligação com os ideais do movimento modernista. Em seu fragmento 20, no *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade vai invocar: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Conforme aponta Azevedo (2012), repetido sete vezes, o termo adquire variadas importâncias, trazendo à tona o universo cinematográfico não só pela ideia de roteiro, mas também pelo recurso de “corte cinematógrafo, de claque, de tomadas curtas, entre pontos finais, perfiladas em sequência na mesma linha” (Azevedo, 2012, p. 123).

Dentro daquele cenário atravessado pelos ideais modernistas, o cinema era visto como uma das bases da invenção da vida moderna, como ressalta Bentes (2022):

O diálogo do cinema com o espírito iconoclasta modernista e com o tropicalismo está presente numa série de filmes de diferentes momentos, mas podemos focar o período 1967-1972 como o historicamente mais significativo, quando o tropicalismo musical encontra o moderno cinema brasileiro em construção, com filmes como “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha,

"O Bandido da Luz Vermelha" (1968), de Rogério Sganzerla, "Brasil Ano 2000" (1968), de Walter Lima Jr., "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e toda uma série de filmes radicais, como "Triste Trópico" (1974), de Arthur Omar, filmes "marginais", experimentais, underground, filmes pouco vistos pelo público da época, filmes para cineastas e cinéfilos, filmes para outros artistas e para um público "no tempo", sempre por vir.⁴

Quando se observa a relação que se molda em torno desses movimentos culturais, o diálogo estético e ideológico entre alguns artistas e intelectuais modernistas, cinemanovistas, tropicalistas e cineastas marginais salta aos olhos. Se olharmos para o Cinema Novo, é possível reconhecer nos filmes que foram produzidos nesse período uma valorização da cultura popular, que culmina no redescobrimento de práticas estéticas e de manifestações culturais, que servem de alicerce para a formação do Brasil. Dessa maneira, o Cinema Novo se empenha pela busca de ideias para servir de base para a criação de seus filmes, trazendo para a sua produção artística uma intertextualidade cujo objetivo era estabelecer um diálogo entre o passado e o presente do país, unindo o modernismo e as produções cinemanovistas.

Outro ponto de interseção que merece destaque entre esses dois movimentos artísticos tem a ver com as posturas intelectuais de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, figuras centrais em seus respectivos contextos. Ambos, considerados revolucionários e vanguardistas, propuseram em suas obras a descolonização da arte brasileira. Não por acaso, Oswald enfatiza em seu Manifesto Antropófago: "Contra todos os importadores de consciência enlatada" (Andrade, 1990, p. 48). Com isso, ele se posiciona contra a "cópia", a importação de ideias e costumes e, sobretudo, contra a mentalidade colonizada.

O poeta modernista buscou, por meio da metáfora ritualística da antropofagia, a elaboração teórica da cultura nacional, conciliando barbárie e técnica, enquanto Glauber procurou o mesmo objetivo por meio da violência provocada pela fome. Tais abordagens se conectam a dois textos antológicos da arte brasileira: o "Manifesto Antropófago", publicado por Oswald em 1928, na *Revista de Antropofagia*; e o manifesto "Estética da fome", apresentado por Glauber Rocha, pela primeira vez, em 1965, no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial dentro da Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano, realizado em Gênova, na Itália.

Em seu "Manifesto Antropófago", o artista modernista cultiva, em uma postura

⁴ BENTES, Ivana. Trópico pelo avesso. Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo. *Cienc. Cult. [online]*, v. 74, n. 2, p.1-9, 2022. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220026>. Acesso em: 28 ago. 2024.

radical, estética e política, uma renovação da arte brasileira por meio do ritual etnográfico da antropofagia, elaborando uma filosofia cultural. De acordo com Oswald e os demais que comungavam a ideologia do “primitivismo antropofágico”, era necessária a devoração seletiva da arte e dos demais produtos culturais lançados nos grandes centros europeus e mundiais. O objetivo era assimilar os aspectos que pudessem enriquecer a arte brasileira, descartando os que não fossem valiosos.

Nesse contexto, seria lógico não somente devorar e deglutir os valores da arte europeia, mas ter como resultado uma originalidade que pudesse oferecer para a cultura brasileira um lugar de destaque junto à cultura de fora. Aqui, cabe lembrar Antonio Candido, ao argumentar, em seu texto “Literatura e Sociedade”, que a antropofagia brasileira não foi uma mera reprodução dos modelos estrangeiros.

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte Europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com o que um Apollinaire e Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade (Candido, 2023, p. 146-147).

Por meio da concepção de antropofagia, Oswald de Andrade concretizou o hibridismo que caracteriza o povo brasileiro, singularizando a cultura do Brasil devido às suas tradições multiétnicas e multifacetadas. Isso possibilitou uma renovação linguística, alinhada aos objetivos do movimento modernista. Dentro do conceito de antropofagia oswaldiana, estabelecem-se tensões políticas e culturais que abrangem desde a atração pela cultura popular interna até um olhar crítico para a cultura estrangeira. Esse movimento promoveu originalidade, uma postura reflexiva e um sólido projeto político-ideológico, que permitiram a manutenção do imaginário antropofágico e seus impactos na história intelectual do Brasil ao longo do século XX e ainda no século XXI, como é o caso do que este estudo pretende mostrar ao analisar o filme *Bacurau*.

Graças à metáfora da devoração de Oswald, houve destaque para temas valiosos que eram tendência no Brasil do início do século XX, como o relacionamento com a cultura e a influência estrangeira, especialmente a europeia, e a construção de uma tradição original para o país. Esse feito foi alcançado por meio de uma revisão radical e crítica do que já havia sido produzido, permitindo dinamizar a criação estética através da ampliação do imaginário e da invenção de novos parâmetros e valores culturais.

Segundo Azevedo (2012), a antropofagia de Oswald de Andrade devora as inovações estéticas das vanguardas europeias sob a perspectiva da realidade brasileira, incorporando a tradição de uma cultura que foi invisibilizada pelo colonizador.

É um novo paradigma o pensamento Antropofágico: sua forma de atuação é a devoração não só das técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Neste sentido, Oswald procura ver com “olhos livres”, as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma “tradição” brasileira, a Antropofagia (Azevedo, 2012, p. 59).

Como já mencionado, nos textos de Oswald e Mário de Andrade, é possível identificar uma aproximação entre a linguagem por eles proposta e a cinematográfica, evidenciada por uma sobreposição e montagem de imagens, um ritmo e uma polifonia que conferem a algumas de suas produções resquícios cinematográficos. Da mesma maneira, o patrimônio acumulado pelo manifesto de Oswald de Andrade deixa rastros em praticamente todas as manifestações artísticas da segunda metade do século XX.

No Cinema Novo, os conceitos de antropofagia ocupam a sua essência e estão diretamente presentes em muitas das produções filmicas do período. Filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, estabelecem diálogos diretos com os pressupostos antropofágicos engendrados por Oswald de Andrade.

Além disso, as ideias cunhadas pelo modernista ressoam ética e esteticamente no texto-manifesto produzido pelo maior representante do Cinema Novo, o cineasta Glauber Rocha, por meio da teoria da “Estética da fome.” Assim, a descolonização ideológica e estética, estimulada pela metáfora da devoração, como propõem Oswald de Andrade e o Modernismo, serviu de base para as ideias de Glauber ao escrever seu documento, em 1965.

Nesse texto, o cineasta cinemanovista sugere uma descolonização da América Latina e do Brasil, confrontando as imagens de violência sugeridas no cinema nacional. Para Glauber, era essencial desconstruir a visão europeia de que a América Latina, e consequentemente o Brasil, representava o primitivismo e a não civilização, enquanto a Europa era vista como o padrão de civilidade a ser seguido, perpetuando, desse modo, uma mentalidade colonial.

De acordo com o pensador e cineasta baiano, essa ideia derivava não apenas da concepção de superioridade dos europeus em relação aos latinos e africanos, entre outros, mas também do complexo de inferioridade presente na mentalidade colonizada dos intelectuais e artistas dessas regiões, especialmente do Brasil. Usando a fome não só em seu sentido literal, mas também como consequência da ideia antropofágica de Oswald, Glauber Rocha, em seu manifesto, concebe a descolonização cultural, tendo a fome como uma força violenta, resistente e criadora, capaz de contribuir para o processo de desalienação artística e cultural da América Latina.

Nesse sentido, podemos entender essa fome como uma nova leitura da metáfora da devoração de Oswald, que influencia as realidades tanto do colonizador, quanto do colonizado. Conforme Glauber Rocha (2019)⁵:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

Dessa forma, o cineasta baiano vislumbra uma maneira para que o Brasil escape da miséria, uma vez que “sendo sentida, não é compreendida”. Com efeito, os filmes produzidos ao longo do Cinema Novo mostram ao público o comportamento moldado pela fome e pela violência, que, se para o europeu, é visto como primitivismo, para o espectador brasileiro, deveria atuar como uma agressão à percepção, aos sentidos e ao pensamento, como se o público resistisse à própria miséria. Com uma estética da fome e da violência, sendo a última gerada pela primeira, o diretor cinemanovista propõe ao Brasil e à América Latina os pilares para um pensamento anticolonialista.

A partir de um olhar tradicional sobre o processo de colonização em que este é visto a partir da divisão entre dominados *versus* dominadores, o discurso de Glauber parece ter sido engendrado com o objetivo de situar essa separação, que era evidente

⁵ Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> Acesso em: 12 set. 2024.

naquele período, entre o chamado primeiro mundo e o terceiro mundo. Entretanto, se havia uma resistência por parte do europeu para a compreensão da realidade da América Latina, já que se mostrava interessado apenas nos processos de criação artística do terceiro mundo como forma de satisfação de sua nostalgia do primitivismo, os próprios latino-americanos mantinham em seus discursos um pensamento que harmonizava com o sistema colonial, produzindo, assim como Glauber destacou em seu manifesto, uma arte de “mentiras elaboradas da verdade”. Nessa arte, “o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas”, em que não consegue “despertar do ideal estético adolescente”, frustrando o sonho da universalização. Nas palavras de Glauber (2019)⁶:

Aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências). O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.

Diante de toda a frustração denunciada por Glauber Rocha, podemos ter a dimensão do quanto o Cinema Novo foi visto como um fenômeno de importância internacional. Isso porque seus filmes, diferentemente do mundo oficial contra o qual bradava o cineasta baiano, tinham o foco nas pessoas excluídas, que eram retratadas como agentes de uma revolução, uma gente que, se não tinha consciência política, agia, pelo menos, por meio de um instinto de sobrevivência. Surgido no encontro das décadas de 1950 e 1960, o Cinema Novo foi um movimento formado por jovens cineastas oriundos de estados como Bahia, Minas Gerais, São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro.

Esses novatos diretores almejavam a produção de filmes que abordassem temáticas brasileiras, alinhadas ao pensamento de vanguarda do cinema mundial, como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano, provocando uma contraposição ao cinema hollywoodiano e aos formatos de filmes produzidos no Brasil,

⁶ Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> Acesso em: 12 set. 2024.

representados pelas chanchadas e pelas produções de grandes estúdios, como o Vera Cruz. O antropólogo Pedro Simonard, no livro *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema* (2006), aponta que o Cinema Novo foi um movimento artístico e cultural que pretendeu revelar a identidade do povo brasileiro. “Para isso propunha a criação de um cinema nacional, anti-hollywoodiano, que abarcasse suas bases sobre a cultura popular” (Simonard, 2006, p. 14).

Como observamos, o movimento vai além de uma discussão meramente estética, pois os cineastas envolvidos tinham em mente não apenas a produção de filmes. Na visão deles, a ideia era lançar um olhar sobre a realidade brasileira diferente do que se realizava até então, principalmente nas obras concebidas pelas chanchadas, que eram criticadas por trazerem uma representação extremamente cômica do país. No que se refere à forma, a proposta estética do Cinema Novo era de inovação e de rompimento com aquela forma hollywoodiana de fazer filmes, que vinha sendo copiada pelas chanchadas brasileiras e por grandes estúdios nacionais, pois, no ponto de vista dos diretores cinemanovistas, as obras produzidas nos Estados Unidos serviam de ferramenta do imperialismo para a propagação do *american way of life*.

A produção dos cinemanovistas concentra aspectos que lhes davam uma coesão e uma identidade de grupo. Simonard (2006) destaca que o movimento aconteceu de forma ampla e diferenciada, pois não havia um programa rígido que servisse de dogma a ser implementado por seus participantes.

Havia, isso sim, princípios de ação política que construíram sua força na união e na camaradagem do grupo. Esse fato tem grande importância porque, afinal de contas, essas pessoas tinham maneiras de pensar diferentes, às vezes, conflitantes. Essas diferenças apareciam nos filmes, ao mesmo tempo que se podiam perceber princípios e objetivos comuns entre as produções (Simonard, 2006, p. 19-20).

Em sua obra, Simonard procurou mostrar quais seriam as raízes desse movimento. Na sua análise, o autor ressalta configurações que contribuíram para formar o grupo dos cinemanovistas. Havia espaços de sociabilidade onde os integrantes frequentavam e reforçavam sua identidade grupal. Alguns bares da época ficaram conhecidos por serem pontos de encontro da “turma do Cinema Novo”, sendo um deles o “Bar Líder”, estabelecimento cujo nome oficial não se sabe ao certo, mas que ficou assim conhecido por ser próximo ao laboratório de revelação Líder.

O próprio laboratório foi de extrema importância para o movimento. Lá, os

cineastas revelaram as películas dos primeiros filmes e aprenderam os processos de revelação e de montagem fílmica. Outro aspecto que podemos ressaltar que coloca os cinemanovistas como uma “tribo” foi a criação de duas empresas: a produtora Mapa Filmes e a distribuidora Difilm, ambas pertencentes aos jovens diretores integrantes do movimento. Nessas duas empresas, eles passaram a realizar funções para ajudar a viabilizar as obras de cada um deles.

Nesse processo, um produzia o filme do outro ou assumia a direção de fotografia. Quando um trabalho dava lucro, o recurso arrecadado era investido nas produções de outros cineastas. Por exemplo, Walter Lima Junior foi assistente de direção e ajudou no roteiro do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do Sol*, de 1963. Por sua vez, quando Walter Lima Junior filmou *Menino de Engenho*, de 1965, Glauber atuou como produtor.

Desse modo, é possível entender que o Cinema Novo era um grupo no qual seus participantes queriam dividir concepções comuns sobre cinema. Além disso, compartilhavam a ideia de transmitir, em suas obras, os seus ideais. Se compreendido dentro do campo político, o Cinema Novo bebe da fonte de dois atores sociais que tiveram importante papel nas discussões ideológicas no Brasil naquele período e foram os principais representantes da nova geração de intelectuais brasileiros: o Instituto Superior de Ensino Brasileiro (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), este representando o pensamento oriundo do Partido Comunista do Brasil.

Convém salientar que, se na geração anterior, formada por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, havia como principal preocupação a investigação acerca de quem era o povo brasileiro e de como ele teria se formado, a geração dos anos 1950-64 se preocupava em pensar em que moldes deveria acontecer o desenvolvimento nacional. Para a melhor compreensão dessa mudança de foco, é preciso nos lembarmos das transformações que ocorreram no Brasil a partir do governo de Getúlio Vargas e, principalmente, no governo do presidente Juscelino Kubitscheck.

O Brasil passou por um rápido processo de industrialização, deixando de ser apenas um país agroexportador para ser produtor e consumidor de produtos industrializados. Assim, o país passou rapidamente de um país agrário a um país urbano. Em consequência dessas mudanças econômicas, houve mudanças sociais, com o surgimento de novas classes sociais no cenário nacional, como a classe operária urbana, a classe industrial e uma classe média emergente. Para entender um novo

país, era necessário que se construíssem novas maneiras de interpretar tais mudanças e, dentro desse contexto, o ISEB e o CPC foram expoentes nessa discussão.

Conforme ressalta Simonard (2006), para os intelectuais do ISEB, o passado colonial do Brasil marcou profundamente o país, deixando como herança o que eles classificaram como consciência colonial. De acordo com eles, no passado, a relação entre metrópole e colônia se resumia ao fato de a colônia produzir matéria-prima para a metrópole e importar dela produtos industrializados. Ademais, para esses intelectuais, o Brasil não teria deixado para trás, até então, essa característica, inclusive, no que diz respeito à importação de ideias. A explicação para isso, pontua Simonard (2006), seria o fato de que o ser colonizado só se reconhece em contraste com o ser colonizador.

O ser colonizador era o modelo a ser seguido, uma vez que o colonizado tinha o objetivo de atingir o status do colonizador e, desse modo, importar seus hábitos, já que suas ideias eram encaradas como a regra. Para os intelectuais ligados ao ISEB, era preciso, portanto, desenvolver uma nova consciência para o brasileiro, imprimindo-lhe uma consciência nacional. E a concepção desse pensamento foi apropriada pelo discurso dos cinemanovistas.

No que se refere ao Centro Popular de Cultura (CPC), é necessário ressaltar que sua experiência foi capitaneada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), cujo objetivo era conscientizar o povo brasileiro, por meio das artes, sobre as mudanças que estavam em curso na nação. Em *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*, Simonard conta que jovens artistas e intelectuais rodaram o Brasil em caravanas artísticas a fim de encontrar o povo brasileiro, acreditando no potencial revolucionário da arte.

O primeiro CPC foi criado na cidade de São Paulo, em 1961, por pessoas ligadas ao teatro, especialmente por aquelas que estiveram relacionadas ao Teatro de Arena, como Gianfrancesco Guarnieri, autor da peça *Eles não usam Black-tie*, que, posteriormente, foi levada ao cinema pelo diretor cinemanovista Leon Hirszman; e Oduvaldo Viana Filho, diretor e ator de teatro que atuou em alguns filmes do Cinema Novo, como *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, de 1965. A ideia era levar o teatro ao maior número possível de pessoas, tirando as peças de dentro dos teatros e levando-as ao encontro do público, com apresentações nas praças, nas igrejas, nas sedes dos sindicatos e em outros locais capazes de atrair a atenção da plateia.

Nesse contexto, é preciso destacar que o CPC mantinha aberto um canal de diálogo com o ISEB dentro do propósito de conscientizar o povo brasileiro. A ligação acontece por meio do sociólogo Carlos Estevam Martins, um isebiano. Estevam Martins auxiliou Oduvaldo Viana Filho a escrever a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Além disso, foi o primeiro diretor do CPC e autor do principal documento do Centro, que continha os princípios teóricos e os objetivos políticos do CPC, cujo texto em questão é o “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”.

Distintamente do ISEB, o CPC tinha ligação direta com o Cinema Novo, e isso ocorria por meio das atividades do seu departamento de cinema. O cineasta Arnaldo Jabor esteve diretamente ligado à criação do primeiro Centro. Além disso, o diretor cinemanovista Cacá Diegues foi um de seus diretores. Cabe enfatizar que o único filme produzido pelo departamento de cinema do CPC, *Cinco vezes favela* (1962), é tido como um dos embriões do movimento, pois, nessa obra, que reúne cinco episódios dirigidos por cinco diferentes diretores, há a presença de cineastas que engrossariam a fileira do Cinema Novo, como o próprio Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade.

Em *Brasil tempo de cinema*, Jean Claude Bernardet, ao abordar a fita *Cinco vezes favela*, lembra que o CPC tinha como pretensão, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar para um público popular informações acerca de sua condição social, salientando que as más condições de vida são motivadas por uma estrutura social dominada pela burguesia. Na visão de Bernardet (2007), que não se furta a criticar o fato de os cineastas não terem contato direto com a realidade que iriam retratar em seus filmes, a tarefa era de conscientização, devendo ir além da descrição e da análise da realidade, com o objetivo de levar o público a atuar. “A situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público” (Bernardet, 2007, p. 41).

O autor aponta que a militância é a finalidade de *Cinco vezes favela*, cujo desejo era mostrar que o ladrão da favela não é ladrão porque não queria trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer, assim “é a sociedade que faz o ladrão”. Todavia, o CPC teve uma vida curta: com o golpe militar de 1964, ele foi fechado pela ditadura.

O CPC defendia que a arte não estava desligada dos processos sociais existentes na sociedade, muito menos o artista, que não é um indivíduo solto no universo; pelo contrário, ele está inserido dentro de um determinado contexto social,

que exerce uma influência no seu modo de viver e de trabalhar. Logo, para o grupo ligado ao CPC, a história da arte não poderia ser uma simples análise das diversas estéticas que surgiram ao longo do tempo, mas sim a compreensão das relações sociais e econômicas existentes que permitiram a legitimação de determinada estética. Como o Centro estava ligado ao Partido Comunista Brasileiro e o principal teórico do manifesto era um marxista, a análise realizada por eles sobre a sociedade parte da dicotomia entre burguesia e proletariado, ou seja, da luta de classes.

Como expõe Simonard (2006), no “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”, os cepecistas defendem que as ideias dominantes de uma determinada época eram as ideias da classe detentora do poder econômico. Ressaltam, também, que a utilização da arte é um dos caminhos por meio dos quais a classe dominante procuraria legitimar e propagar seus ideais e seus valores.

Nesse contexto, a produção cultural ganhou papel de importância no processo de afirmação nacional. Como bem destaca Simonard (2006), a burguesia e as camadas urbanas guiavam seu comportamento pelo que era ditado pela produção cultural que vinha de fora do país, principalmente, do cinema de Hollywood, o que fez surgir a necessidade de criação de condições para que o artista brasileiro pudesse enfrentar as produções estrangeiras. Sendo assim,

a luta pela afirmação de uma cultura nacional tinha como um dos seus principais objetivos buscar fazer com que o cinema brasileiro, por ser uma arte e um veículo de comunicação de massa, ocupasse os espaços no cinema estrangeiro ou que, ao menos, conseguisse dele tomar uma fatia do mercado brasileiro (Simonard, 2006, p. 27).

Diante do que foi exposto em torno de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, podemos considerar que o estímulo para a descolonização cultural estava no cerne das ideias nacionalistas dos movimentos do Modernismo e do Cinema Novo. Os dois artistas, cada um em seu respectivo período, contribuíram significativamente para a arte brasileira. Suas produções, assim como as de outros artistas desses movimentos, ajudaram a formar um sistema nacionalista autônomo, distanciando-se das influências cosmopolitas do imperialismo. Embora reconheçam a presença de influências estrangeiras, os dois defendiam que elas fossem absorvidas de maneira crítica e transformadora. Dessa forma, o Brasil buscou se libertar de sua posição de colônia cultural, reivindicando um lugar de destaque na criação estética, filosófica e artística.

Até aqui, discorremos sobre o Cinema Novo, levando em consideração a

estética da fome glauberiana, mas concluímos ser importante trazer para nossa reflexão outro texto de Glauber Rocha que também será útil para a compreensão da evolução de seu pensamento artístico e político: o manifesto “Estética do Sonho”, de 1971. Apesar de ter sido escrito em contexto diferente, esse texto funciona, em muitos aspectos, como um complemento do primeiro, divulgado em 1965, especialmente pela crítica que faz à colonização cultural e pela busca por uma identidade estética brasileira e latino-americana.

Glauber Rocha apresentou sua estética do sonho aos alunos da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, após a realização de filmes icônicos, como *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). Se no primeiro manifesto do Cinema Novo Glauber propõe a ideia da estética da fome como uma estética da violência, tida como um modo de expressão possível da parte do colonizado para que o colonizador compreenda a sua existência – visão compartilhada pelo CPC –, na “Estética do Sonho”, o diretor baiano defendeu o irracionalismo na arte de vanguarda contra a razão opressora do colonizador e como arma do artista intelectual revolucionário do terceiro mundo.

No texto “Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”, disponível na Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC), Ivana Bentes mostra que a passagem da fome ao sonho não é um processo de negação da fome, mas uma transformação dela em potência criadora.

Reverter a fraqueza em força. Passar da Fome ao Sonho. Transformar a repressão política em exercício de Liberdade. Politizar a Fé e Celebrar o transe latino-americano como uma força singular e vital. Poucos artistas contemporâneos sintetizaram todas essas questões de forma tão complexa e original quanto o cineasta Glauber Rocha, um artista que deu um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados a pobreza, buscando reverter “forças autodestrutivas máximas” num impulso criador, mítico e onírico.⁷

A ensaísta lembra-nos de que, no cinema latino-americano, a fome foi tematizada e, no Brasil, tida como tema recorrente do Cinema Novo. De acordo com Bentes, o próprio Glauber Rocha diz que, em seus filmes, a fome é tratada de modo fenomenológico, social, político, estético, poético, demagógico, experimental, documental e cômico. Entretanto, a partir dos ideais da estética do sonho, a proposta dele iria além, transformando a fome em “princípio”, uma espécie de “impensado”

⁷ BENTES, Ivana. *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025.

latino americano, capaz de funcionar como força para um pensamento novo. Assim, o cineasta entendia que, ao invés de tentar explicar a miséria e a escravidão de forma puramente política e racional, ele “lança mão da experiência mítica e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, transe e celebração são a base da sua nova política”⁸.

Como salienta Bentes, em seu manifesto de 1971, Glauber vai dar outro salto, abandonando a leitura sociológica da esquerda, que “racionaliza” a miséria ao encaixá-la no jogo da luta de classes, como um “mal necessário” do capitalismo, sendo superada só com a supressão desse sistema. Conforme aponta a ensaísta, o que Glauber quer mostrar é que nenhuma explicação histórica, sociológica, marxista ou capitalista pode dar conta da complexidade e da tragédia da experiência da pobreza, algo que, para ele, é da ordem do “intolerável”.

Nesse sentido, Glauber, que, na estética da fome, defende um cinema cru, visceral, que expresse a realidade da fome e do subdesenvolvimento de maneira direta, ainda que simbólica, vai além do realismo e propõe o uso do onírico e do simbólico como meios de alcançar novas dimensões de expressão artística por meio do rompimento da razão, uma vez que, para ele, a razão do povo é transformada na razão da burguesia sobre o povo. Dessa maneira, o cineasta considera a ruptura com os rationalismos colonizadores como a única saída.

A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo à ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta.⁹

Dessa forma, segundo Glauber, o misticismo é a única linguagem que supera o esquema racional da opressão. Para ele, a revolução é uma mágica porque é o inesperado dentro da razão dominadora, é 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. Nesse contexto, o cineasta afirma que o

⁸ BENTES, Ivana. *Terra de fome e sonho*: o paraíso material de Glauber Rocha. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025.

⁹ ROCHA, Glauber. *Eztetika do Sonho*. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho>. Acesso em: 19 jan. 2025.

irracionalismo liberador é a mais forte arma que o revolucionário pode usar, o que significa a negação da violência em nome de uma comunidade fundada no sentido do amor ilimitado entre os homens. “O sonho é o único direito que não se pode proibir”¹⁰, afirma o cineasta.

Diante dessa exposição, compreendemos que, enquanto na estética da fome a resistência está na capacidade do cinema brasileiro de assumir sua posição de subdesenvolvido e utilizá-la como arma política e estética, com a chegada da estética do sonho, a resistência se manifesta por meio da imaginação e da criação de um cinema que transforme sonhos em atos de subversão. A convergência entre as duas estéticas está no fato de que tanto a fome quanto o sonho são vistos como linguagens próprias da América Latina, capazes de resistir à opressão e de criar novas formas de ser e existir.

A estética da fome é mais visceral e engajada com o contexto histórico imediato, enquanto a estética do sonho reflete uma visão mais ampla e utópica da arte como transformação. Ambos os textos, no entanto, compartilham o desejo de um cinema que seja ao mesmo tempo revolucionário e profundamente enraizado nas especificidades culturais e sociais do Brasil.

Se consideramos importante trazer à tona nesta pesquisa a estética do sonho cunhada por Glauber, é porque entendemos que, assim como o cineasta baiano, os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles transformam a violência, a opressão e o abandono em elementos de resistência e criação. Nesse cenário, *Bacurau* politiza a cultura popular, celebra a coletividade e transforma a luta em um transe coletivo, como o longa-metragem deixa sugerido na cena em que os moradores do povoado consomem uma substância psicotrópica, que pode ser interpretada como um rito coletivo de passagem. Em nosso entendimento, essa mistura entre o real e o onírico cria também uma ponte que liga *Bacurau* ao legado de Glauber Rocha e à antropofagia cultural brasileira.

3.1 A CHANCHADA COMO FAGULHA

Para compreender melhor o Cinema Novo e fazer justiça às chanchadas, frequentemente rejeitadas pelos cineastas cinemanovistas, é importante explorar a

¹⁰ ROCHA, Glauber. *Eztetika do Sonho*. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-selho>. Acesso em: 19 jan. 2025.

dicotomia entre esses dois gêneros. As chanchadas, produzidas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, contrastam com as obras do Cinema Novo, que buscavam uma abordagem mais crítica e engajada. No entanto, essa reflexão se torna relevante porque, anos após o início do Cinema Novo, seus diretores realizaram uma autocrítica e alguns começaram a incorporar elementos das chanchadas em suas próprias produções. Além disso, não é possível pensar a antropofagia no cinema brasileiro sem abordar a chanchada e seu ímpeto de devoração, que já trazia em si a fagulha antropofágica ao assimilar e reinventar referências estrangeiras com humor e irreverência.

O filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, é citado pelo antropólogo Pedro Simonard (2006) como um exemplo dessa revisão crítica no Cinema Novo. Segundo ele, a adaptação cinematográfica da obra de Mário de Andrade incorporou elementos estéticos da chanchada e contou com a participação de Grande Otelo, um dos principais astros da Atlântida Cinematográfica, estúdio conhecido pelas produções de chanchadas. Vale destacar que o gênero era composto por comédias musicais e filmes carnavalescos realizados entre 1940 e 1960, sendo a maioria dessas produções filmada no Rio de Janeiro e amplamente popular entre o público.

Tais produções foram um marco no cinema brasileiro, representando um dos primeiros grandes esforços de “devorar” e adaptar a estética hollywoodiana para o contexto brasileiro. Esse gênero se apropriava dos elementos de glamour e entretenimento dos musicais estadunidenses, mas os transformava ao incorporar o humor, os ritmos e as situações do cotidiano brasileiro. O resultado foi um enorme sucesso de bilheteria, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, quando o público encontrava nessas produções uma forma de lazer acessível e popular.

Embora cineastas do Cinema Novo inicialmente rejeitassem as chanchadas, Simonard (2006) enfatiza que, em uma releitura posterior, esses mesmos diretores alegaram nunca terem sido realmente contra o gênero. Com o distanciamento temporal, muitos cinemanovistas reconheceram que a chanchada foi alvo de resistência pelo fato de o Cinema Novo ter surgido em um momento em que o gênero chanchadeiro ainda estava muito presente na memória coletiva.

Além disso, a chanchada acabou envolvida no confronto ideológico entre as elites brasileiras, compostas pela burguesia, pela oligarquia, pelos intelectuais de esquerda e setores nacionalistas. Nesse contexto, Simonard (2006) argumenta que a radicalidade do período impediu o Cinema Novo de perceber os aspectos positivos

das chanchadas.

O importante é ficar claro que a chanchada era condenada por sua falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um cinema primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país. Em suma, a chanchada era criticada, basicamente, por não se enquadrar nos projetos que as esquerdas brasileiras haviam elaborado para o Brasil e o povo brasileiro (Simonard, 2006, p. 37).

O Cinema Novo, como todo movimento que busca promover mudanças drásticas e afirmar sua identidade, precisou definir seus adversários, e a chanchada acabou se tornando seu principal alvo. Contudo, com o tempo, os próprios cineastas do Cinema Novo perceberam que as chanchadas continham elementos valiosos para a formação de um gênero popular-brasileiro com potencial para agradar tanto o público nacional quanto o internacional.

Nesse âmbito, Simonard (2006) também ressalta que a chanchada, com sua produção contínua ao longo de 20 anos, tornou-se um verdadeiro fenômeno cultural, capaz de estabelecer um diálogo íntimo com o espectador brasileiro. Através de uma crítica debochada à xenofilia das elites, o gênero construía uma conexão com o público. Em certo sentido, a chanchada “devorava” a cultura colonizadora e a devolvia como um bagaço mastigado, utilizando a sátira e o sarcasmo para expor as adversidades e contradições da sociedade brasileira. Para Bentes (2022), as chanchadas marcaram um momento importante da cultura audiovisual brasileira.

Rejeitadas pela crítica da época como filmes apelativos para plateias analfabetas, e pelo Cinema Novo como “despolitizadas”, serão valorizadas e cultuadas pelo Tropicalismo, pelo Cinema Marginal e finalmente incorporadas, como influência decisiva no filme “Macunaíma” (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo (Bentes, 2022).¹¹

A ensaísta argumenta que as chanchadas foram cruciais para consolidar um projeto cultural que refletisse o imaginário das classes populares, porque marcaram uma transição significativa de uma cultura letrada, predominantemente elitista, para uma cultura audiovisual, mais acessível, promovida pela expansão do rádio, do teatro de revista, do cinema e, posteriormente, da televisão. Nesse sentido, essas produções

¹¹ BENTES, Ivana. Trópico pelo avesso. Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo. *Cienc. Cult. [online]*. 2022, v.74, n. 2, p.1-9. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220026>. Acesso em: 18 set. 2024.

não apenas introduziram novos padrões de entretenimento, mas também foram instrumentos de democratização cultural, proporcionando uma alternativa de lazer e expressão para a população que, até então, tinha pouco acesso às produções consideradas mais “cultas”.

Portanto, o movimento emergente das chanchadas deu início a um cinema para os pobres urbanos, refletindo seus interesses, humor e visão de mundo, ao mesmo tempo em que desafiava as hierarquias culturais tradicionais. De acordo com Ivana Bentes (2022),

choque e assimilação de novos códigos culturais, rural-urbano, estão na base de um humor picante, grosseiro para uns, libertário e catártico para outros que coloca em confronto, o imaginário das classes populares com o seu “outro” mais imediato, a elite metropolitana, signo de poder, a ser saqueada e ridicularizada nas chanchadas, também identificada com o “internacional”, o norte-americano, o outro mais longínquo.¹²

Dentro da reflexão a respeito dessas produções chanchadeiras, vale nos lembarmos do carnaval. Enquanto as chanchadas souberam tirar proveito dessa manifestação popular, o movimento cinemanovista não fizera o mesmo. Para Simonard (2006), os cineastas do Cinema Novo não deram a real importância ao carnaval, ignorando sua relevância cultural, que foi evidenciada por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*, no qual afirmou que o “carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” (Andrade, 1990, p. 41).

Nesse contexto, existe uma leitura que vai apontar que as chanchadas eram construídas com uma estrutura semelhante à do carnaval, sendo capaz de colocar a sociedade do avesso, com a ocorrência de inversões: nobres que se transformam em plebeus, ricos em pobres, homens em mulheres, e outras trocas que acabavam em festa. Ao destacar a importância do carnaval, Bentes (2022) o relaciona à antropofagia, afirmando que ambos se aproximam como ritual e processo, como solvente com capacidade de desqualificar oposições clássicas, como o eu e o outro, o nacional e o estrangeiro, o bárbaro e o civilizado, o religioso e o profano, o uno e o múltiplo, o caos e o cosmos, além da transgressão e da ordem. No entanto, conforme destaca Simonard (2006), os cinemanovistas pouco consideraram essa particularidade.

O carnaval é até hoje a principal forma espontânea de organização e

¹² BENTES, Ivana. Trópico pelo avesso. Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo. *Cienc. Cult. [online]*. 2022, vol. 74, n. 2, pp.1-9. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220026>. Acesso em: 18 set. 2024.

representação popular. No entanto, como já dissemos antes, o reconhecimento da manifestação popular não estava na ordem do dia da esquerda de então. O povo tinha que ser submetido a um projeto específico de tomada de poder feito para ele pelas elites intelectuais da esquerda (Simonard, 2006, p. 41).

Sem enxergar o potencial das chanchadas e permanecendo distante do público, o Cinema Novo ficou isolado. Distanciando-se de sua classe de origem, em razão das críticas que fazia ao gênero chanchadeiro pela sua xenofilia e identificação com a cultura estadunidense e europeia, o movimento cinemanovista perdeu a força que essa conexão poderia lhe proporcionar. Ao mesmo tempo, o povo não se via representado por esses jovens cineastas, que pareciam se dirigir a ele apenas para apontar erros. Essa dinâmica gerou um grande problema de comunicação e relacionamento.

Nessa conjuntura, os filmes cinemanovistas atraíam mais a atenção de estudantes e de intelectuais que compartilhavam da mesma cultura política de seus realizadores, o que caracteriza a produção deles como um movimento endógeno e retroalimentado. Por outro lado, vale lembrar que, mesmo isoladas, essas produções ganharam legitimidade no exterior por meio da conquista de um público estrangeiro e de mercados que lhe puderam garantir que estavam no caminho certo.

Os diretores do Cinema Novo exibiram seus filmes em importantes festivais internacionais, ganharam vários prêmios. Este reconhecimento externo gerou algumas consequências. A primeira, foi uma maior receptividade pela classe média brasileira que, por ser xenófila (como a chanchada já havia identificado e parodiado), passou a olhar esses filmes com um pouco mais de condescendência, já que agora eles tinham o aval dos intelectuais e artistas dos países desenvolvidos (Simonard, 2006, p. 43).

Como segunda consequência, Simonard (2006) enfatiza que, apesar de um maior reconhecimento de seu trabalho, os diretores cinemanovistas não conseguiram assegurar uma maior fatia do mercado exibidor brasileiro, questão essa que era fundamental ao grupo, uma vez que, sem acesso ao grande público, não seria possível lutar contra o imperialismo e o colonialismo cultural, engendrando um novo homem brasileiro e colaborando para a desalienação do povo. Dos objetivos fundamentais do movimento, um dos poucos que pôde ser colocado em prática e que garantiu reconhecimento externo foi a busca de uma forma nova e revolucionária.

A endogenia do movimento, na leitura proposta por Simonard (2006), que também se traduz como consequência do reconhecimento alcançado junto ao público externo, acaba por evidenciar que suas propostas e metas eram compreendidas em

sua totalidade somente pelos próprios cinemanovistas ou por aqueles grupos sociais que se identificavam com eles. Com isso, criou-se um isolamento, de maneira que eles não conseguiram se aproximar do público, o que era justamente o contrário do que o grupo desejava. Aqui, inclusive, podemos já pontuar que essa é uma das diferenças quando relacionamos Cinema Novo e *Bacurau*, já que o filme de 2019 se destaca pelo êxito de público, mas essa é uma reflexão que faremos mais à frente.

No prefácio de *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*, o cineasta e documentarista Vladimir Carvalho, a respeito das chanchadas, enfatiza que os cinemanovistas as consideravam desprezíveis, como reles pastiches das comédias de Hollywood, o que contribui para que o grupo não se desse conta “do seu aspecto antropofágico inconscientemente oswaldiano”, que era algo tão apreciado pelos integrantes do movimento. A esse respeito, Carvalho (2006) observa que as produções da Atlântida, apesar de não contemplarem uma identidade cultural brasileira mais afeita aos cinemanovistas, abriam caminho para uma maior ocupação de espaço no mercado cinematográfico para o produto nacional.

Nesse viés, Carvalho (2006) argumenta que o carnaval, já citado, foi a matéria-prima da filmografia chanchadeira e elemento cultural mobilizador do público popular que o Cinema Novo não soube cativar. Ele destaca que a chanchada era “uma crucial representação das relações sociais, pode-se dizer uma visão de mundo, na ótica saborosa do povo, eivada de crítica e deboche” (Simonard, 2006, p. 10).

3.2 CINEMA MARGINAL: BRASAS DE UMA ESTÉTICA DO LIXO

No Brasil, como vimos, a antropofagia influenciou várias expressões artísticas ao longo das décadas. No contexto cinematográfico, ela percorreu pelas chanchadas, incendiou o Cinema Novo e manteve sua chama acesa inflamando o Cinema Marginal. Este refletia a proposta de devoração e transformação cultural, característica da estética antropofágica. Se no Cinema Novo buscava-se uma cinematografia politicamente engajada, que abordava a realidade social e as tensões do Brasil, o Cinema Marginal, durante as décadas de 1960 e 1970, radicalizou a estética antropofágica misturada com as influências do Tropicalismo, movimento marcado pela ironia, pela irreverência e pelo uso de elementos do grotesco e do popular para criticar o estado social e político do país. Na visão de Guiomar Ramos (2008, p. 19), “o cinema brasileiro do final dos anos 1960, pós-cinema novo, reflete uma estética tropicalista

repleta de referências à linguagem antropofágica de devoração cultural da década de 1920".

Segundo a autora, filmes como *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, adaptado do romance homônimo de Mário de Andrade, exemplificam essa fusão ao representar a devoração de culturas e identidades do Brasil de maneira alegórica e humorística. Outros exemplos são *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr.; e *O Monstro Caraíba* (1975), também de Joaquim Pedro de Andrade.

Esses longas apresentavam uma narrativa experimental e subversiva, rejeitando os valores tradicionais e adotando uma abordagem anárquica e de crítica ácida à sociedade brasileira, condizente com a proposta de “devorar” a cultura imposta e de criar algo novo e disruptivo. Essas obras eram marcadas pela mistura de referências culturais, elementos de subversão estética, crítica ao imperialismo cultural e político e uma tentativa de repensar a identidade brasileira através da apropriação e transformação das influências externas e internas. Essas características serão importantes mais à frente, durante a abordagem de *Bacurau* e sua relação com as películas marginais.

Ainda no que tange à influência do Tropicalismo na produção marginal, temos que trazer à tona as considerações de Ismail Xavier (2001) apontadas no livro *O cinema Brasileiro Moderno*. Conforme salienta o autor, a colagem tropicalista apresentaria um conjunto das descontinuidades da história dos vencidos, cuja conclusão seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, “em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletariado no ceio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização” (Xavier, 2001, p. 33).

Segundo Xavier, a representação da experiência dos vencidos, que também era própria da geração do Cinema Novo, teve andamento na produção dos cineastas marginais, mas em outro estilo, procurando dar resposta às interrogações da Tropicália. “A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a ‘comunidade imaginada’ da nação de que seria porta-voz” (Xavier, 2001, p. 33).

Os filmes *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias; *Cara a Cara* (1967), de Júlio Bressane; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; *Jardim de Guerra* (1968), de Neville de Almeida; *Hitler no III Mundo* (1968), de Agripino de Paula; *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), de Fernando Coni Campos; e *Câncer* (1968), de

Glauber Rocha, são considerados marcos fundadores do movimento, pois exploraram novas formas de narrativa cinematográfica que se afastavam do realismo e do formalismo do Cinema Novo. Em vez disso, abraçavam o grotesco, o surreal e o simbólico, propondo uma nova estética de resistência. No livro *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, Ismail Xavier (2012), ao escrever sobre o filme *O bandido da luz vermelha*, ressalta que a obra, seguindo os ideais do Cinema Marginal, enquadra-se na esfera da subversão do gosto e do senso comum, na não aceitação de trabalhar o insucesso dentro de um registro moral. Sendo assim,

há então a prática das inversões, quebras de hierarquia, nas quais a recuperação do lixo e da boçalidade assumem um quê de afetação aristocrática, desqualificação da norma, paródia dirigida ao poder e, simultaneamente, ao intelectual sério, militante, que procura a autoridade moral e quer ser consciência salvadora da sociedade. É o tom cafajeste oposto ao bom-mocismo do cinema pedagógico vinculado à cultura da esquerda, é a ironia endereçada ao Cinema Novo, não bastasse a série de alusões (Xavier, 2012, p. 173).

O impacto do Cinema Marginal foi profundo não apenas em termos de inovação estética, mas também como uma forma de contestação política, desafiando as convenções impostas pela censura e abrindo espaço para novas vozes no cinema brasileiro. O movimento — também conhecido como Udigrudi, do lixo, da boca, *underground*, experimental e maldito — teve início em 1967, em São Paulo, na rua do Triunfo, quando o motorista de caminhão Ozualdo Candeias deu à luz o filme *A margem* e, como não era considerado Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema da Boca do Lixo, tornando-se o mais citado como deflagrador do movimento, como aponta o pesquisador e crítico de cinema brasileiro, Fernão Pessoa Ramos, autor do livro *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*.

Importante pontuar que o Cinema Marginal começou a se desenvolver com a repressão das liberdades civis após a instauração do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), momento em que o Cinema Novo perde sua força como movimento de vanguarda e de contestação. Nesse contexto, surgem cineastas, tanto dentro quanto fora do Cinema Novo, com a proposta de renovar a cinematografia brasileira, buscando realizar filmes radicais tanto na forma quanto no conteúdo. De acordo com Ramos (1987), a realidade política e social excludente contribui para que esses novos cineastas se sintam desobrigados com uma maior vinculação entre a obra produzida e sua destinação social. Esse aspecto de “desobrigação” acaba por permitir aos

marginais uma liberação de um “sentimento de culpa”.

A dimensão redentora de um trabalho em prol de terceiros, este aspecto um pouco cristão, um pouco altruísta do Cinema Novo, desaparece para ceder espaço a um mundo ficcional que alterna entre a “curtição” e o “horror”, mas tendo sempre como referência a própria classe média, os próprios produtores dos filmes, os seus terrores, suas angústias e seus prazeres (Ramos, 1987, p. 32).

Enquanto o Cinema Novo era marcado por uma estética pedagógica, voltada para transmitir uma mensagem com o objetivo de promover transformações revolucionárias, o Marginal, com sua irreverência estética, não priorizava uma consciência de classe de forma tão explícita. Seus integrantes enfatizavam a falta de expectativas otimistas, contrastando com o otimismo presente nos filmes do Cinema Novo. Todavia, cabe aqui ressaltar que, apesar do desligamento entre marginais e cinemanovistas, os dois movimentos possuem relações importantes, visto que, de acordo com Ramos (1987), não há dúvidas quanto à ligação do grupo marginal com o legado do Cinema Novo.

Para o pesquisador e crítico de cinema, o começo da formação do grupo acontece, historicamente, no momento em que uma parcela dos cinemanovistas abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e parte em direção à conquista do mercado, por meio de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então, essa bandeira deixada para trás e a levaria adiante. Segundo Ramos (1987), uma análise aprofundada das propostas presentes em “Uma Estética da Fome” revela claramente que o grupo majoritário do Cinema Novo foi quem “saiu dos trilhos” para seguir um novo caminho, enquanto deixou nas mãos dos cineastas marginais a responsabilidade de explorar as novas perspectivas dessa “velha novidade”, como expressado por Glauber Rocha em seu manifesto de 1965.

Como observa Ramos (1987), vários parágrafos de “Uma Estética da Fome” antecipam o rumo que a representação tomaria nos filmes marginais no início da década de 1970. O texto de Glauber destaca que, por definição, o Cinema Novo “deve se marginalizar da indústria”, com uma proposta estética que valoriza a violência e o horror como as únicas formas “para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”. Embora a dimensão social mencionada no manifesto não esteja presente no Cinema Marginal, a constante presença do “horror”, da “violência” e dos “filmes feios e tristes (...), filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão fala mais alto” revela, sem dúvida, a conexão entre o grupo marginal e o legado do Cinema

Novo. “A mais nobre manifestação da cultura da fome é a violência”, afirma Glauber a certa altura do manifesto, “e esta violência, enquanto representação do horror e do abjeto, irá mais tarde se constituir em um dos traços característicos do Cinema Marginal” (Ramos, 1987, p. 64).

Cabe enfatizar que o termo “Cinema Marginal” é questionado por alguns cineastas e estudiosos, pois remete a uma ideia de exclusão ou subvalorização, quando, na verdade, o movimento representava uma forma radical de expressão artística e uma resposta à censura imposta pela Ditadura Militar, que limitava a liberdade criativa. Os cineastas desse período criaram obras que abordavam a violência, o caos social e a alienação, muitas vezes utilizando um estilo de filmagem mais cru e improvisado, refletindo a tensão política e social do Brasil na época.

Nesse prisma, Ramos (1987) destaca que o termo “marginal” é o mais adequado para definir o grupo de cineastas que emergiu entre 1968 e 1973. Essa marginalidade se manifesta na falta de intenção de criar filmes com caráter conscientizador e no uso de orçamentos baixos. O autor esclarece, ainda, que os cineastas não buscavam atingir um grande público, preferindo estar à margem do mercado cinematográfico. A marginalidade era, portanto, uma escolha deliberada.

Além disso, as atuações dos personagens muitas vezes fugiam do naturalismo, com mudanças bruscas de humor dentro de uma mesma cena, gerando desconforto para os espectadores. O tom pejorativo da palavra “marginal” ganha uma valorização positiva que vai se constituir em lema e bandeira de toda uma geração, uma vez que os marginais passam a desprezar a questão da exibição, dando maior importância à feitura da obra.

Os grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos são desprezados (...) e identificados como inherentemente aliados à estrutura opressora que a postura marginal pretende questionar. A obra de arte passa a ser elaborada (...) sem que esteja no horizonte sua veiculação. A estrutura excluente da sociedade faz com que o cineasta marginal dê as costas para a exibição de sua obra, na medida em que esta exibição distante não aparece como uma realidade tangível, interagindo, assim, na feitura da obra (Ramos, 1987, p. 30).

Nesse contexto apontado por Ramos (1987), o ruim, o sujo, o lixo e o cafajeste são elementos centrais da estética do Cinema Marginal, ganhando relevância quando vistos sob a ótica do humor irônico e do deboche. O escárnio e o desleixo permeiam toda a construção dos filmes, afetando até a própria tessitura da imagem. Isso se manifesta em negativos riscados, fotografia suja, pontas de montagem visíveis, erros

de continuidade e falta de cuidado na produção. Para o autor, essa abordagem, ao mesmo tempo que desqualifica a obra, promove uma reflexão irônica sobre o próprio filme, refletindo o universo ficcional característico do Cinema Marginal. Nas palavras de Fernão Ramos:

A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do Cinema Marginal. A “curtição” e o avacalho, junto a uma atração singular da câmera pelo abjeto, constituem, a meu ver, traços centrais para a definição da diegese própria aos filmes marginais. Esta se apresentou intimamente relacionada com a posição de marginalidade ocupada por estes filmes em relação à sociedade em geral (Ramos, 1987, p. 43)

Ramos (1987) salienta, ainda, que o “avacalho” era uma forma usada pelos marginais com o objetivo de não ceder o seu fazer artístico às expectativas sociais. Nessa perspectiva, o autor ressalta que o personagem central de *O Bandido da Luz Vermelha* exprime esse sentimento em uma declaração permeada de agonia e ironia: “Eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disto; era o que eu podia fazer” (Ramos, 1987, p. 43).

Assim, essa frase pronunciada no filme de Rogério Sganzerla dá a dimensão das transformações sofridas pela ideologia formada em torno da necessidade da inserção de um filme nas questões sociais. Para os marginais, de acordo com Ramos (1987, p. 29), “determinadas prioridades com relação à efetiva realização ‘social’ da obra cinematográfica – e que eram encaradas como prioritárias inclusive para a definição de qualidade estética destas – aparecem agora como secundárias”.

O desapego do Cinema Marginal com relação às formas de compromisso e expectativas sociais “permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada, que, às vezes, beira o histerismo” (Ramos, 1987, p. 43). Assim, as películas dos cineastas marginais contrariavam os preceitos do Cinema Novo, que valorizava o bom gosto e a sofisticação de diretores consagrados. Em contraste, os cineastas marginais abraçavam os erros, o vulgar e o *kitsch*. A expressão “Estética do Lixo” resume bem a proposta do Cinema Marginal, pois o movimento incorporava intencionalmente à sua estética elementos de filmes considerados de classes “inferiores”, refletindo o problema da falta de espaço no mercado de exibição brasileiro. Trata-se de uma realidade abordada por Glauber Rocha nestes termos:

O Brasil importa filmes de classe A, B, C dos Estados Unidos e às vezes vídeo-tapes que são copiados e distribuídos em nossas praças. Há,

logicamente, uma saturação do mercado nacional que bloqueia maciçamente as datas para exibições dos filmes brasileiros. Os distribuidores operam mediante a política dos ‘lotes’, isto é: se o exibidor quer exibir um sucesso tipo Ben-Hur, é forçado a contratar um lote de fitas de segunda linha, tipo bang-bang, gangster ou comediaszinhas de televisão. Assim é que, em casas de primeira linha, vemos constantemente tais fitas C sendo exibidas, enquanto os principais produtores do cinema brasileiro esperam datas e se contentam com casas de subúrbios, a preço baixo (Rocha, 2003, p. 168).

Nesse contexto apresentado por Glauber Rocha, é possível considerar que os cineastas marginais, especialmente aqueles ligados ao movimento da Boca do Lixo em São Paulo, souberam se apropriar da invasão de filmes estrangeiros no Brasil, os quais impunham uma estética do “lixo estrangeiro”. Em vez de rejeitá-la, absorveram essas influências para transformá-las, construindo uma linguagem cinematográfica própria. O Cinema Marginal, portanto, utilizava referências da cultura de massa importada para dialogar de maneira ativa com o grande público, tirando proveito, como afirma Ramos (1987, p. 42), de “50 anos de mau cinema americano” e evitando “pesquisas estetizantes e elucubrações intelectualizantes”, numa crítica clara às pretensões formais do Cinema Novo.

Vale lembrar que, segundo Paulo Emílio Sales Gomes (2001), o domínio do cinema estadunidense no Brasil remonta aos anos 1920 e se intensificou na década seguinte, com a chegada do cinema falado e a consolidação de sua produção industrial. Desde então, essas produções passaram a atrair um público maior não apenas por seu apelo comercial, mas também pela ampla distribuição nas salas de exibição, em contraste com a escassa presença de filmes nacionais. Observamos que fenômeno semelhante ocorre atualmente, pois o público, em grande parte, ainda rejeita o cinema brasileiro, preferindo os *blockbusters* hollywoodianos.

Lançando mão da apropriação da invasão estrangeira, os cineastas marginais seguiram a linha antropofágica proposta por Oswald de Andrade. Eles deglutiram as influências culturais dos “invasores” e as ressignificaram, criando algo novo, híbrido e characteristicamente brasileiro. O caminho pressentido por esse grupo abria possibilidades reais de comunicação entre o cinema nacional e o povo e viabilizava alternativas para o financiamento da produção cinematográfica.

O contato com os produtores da Boca é intenso, as produções são rápidas, precárias, mas se tornam sucessos de bilheteira. Um jornal da época define esse esquema: “Alfredo Palácios e um espanhol conhecedor profundo de todos os trambiqueiros de São Paulo, Galante, começaram a dar a mão para alguns meninos que apareciam com os filmes por terminar debaixo do braço (...), conseguiram (os meninos) ser ouvidos até pelo todo poderoso Oswald

Massaini" (Ramos, 1987, p. 66).

Conforme aponta Ramos (1987), esse processo parece ter dado certo, e os filmes "dos meninos" se revelam um verdadeiro sucesso. O filme *As Libertinas*, lançado em 1969 em Santos, bate o recorde nacional de arrecadação nos primeiros dias de exibição; *Audácia* se pagou três vezes; e *O Pornógrafo*, lançado simultaneamente em seis cinemas da capital, também não frustrou as expectativas. Vale aqui uma observação, pois, como aponta Fernão Ramos (1987), alguns desses filmes são considerados pioneiros do que mais tarde seria denominado "pornochanchada". No entanto, os aspectos estéticos centrais e o estreito relacionamento entre seus autores e o restante do grupo marginal paulista possibilitam que os vejamos como filmes característicos do Cinema Marginal.

Entretanto, é importante destacar que, nessa ânsia de devoração, o Cinema Marginal – dividido entre o grupo dos paulistas, dos cariocas e dos baianos – não se alimentava apenas de filmes considerados "inferiores" ou estrangeiros. De acordo com Santana (2021), o movimento, iniciado por cineastas como Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla, adotava uma postura antropofágica que desafiava as hegemonias artísticas daquele período. Assim, esses diretores buscavam referências variadas, como as chanchadas, Jean-Luc Godard, Orson Welles, Samuel Fuller, Tomu Uchida, Howard Hawks, Humberto Mauro, Mojica Marins, Jimi Hendrix, Noel Rosa, João Gilberto, o Tropicalismo, a indústria cultural (televisão, revistas, quadrinhos), Oswald de Andrade, Glauber Rocha e o cinema *underground* estadunidense.

Desse modo, como os povos originários deglutiham seus invasores de forma antropofágica, os cineastas marginais realizavam uma deglutição estética, transformando essas influências em algo novo e original. Com isso, os marginais nos dão subsídios fundamentais para, mais adiante, pensarmos as ligações entre Cinema Marginal e *Bacurau*, pois, entre outros aspectos, diferentemente do Cinema Novo, a produção marginal, assim como o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, estabelece uma maior conexão com o público.

Antes de concluirmos esta seção, consideramos importante fazer uma abordagem mais pormenorizada a respeito da estética marginal, pois a julgamos de grande valia no que se refere à análise proposta nesta pesquisa, tendo como objeto o filme *Bacurau*. Em primeiro lugar, é preciso deixar claro, como observa Ramos (1987), que, apesar de não haver uma coesão muito intensa em nível de ideias, grupos

autodefinidos e manifestos, a produção marginal se caracterizou por uma inegável coesão no nível estético, permitindo-nos tratá-la como um “movimento” dentro do cinema brasileiro. Assim, abordaremos a análise da narrativa marginal e do universo ficcional construído como forma de definição desta “estética”. Dentro dos elementos estruturais que percorrem o conjunto de obras, Ramos (1987) dá especial atenção a três deles: a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa.

De acordo com o autor, a imagem do abjeto representa um momento privilegiado na narrativa marginal. Sentimentos como nojo, asco, imundície, sujeira e degradação formam, enfim, todo o universo “baixo” que constitui a diegese característica dessa narrativa. Esse “baixo” se manifesta não apenas nas ações dos personagens, que são desprovidas de intenções altruístas ou de valores positivos pela moral, mas sobretudo na significação imagética da abjeção. Uma das imagens preferidas do Cinema Marginal é a da “deglutição aversiva”. Nela, o personagem enche a boca de comida além de sua capacidade de mastigar e deixa que a massa formada escorra pelos cantos. Ou então exibe os dentes de forma ostensiva, permitindo que o espectador vislumbre o bolo de alimento e saliva que se acumula em sua boca.

Como exemplo, Ramos (1987) destaca o filme *Gamal, o Delírio do Sexo*, em que um dos personagens, de aparência imunda e repulsiva, deseja intensamente a esposa do protagonista. Em certo momento, ela encontra esse personagem em um parque, ao lado de uma pedra, comendo restos de comida. A câmera então explora, em detalhes, a forma aversiva pela qual o personagem sujo deglute esses restos de maneira animalesca. A maneira como ele leva o alimento à boca, aproximando-se do comportamento animal, remete a outro traço da imagem do abjeto: a representação de seres humanos com características animalescas. “Outra imagem abjeta, recorrente da estética marginal, é a ‘baba de sangue’ escorrendo pela boca ou o próprio sangue espalhado pelo rosto e outras partes do corpo” (Ramos, 1987, p. 117).

As imagens de corpos ou rostos cobertos de sangue são igualmente constantes no Cinema Marginal e se repetem nos filmes produzidos pelos marginais, mostrando o corpo humano como um local especialmente atraente para a construção da imagem do abjeto. Aqui, também temos um ponto de conexão entre o Cinema Marginal e *Bacurau* que nos servirá de análise ao longo dessa pesquisa. A representação do abjeto carrega consigo uma presença inevitável, que é provocada pela concretização dessa imagem: o horror.

Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana — um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis — e que aflora em toda sua potência original. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos característicos do Cinema Marginal (Ramos, 1987, p. 118).

Assim, horror e abjeção coincidem para estabelecer uma forma de relacionamento com o espectador, baseada na “agressão” às suas supostas expectativas de fruição. A relação agressiva com o público parece ser inevitável, pois o autor tende a reproduzir nele o horror que a proximidade do abjeto lhe provoca. Ramos (1987) destaca que o Cinema Marginal se insere neste contexto ideológico, em que a agressão ao espectador é valorizada como uma tentativa de questionar sua posição social e de despertá-lo do universo reificado. A agressividade dessa relação com o público resulta de processos inerentes à presença da imagem aversiva, sendo assumida em toda a sua extensão e com todas as suas consequências. A agressividade da narrativa em relação ao espectador também surge como consequência do próprio universo ficcional criado pelo Cinema Marginal.

No que diz respeito à estilização, a tendência dos marginais é focar o olhar preferencialmente para os “estilos” que se estabeleceram enquanto tais ao longo da história do cinema. Nesse contexto, o cinema de gênero, que se consagrou como característica do cinema estadunidense, é, sem dúvida, privilegiado pelos marginais. Conforme destaca Ramos (1987), a relação com o cinema americano, e em especial com o filme policial, é marcante em boa parcela do Cinema Marginal, com mais ênfase em sua vertente paulista. Fitas como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Bang Bang*, *O Pornógrafo*, *Audácia* e *As Libertinas* estabelecem um diálogo intenso, em termos deglutiidores, com a narrativa clássica. “Declarações por parte dos diretores, de admiração e paixão pelo cinema americano, abundam nos jornais da época com nítidas intenções provocativas ao universo estético do Cinema Novo” (Ramos, 1987, p. 129).

Cineastas estadunidenses como Samuel Fuller, Nicholas Ray, Hitchcock, Orson Welles tornaram-se os preferidos dos marginais. E é por meio da “citação”, ou seja, da inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros de outras obras, que a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica. Ou, então, como avalia Ramos (1987), essa incorporação é feita por meio da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários,

personagens. Nessa reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual.

O pesquisador e crítico de cinema brasileiro ressalta em seu livro sobre o Cinema Marginal que o universo do gênero, algo que iremos tratar ao abordar *Bacurau*, exerce um inegável fascínio sobre o cineasta Rogério Sganzerla.

Numa de suas frases mais conhecidas, o autor declara ser *O Bandido da Luz Vermelha* “um far west sobre o terceiro mundo”. A faceta ambígua de *O Bandido*, entre o Marginal e o Cinema Novo, revela-se mais uma vez: far west em sua metade Marginal; terceiro mundo em sua metade Cinema Novo. Mas o autor ainda é mais enfático em sua admiração pelo universo do gênero: (*O Bandido*) “é fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gêneros. Então fiz um filme soma: um far west mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica” (Ramos, 1987, p. 130).

Essa declaração deve ser tomada, em sua excessiva abrangência, como a caracterização do Cinema Marginal em face da relação intertextual, em especial com a narrativa clássica, completamente fora dos horizontes do Cinema Novo. A somatória, destacada anteriormente por Sganzerla, aparece no filme por meio de mecanismos de citação, nos quais outros discursos, não apenas cinematográficos, são incorporados à narrativa de forma antropofágica.

Segundo Ramos (1987), isso se dá por meio do uso da “voz off” que narra o filme, remetendo-nos diretamente ao universo da transmissão radiofônica sensacionalista; por meio da velocidade e da forma, que são características do filme policial, através da qual a narrativa se desenrola; pela citação de filmes de ficção científica, através das imagens de discos voadores; e pela referência ao próprio Cinema Novo (*Terra em Transe*), em um singular, mas significativo aproveitamento irônico do discurso original.

Nesse contexto, é possível também explorar a estilização do universo ficcional do Cinema Marginal pela forte presença do elemento *kitsch* e “cafona” em sua estética. Ramos (1987) observa que o “cafona” surge como uma reelaboração excessivamente acentuada de certos padrões de beleza ou procedimentos estéticos. Desse modo, “a estilização é aí direcionada no sentido do destoante, do exagero, e confrontada — explícita ou implicitamente — com conceitos da ‘forma bela’, tidos como tal socialmente” (Ramos, 1987, p. 131).

De acordo com Ramos (1987), a atração marginal pelo *kitsch* e pelo “cafona”

ocorre porque essa postura reflete uma característica marcante dos produtos artísticos gerados pela indústria cultural. Sendo assim, a voracidade antropofágica do Cinema Marginal por esse universo e a capacidade de absorvê-lo na narrativa do filme tornam o movimento singular no contexto do cinema brasileiro do final dos anos 1960. Para o autor, na atitude “curtidora” do *kitsch*, os marginais mantêm sempre uma distância intertextual, sem se limitarem à mera reprodução desse universo.

Para finalizarmos, resta uma abordagem sobre a fragmentação narrativa, e, como vimos, a narrativa clássica estava na mira dos marginais. Dentro dos moldes em que foi desenvolvida pela indústria cinematográfica estadunidense na primeira metade do século XX, a narrativa clássica nunca esteve ligada de modo orgânico à história do cinema brasileiro. Ramos (1987) aponta que a única tentativa no gênero se deu por meio da Vera Cruz, que, apesar de apresentar filmes interessantes pela singularidade, tinha na artificialidade um de seus traços marcantes.

Já o Cinema Novo, desde seu início, aproveitando um ambiente cultural na época favorável ao questionamento dessa forma narrativa, coloca em xeque postulados básicos da tradição clássica. No que tange à narrativa marginal, podemos destacar que esta possui uma inegável atração por quadros constantes, sendo que o que está em questão para a câmera é o ato de explorar uma determinada situação dada. A tendência, como ressalta Ramos (1987), é pela utilização de alongamento dos planos até o limite, e a câmera é encaminhada para um olhar fixo ao representado, examinando-o com insistência.

Ramos (1987) enfatiza que os filmes de ação, nos quais o ponto central para a narrativa é o desenvolvimento da intriga, que é marcado pelo ato de “contar” uma ação elaborada em história, não são numerosos no universo do Cinema Marginal. Ele exemplifica com filmes do diretor Júlio Bressane, como *O Rei do Baralho*, *Bang Bang*, *Gamal*, *A Margem*, *Perdidos e Malditos*, *Sem Essa Aranha*, *A Sagrada Família* e muitos outros, em que a câmera age constantemente de forma “descritiva”. Em alguns desses filmes, a atração pelo “mostrar” e a aversão pelo “contar” é tão grande que até mesmo a fala acaba por ser abolida.

Para o autor, a fala aparece na narrativa como um dos meios mais eficazes para comunicar informações, contribuindo para o desenvolvimento da intriga. No entanto, segundo ele, quando a intriga se fragmenta e a narrativa se inclina para uma expressão dramática mais intensa — marcada por gritos — a fala acaba perdendo sua função. Em alguns filmes marginais, essa perda é tão acentuada que a linguagem

verbal praticamente desaparece.

Concluímos que a narrativa marginal, de modo geral, tende a sacrificar o desenvolvimento linear da ação para se deter demoradamente em um rosto, uma paisagem, um grito ou até mesmo um vômito. Esse denso universo ficcional é geralmente construído a partir de planos “demonstrativos” (de “mostrar”), elaborados por sua força imagética, e não pela contribuição ao desenvolvimento dramático da história.

Dessa forma, a representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho e pela deglutição estilística faz com que a forma clássica se desintegre e, em seu lugar, o estilhaçamento narrativo surge como uma solução ideal para o universo que se deseja retratar. Assim, de acordo com Xavier (2001), inclusive como forma de contestação ao Cinema Novo, que estava em vias de procurar o diálogo com o público no final dos anos de 1960, a produção do Cinema Marginal é avessa às adaptações da linguagem aos modelos de mercado e se posiciona a fim de garantir a continuidade de um cinema nacional, porém menos ansioso por uma revolução.

3.3 TROPICALISMO: COMBUSTÃO ESTÉTICA E REVOLUÇÃO

Como foi possível perceber, não há como discutir a respeito do Cinema Marginal sem entender o que foi o Tropicalismo e sua relação com a antropofagia. Diante disso, achamos necessário refletir sobre como esse movimento nascido no meio da música popular brasileira tornou-se uma combustão para outros setores do cenário cultural, influenciando a produção cinematográfica nacional e deixando marcas em *Bacurau*, como veremos mais adiante.

Surgido como uma resposta de artistas a um Brasil em transformação, em plena ditadura militar, o Tropicalismo refletia um desejo de ruptura estética e de renovação cultural. Apesar de sua manifestação mais conhecida ter ocorrido na música popular, com artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, o movimento rapidamente transcendeu o campo musical, unindo múltiplas expressões artísticas sob uma proposta de integração, diálogo e hibridismo cultural. Sobre esse impacto do Tropicalismo na cena cultural brasileira, Luiz Tatit, no prefácio do livro *Tropicália, alegoria, alegria* (2000), de Celso Favaretto, ressaltou o caráter estrondoso desse movimento, assim como seu papel influenciador nas novas gerações de artistas. Conforme ressalta Tatit (2000), “como todo movimento explosivo, o tropicalismo

deixou estilhaços em diversos lugares da cultura brasileira” e, com o passar dos anos, depois de sua explosão, é possível a descoberta de fragmentos “que ainda fervilham e geram novos focos de criação de alguma forma tributários daquele final dos anos 60” (Favaretto, 2000, p. 11).

Para que possamos saber mais sobre o que os tropicalistas realizaram, é preciso voltar ao ano de 1966, quando a performance da cantora Maria Bethânia no palco causou um grande impacto estético e cultural. Sua postura agressiva e enérgica contrastava com o estereótipo tradicional da mulher como figura passiva ou comedida, especialmente no universo da música popular brasileira. Embora não tenha se filiado oficialmente ao Tropicalismo, a artista foi considerada uma das responsáveis por abrir caminho para o movimento, rompendo com normas de comportamento e de representação feminina.

A influência de Bethânia foi notada por artistas como Caetano Veloso, Júlio Bressane, Eduardo Escorel e Nara Leão, que admiraram sua capacidade de subverter expectativas e dar início a uma revolução estética no palco. No entanto, foi no ano seguinte, em 1967, que Caetano teve um novo ponto de virada ao assistir ao filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. A película, com sua crítica não apenas à ditadura militar, mas também à própria esquerda e ao Cinema Novo, abriu espaço para Caetano refletir sobre como transportar essa “revolução estética” para a música e para um movimento cultural mais amplo. Como enfatiza Xavier (2001), naquele momento, a arte, antes pedagógico-conscientizadora, transforma-se em “espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens pop que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido” (Xavier, 2001, p. 30).

Para Caetano Veloso, conforme ele conta em seu livro *Verdades Tropicais*, outro evento marcante naquele ano foi sua experiência ao assistir à peça *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, uma adaptação da obra modernista de Oswald de Andrade. Essa montagem, com sua crítica ácida à sociedade brasileira e sua abordagem irreverente, encantou Caetano, que declarou: “Eu tinha escrito Tropicália havia pouco tempo, quando o Rei da Vela estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (Veloso, 2017, p. 258). Segundo o artista, o espetáculo do Grupo Oficina continha os elementos de deboche e a mirada antropofágica de *Terra em Transe*. Embora não conhecesse

Oswald de Andrade anteriormente, ele se apaixonou pelo espírito provocador e iconoclasta que via na peça.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai (Veloso, 2017, p. 268-296).

Caetano salienta, ainda, o impacto que sofreu ao ter contato com os manifestos oswaldianos. Como ele destaca, o *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de 1924, e, principalmente, o *Manifesto Antropófago*, de 1928, caíram-lhe como um tratamento de choque:

Esses dois textos de extraordinária beleza são ao mesmo tempo um agiornamento e uma libertação das vanguardas europeias. Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior aos surrealistas, eles eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil (Veloso, 2017, p. 260).

A composição da música *Tropicália*, que Caetano apresentou no Festival de Música Popular Brasileira em 1967, foi uma resposta direta a essas influências. O título da canção foi uma sugestão de Luís Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Terra em Transe*, e faz referência à obra homônima do artista visual Hélio Oiticica, que também desempenhou um papel fundamental na concepção estética do Tropicalismo. Oiticica, com suas criações que envolviam o público e rompiam com os paradigmas tradicionais da arte, ajudou a consolidar o espírito de hibridismo e subversão que caracterizaria o movimento.

Assim, o Tropicalismo se formou a partir de um conjunto de influências que ia do cinema ao teatro, das artes plásticas à música, com o propósito de desafiar as normas estabelecidas e questionar as convenções culturais e políticas do Brasil da época. Esse movimento era caracterizado por uma abordagem crítica à cultura brasileira, que buscava absorver e reconfigurar as influências estrangeiras, ao mesmo tempo em que valorizava e ressignificava as tradições locais. A esse respeito, Favaretto (2000) pontua que essas ações tropicalistas associam o movimento à antropofagia oswaldiana, enquanto uma proposta cultural e também uma maneira de integrar procedimentos de vanguarda.

A teoria e a prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia,

foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara (...), a ideia de devoração foi reapresentada como forma de relativização dessas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriaram-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista (Favaretto, 2000, p. 55-56).

Essa atitude antropofágica de “devorar” influências externas para criar algo novo também estava presente em outras áreas além da música. No teatro, a expressão tropicalista foi encontrada em montagens como *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, uma adaptação da obra de Oswald de Andrade que se tornaria uma peça fundamental do modernismo brasileiro. Já no cinema, filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, incorporavam a estética tropicalista ao retratar, de maneira alegórica e crítica, as tensões políticas e sociais do Brasil.

Além disso, o Tropicalismo contou, como já mencionado, com a participação de artistas visuais como Hélio Oiticica, cujas obras, como os *Parangolés*, integravam-se a uma estética de corpo e performance. O movimento contou, ainda, com a poesia concreta dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, juntamente com Décio Pignatari, que trouxeram uma nova perspectiva para a literatura brasileira. Caetano também chega a confirmar, em *Verdades Tropicais*, a orientação intelectual que recebeu dos concretistas, que já tinham, há algum tempo, interesse no resgate das ideias de Oswald, possibilitando, dessa forma, a conexão do Tropicalismo ao movimento modernista:

Quando disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se em passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção (Veloso, 2017, p. 260).

Na televisão, Chacrinha, um ícone da cultura popular, foi também um símbolo do movimento, desafiando convenções e celebrando o caos e a mistura de influências

culturais em seu programa. O apresentador incorporava a irreverência e o caráter híbrido, que eram marcas do Tropicalismo. Segundo Favaretto (2000), o interesse dos tropicalistas pelo programa de Chacrinha não foi casual. O movimento tinha o propósito de reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas populares, algo que ainda resistia no folclore, no circo, nas piadas, nas gírias, nos chavões e nos provérbios, mesmo que de forma suavizada e estilizada. Assim, foram esses elementos que despertaram o interesse dos tropicalistas pelo show televisivo do “velho guerreiro”, como o apresentador também era conhecido, “pois sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua” (Favaretto, 2000, p. 135).

Neste ponto, cabe nos debruçarmos mais sobre esse interesse dos tropicalistas pelas festas carnavalescas, aspecto que os aproxima dos produtores das chanchadas, pois, como já vimos, existe uma leitura que aponta a construção do gênero chanchadeiro a partir de uma estrutura semelhante à do carnaval. No caso do movimento abordado nesta seção, o apreço pela festa popular estendeu-se à estrutura das canções compostas pelos tropicalistas e ao comportamento diante do público, constituindo uma linguagem e determinando a forma do movimento, o que evidencia uma aproximação com os modernistas.

Nas apresentações públicas, nas roupas, nas entrevistas e no processo de criação, o carnaval, tal como foi institucionalizado no Ocidente, acontecia como festa periódica e como linguagem. O interesse pela festa, enquanto “acontecimento religioso da raça”, já havia sido mostrado pelos modernistas em sua pesquisa sobre originalidade nacional. Para estes, o carnaval constituía uma categoria preliminar da cultura brasileira: um fato marcante da “raça”, ao lado das culinárias regionais, do barroco mineiro e dos mitos indígenas (Favaretto, 2000, p. 131-132).

Favaretto (2000) ressalta que os modernistas transpunham sua percepção carnavalesca do mundo para a produção artística. “Os *Manifestos*, João Miramar, Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e Macunaíma, de Mário de Andrade, são representações carnavalescas” (Favaretto, 2000, p. 132). Segundo o autor, o Tropicalismo reativa o interesse pelas ideias antropofágicas ligadas ao carnaval, tornando-as evidentes nas produções musicais, teatrais e cinematográficas.

Nesse viés, Favaretto incorpora a esse pensamento o conceito de “realismo grotesco”, de Mikhail Bakhtin, considerando que o carnaval é marcado por uma gestualística de incontinência e obscenidade, em oposição ao decoro da linguagem permitida, o que possibilita a criação de imagens grotescas do corpo. “Participar do

carnaval é ser, ao mesmo tempo, ator e espectador, é perder a consciência de indivíduo, desdobrando-se em sujeito e objeto do espetáculo e do jogo. O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo, a morte" (Favaretto, 2000, p. 133). Para Bakhtin (1987), os espectadores não assistem ao carnaval, mas, sim, o vivem. O carnaval, por sua própria natureza, existe para o todo do povo e, durante a realização da festa, é impossível escapar a ela. Assim, só é possível vivê-la de acordo com suas leis, que são as leis da liberdade.

Durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais (Bakhtin, 1987, p. 14).

Essa ideia do grotesco, advinda do carnaval, que se consagra como característica do Cinema Marginal, que é abordado nesta seção em relação ao Tropicalismo, é uma "força regeneradora" através do riso. Essa força tem origem na alegria do carnaval de rua da Idade Média, como formula Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Para ele, o princípio vital dessa festa é o material corporal, explorando imagens de corpo, de bebidas, de comidas, de vida sexual e de satisfação das necessidades naturais. Essas imagens exageradas, marcantes nos filmes produzidos pelos cineastas marginais, simbolizam uma energia revigorante que pode metamorfosear valores. Nas palavras de Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedeça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu próprio corpo, faz dele uma parte de si (Bakhtin, 1987, p. 245).

Compreendemos que o corpo grotesco, conforme descrito por Bakhtin (1987), é um corpo que transborda, pois é aberto, inacabado, em constante interação com o mundo. Ao comer, devorar, incorporar o outro, esse corpo rompe com as fronteiras do indivíduo idealizado, racional e autocontrolado, e se afirma como lugar de mistura, transformação e potência. Esse ato de mastigar o mundo e se nutrir dele está na base

de uma estética que se opõe à ordem, à norma e à assepsia. É precisamente essa dimensão que o cinema acolhe. Distante das convenções do cinema clássico e também crítico ao Cinema Novo, o Cinema Marginal reivindica a sujeira, o excesso, o mau gosto, o grotesco, elementos que, longe de serem gratuitos, funcionam como gesto político e estético de ruptura.

Nos filmes marginais, o corpo aparece como campo de disputa, em sua relação visceral com o mundo. Há ali corpos nus, transgressores, que sangram, gozam, dançam, morrem, riem e comem. São corpos que se recusam a ser domados ou sublimados. São corpos marginais, que escapam da representação hegemônica e, ao mesmo tempo, a desafiam com escárnio. Essa aproximação com o grotesco bakhtiniano permite perceber como esses filmes não apenas mostram a marginalidade, mas a vivem como estética e política. O cinema marginal, como o corpo grotesco, também devora o mundo, pois engole os restos da cultura de massa, ironiza os signos do poder, subverte os padrões do bom gosto burguês e transforma tudo isso em matéria criativa.

Nessa dinâmica, como o carnaval estudado por Bakhtin, os filmes marginais instauram uma lógica própria, onde o riso, o escárnio e o excesso são formas de resistência. Assim, o grotesco no cinema marginal é força regeneradora, porque regenera ao desestabilizar, ao rir da autoridade, ao colocar abaixo as falsas purezas. É a partir da boca escancarada que tritura o mundo que esse cinema encontra sua potência crítica, sua vitalidade estética e sua radicalidade política.

Para concluir esta seção e compreender com mais precisão as ligações entre o Tropicalismo e a Antropofagia, é necessário considerar as aproximações e os desdobramentos que se estabelecem entre o Modernismo dos anos 1920 e o cenário cultural efervescente dos anos 1960. Ambos os movimentos, ainda que separados por quatro décadas, compartilham o desejo comum de reelaborar a identidade brasileira por meio de práticas artísticas que incorporam, subvertêm e ressignificam elementos da cultura dominante. No entanto, também apresentam diferenças importantes quanto às estratégias, aos contextos históricos e às linguagens empregadas.

Enquanto o Modernismo de 1922, com sua proposta antropofágica, buscava a deglutição crítica da cultura europeia como forma de afirmação de uma brasiliade original, o Tropicalismo dos anos 1960 voltou-se para os produtos da cultura de massa e para a indústria cultural, engolindo seus signos com ironia e criatividade. Ambos os momentos, contudo, partilham uma postura crítica diante das heranças coloniais e das

imposições externas e se contrapõem, cada qual à sua maneira, a um nacionalismo excludente e idealizado. Nas palavras de Guiomar Ramos:

As semelhanças: no Modernismo, as ideias do Manifesto Antropófago e da Revista Antropofágica vêm quebrar com uma dicotomia ingênua até então, entre um nacional romantizado que nega tudo o que é estrangeiro, (presente através dos grupos Anta e Verde-Amarelo); o final dos anos 60 também encontra esse aspecto, pautado por uma cultura nacional que se apoiava na oposição à influência estrangeira. A grande diferença: o conceito de antropofagia de uma e de outra época tem uma perspectiva da cultura nacional bastante específica de cada momento. O resgate da antropofagia em final dos anos 1960 encontra a frustração advinda do golpe de 1964, o quadro de uma arte desgastada em sua relação com a cultura popular (Ramos, 2008, p. 19).

Essa leitura mostra como o Tropicalismo reatualiza a proposta antropofágica modernista a partir de seu próprio tempo histórico, assumindo uma postura crítica frente à instrumentalização ideológica da cultura nacional e propondo novas formas de articulação entre arte, política e mercado, sem deixar de lado a irreverência, a mistura e a abertura ao outro.

Essa distinção é também apontada por Celso Favaretto (2000), pois, segundo ele, a diferença está profundamente enraizada nos contextos históricos e nas preocupações que moldaram cada movimento. O autor mostra que houve uma mudança das “discussões sobre a originalidade da cultura brasileira” para o “debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os políticos econômicos” (Favaretto, 2000, p. 61). De acordo com Xavier (2001), a ironia dos artistas passa a privilegiar a sociedade de consumo como alvo, em um período em que, no Brasil, há uma nova forma de compreender a questão da indústria cultural e o novo nível de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia.

A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*, Macunaíma, Brasil Ano 2000), os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmem Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o Kitsch, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional (Xavier, 2001, p. 31).

Em nossa perspectiva, assim como *O Bandido da Luz Vermelha* e *Macunaíma*, *Bacurau* utiliza elementos do cinema popular para fazer uma crítica à invasão estrangeira e ao consumo da cultura brasileira pelo mercado internacional. Dessa

maneira, o que Xavier (2001) descreve em relação aos anos 1960 e 1970, como ironia, reapropriação do popular e crítica à mercantilização, reflete-se diretamente em *Bacurau*. O filme atualiza essa tradição e a leva para um novo contexto, onde o Brasil ainda lida com a influência externa e a disputa pela construção de sua identidade cultural.

Nos anos 1920, a antropofagia oswaldiana tinha como foco central a construção de uma identidade cultural e artística brasileira. O movimento modernista, especialmente através do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, pregava a ideia de “devorar” influências estrangeiras e adaptá-las ao contexto brasileiro. Essa antropofagia cultural visava à reafirmação da identidade nacional, fundindo elementos indígenas, africanos e europeus para criar algo único e autêntico, em oposição às influências coloniais e europeias que prevaleciam na época. Havia, portanto, uma preocupação com a busca de uma essência brasileira, especialmente em termos étnicos e culturais, questionando o que constituía o Brasil e sua arte.

Por outro lado, a antropofagia tropicalista dos anos 1960, embora inspirada por essa base modernista, estava inserida em um contexto de debate sobre a indústria cultural e suas implicações econômicas e políticas. Enquanto os modernistas tinham uma preocupação mais identitária e étnica, os tropicalistas estavam lidando com um Brasil urbano, industrializado e altamente conectado ao mercado cultural global. Diante disso, a discussão sobre “devorar” e reinterpretar influências externas se deslocou para um campo mais político e econômico, refletindo as tensões com a cultura de massa, o imperialismo cultural dos Estados Unidos e a ditadura militar no Brasil.

Nesse cenário, os tropicalistas não apenas criticavam a dominação cultural, mas também se apropriavam dela de forma ambígua, absorvendo elementos da cultura de massa (como a música pop internacional e a televisão) para criar uma nova estética, o que representava uma diferença crucial em relação à antropofagia de 1922, que buscava uma autenticidade cultural a partir da mistura de elementos “primitivos” com a modernidade. A antropofagia tropicalista abraçava a ambiguidade e a contradição, questionando as divisões entre cultura erudita e popular e explorando as dinâmicas de poder da indústria cultural.

Assim, entendemos que o Tropicalismo foi um movimento de ruptura que integrou diversas manifestações artísticas e desafiou os limites entre cultura erudita e popular, criando uma nova identidade cultural brasileira que se relacionava de maneira

crítica com o contexto político e social da época, ao mesmo tempo em que abraçava a mistura, a ironia e a irreverência. Para Xavier (2001), o Tropicalismo, de modo especial, engendra uma nova forma de relação com tais influxos externos e produz o choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do que vem de fora, do alto e do baixo, do país moderno, em pleno avanço da economia e da urbanização, e do Brasil arcaico, este que até grupos da esquerda cultivavam no plano simbólico, com resquícios da autenticidade nacional ameaçada.

Em sua montagem de signs extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Omar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduções que convocam um amplíssimo repertório (Xavier, 2001, p. 32)

Ao longo deste capítulo, por meio da bibliografia consultada, buscamos compreender como a antropofagia oswaldiana refletiu na interseção entre o Tropicalismo, o Cinema Marginal e o Cinema Novo. Também observamos o papel das chanchadas nesse contexto cultural. Com isso, consideramos que reunimos os subsídios necessários para analisar como esses movimentos afetaram o longa-metragem *Bacurau* e identificar nele os traços que revelam a presença da devoração antropofágica. Antes, contudo, consideramos fundamental refletir a respeito do cinema enquanto instrumento com potencial para fomentar identidades nacionais.

4 RITUAL DE RECONHECIMENTO – CORPO NACIONAL EM CENA

Como proposta central do *Manifesto Antropófago* de 1928, a construção de uma identidade nacional brasileira se baseava na absorção e recriação criativa das influências externas em diálogo com as tradições locais. Considerando essa perspectiva, torna-se relevante refletir sobre como o cinema pode contribuir para o fortalecimento das representações das identidades nacionais, para o reconhecimento de nosso próprio corpo, nossa própria terra e nossa própria história.

Nesta pesquisa, consideramos que as narrativas cinematográficas podem tanto reforçar estigmas sobre o Brasil quanto destacar a diversidade que compõe o povo brasileiro, pois consideramos que os filmes, mesmo aqueles produzidos por razões de mercado, ainda que se aproveitem do sucesso de artistas com fama na televisão, jamais deixam de falar do país onde são produzidos. Aqui, inclusive, julgamos pertinente apresentar dados do Ministério da Cultura que mostram o alcance da Sétima Arte entre os brasileiros.

Após enfrentar uma das maiores crises de sua história, o setor cinematográfico brasileiro celebra o recorde de 3.509 salas de cinema em funcionamento no país. Esse número, divulgado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) em 1º de janeiro de 2025, supera as 3.478 salas registradas em 2019, antes da pandemia de Covid-19, que resultou no fechamento de quase metade das salas de cinema em 2020.

De acordo com o Ministério da Cultura, com o apoio de linhas de crédito do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), o setor iniciou sua recuperação, impulsionando a abertura de novas salas em municípios do interior e periferias urbanas, tornando o cinema acessível a públicos historicamente excluídos. Além disso, como destaca o Ministério, o público brasileiro demonstrou maior interesse pelo cinema nacional. Em 2024, 121,08 milhões de pessoas frequentaram as salas de cinema que exibiam filmes nacionais. Esse total, aponta a pesquisa, é o dobro do número de espectadores que foram ao cinema em busca de produções brasileiras no ano anterior¹³.

Em nossa concepção, o crescimento e a diversificação do parque exibidor brasileiro impactam diretamente a circulação das narrativas cinematográficas no e do país. O fato de termos um número recorde de salas de cinema indica que mais filmes brasileiros têm a possibilidade de alcançar diferentes públicos, o que pode ampliar a

¹³ Informação disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/cinemas-no-brasil-superacao-recordes-e-expansao-em-2024>. Acesso em: 30 jan. 2025.

valorização da diversidade cultural do Brasil, mas sem esquecer, no entanto, que essa ampliação também pode servir para a reafirmação de estereótipos. Se, por um lado, o mercado tende a privilegiar produções que reforçam padrões narrativos já estabelecidos (especialmente os que fazem uso de rostos conhecidos da televisão para atrair bilheteria), por outro, o próprio aumento das salas pode contribuir para a exibição de filmes que tragam outras perspectivas, ampliando as formas de representação da identidade nacional.

Essa dualidade entre reforçar estigmas e expandir a diversidade também está presente em *Bacurau*, que utiliza gêneros cinematográficos populares (como o western e o terror) para subverter expectativas e oferecer uma visão crítica sobre o Brasil. Sendo assim, o filme dialoga tanto com a lógica de mercado, destacando a figura da consagrada atriz Sônia Braga em seu elenco, por exemplo, quanto com uma tradição de cinema político, refletindo o país de maneira complexa. Diante do que foi exposto, dedicaremos, a seguir, algumas linhas à Sétima Arte enquanto instrumento dos meios de comunicação e seu impacto para a formação das identidades.

4.1 POTENCIAL PARA ESTRUTURAR IDENTIDADES

A representação da identidade de um segmento social é uma questão central no debate contemporâneo sobre os meios de comunicação de massa, e não é diferente no cinema, alvo de nosso estudo. Entendida como o conjunto de instituições que utilizam tecnologias específicas para a comunicação humana, a mídia exerce um papel significativo nos processos de construção de identidades. Na sociedade contemporânea em que vivemos, os instrumentos midiáticos que temos disponíveis contribuem para a consolidação do imaginário coletivo, mas sempre tendo a ciência de que eles também podem funcionar como cristalizador de discursos estereotipados.

Levando em consideração o cinema, ao refletirmos sobre os apontamentos do estudioso da mídia Douglas Kellner (2001), percebemos que as imagens não são inocentes, pois, segundo o pesquisador, elas sempre são atravessadas por formações ideológicas e têm a capacidade de reduzir a realidade a um único aspecto. Assim, consideramos ser fundamental buscar o entendimento sobre como as representações divulgadas pela mídia, no nosso caso o cinema, influenciam as lutas políticas e sociais, moldando o cotidiano e impactando comportamentos e discursos sobre a identidade.

Nessa perspectiva, é importante trazermos para o debate o pensamento de Michel Foucault (2004), que afirma que, em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por uma série de procedimentos com a função de legitimar poderes. Nesse sentido, podemos entender que ser representado em uma narrativa é muito mais do que simplesmente estar presente. Em certos casos, a presença de um personagem no enredo não implica uma representação autêntica do grupo ao qual ele pertence. Quando isso ocorre, os demais membros desse grupo não se reconhecem no que é mostrado.

Além disso, convém sublinhar que a ausência não é neutra: ela desempenha um papel revelador, expondo as formas como determinados grupos sociais são invisibilizados ou negligenciados no imaginário coletivo. Para muitos integrantes desses grupos, apenas estar em cena já significa um avanço importante, considerando a longa história de ausências e de desprezo a que foram submetidos.

Nessa lógica, considerados como importantes instrumentos para a formação de orientações culturais, os meios de comunicação contribuem para a construção de sentidos atribuídos aos indivíduos, assim como colaboram com a constituição de visões de mundo. Tudo isso se dá porque tais meios são difusores de ideias e imagens cada vez mais inseridas no cotidiano dos seres humanos, o que os coloca como mediadores que constroem a realidade e a identidade de pessoas e comunidades.

Como a proposta desta pesquisa é a análise do filme *Bacurau*, consideramos necessário, antes de partirmos para uma investigação mais específica a respeito do longa-metragem, abordar o cinema enquanto fonte geradora de representações coletivas acerca da realidade, uma vez que a película apresenta, na tela, representações sobre o Brasil e, mais especificamente, sobre a região Nordeste brasileira.

Em nosso entendimento, é possível afirmar que *Bacurau* é importante para as representações do Brasil no cinema, e, de modo especial, do Nordeste, porque o longa-metragem atua como um produtor de representações coletivas sobre a realidade de nosso país. Consideramos que o cinema não é entendido apenas como entretenimento, mas como uma fonte geradora de sentidos, capaz de construir, reforçar ou tensionar imagens sobre um país e suas regiões. Nesse sentido, *Bacurau* ganha relevância uma vez que projeta na tela uma determinada visão do Brasil, localizada espacial e simbolicamente no Nordeste, uma região historicamente marcada por esteriótipos no imaginário cinematográfico e midiático.

Ao situar sua narrativa no Nordeste Brasileiro, o filme contribui para ressignificar essa região, apresentando personagens, conflitos e formas de organização social que escapam das representações simplificadoras ou folclorizadas. Assim, em nossa leitura, o Nordeste deixa de ser apenas pano de fundo exótico ou espaço de carência e passa a ser centro de ação, resistência e produção de sentido, o que amplia e complexifica as imagens do Brasil no cinema.

Portanto, *Bacurau* é importante porque, ao mesmo tempo em que dialoga com o cinema como linguagem de construção simbólica da realidade, intervém criticamente nas representações do Brasil e do Nordeste, oferecendo novas leituras sobre identidade, poder, violência e pertencimento no contexto brasileiro contemporâneo.

De acordo com Jesús Martin-Barbero (2001), o cinema dispõe de grande potencial de representação, sendo considerado um estruturador de identidades nacionais. Segundo ele, as massas populares recorrem ao cinema não só como forma de entretenimento, mas como um espaço onde podem ver reiterados seus códigos culturais e realizar experimentações simbólicas com sua vida cotidiana. Confirma-se, assim, o potencial que a representação produzida pela narrativa do cinema tem sobre o processo de formação de uma identidade.

O autor ressalta, ainda, a questão do conceito de mediação, que encara o espectador como sujeito que traz para a interação com a mídia suas vivências e suas bases culturais socialmente elaboradas, enfatizando os aportes pré e extra midiáticos, o que leva à conclusão de que a narrativa cinematográfica, somada a outros elementos de generalizações já existentes na sociedade, pode contribuir para uma representação da identidade. Em *Bacurau*, por exemplo, reportagens que repercutiram nos veículos de comunicação no período em que o longa estava em exibição atestaram que muitas pessoas saíram das salas de cinema acreditando que tinham assistido a um filme que representava o Brasil daquele momento, considerando a obra como uma resposta ao contexto político brasileiro, uma vez que quem estava no poder era o presidente Jair Bolsonaro, tido como um político de extrema direita e nostálgico da Ditadura Militar.

Entretanto, devemos destacar que a realidade veiculada pelos meios de comunicação não é suficiente para representar o real em sua plenitude, uma vez que um mesmo objeto pode ser observado por uma diversidade de pontos de vista. Essa questão se faz importante, uma vez que a mídia é encarada como um relevante

instrumento na construção de identidades na sociedade contemporânea, que atravessa um período de transformações significativas. Nesse contexto, o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (1999) enxerga no mundo contemporâneo uma transformação estrutural. Para ele, essas alterações resultam em uma descentração dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social quanto de si mesmos.

Nesse processo, as concepções de identidades que estiveram em vigor até agora, na visão de Hall, foram substituídas pelo sujeito pós-moderno e, ao contrário de uma identidade fixa, passa-se a possuir uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades, com as quais as pessoas se identificam momentaneamente. A mídia, então, repleta de modelos de identidades, transforma-se em espelho para indivíduos interessados em mudanças de comportamento e personalidade.

Assim, consideramos que *Bacurau*, ao trazer para sua narrativa a imagem do cangaceiro, explorada em filmes do período do Cinema Novo, apresenta-o com uma nova roupagem, mais contemporânea, na figura de Lunga, interpretado pelo ator Silvero Pereira. Tal personagem é tido como um paladino que propõe a insurgência da sociedade local, sendo um revolucionário que se encontra fora dos padrões, já que Lunga pode ser lido com um cangaceiro androgino, representante da comunidade LGBTQIAPN+, como foi apontado em diversas reportagens a respeito do filme.

Do mesmo modo, julgamos importante trazer para esta reflexão os apontamentos de Zygmunt Bauman (2005), para quem a identidade pode ser compreendida como algo negociável e revogável, o que estabelece uma ligação com o pensamento de Stuart Hall. Na perspectiva de Bauman (2005), a identidade é fruto das decisões do próprio indivíduo e dos caminhos que ele escolhe para trilhar, sendo consequência do seu modo de agir. Na visão do filósofo, a identidade se constrói por meio de um trabalho de criação de uma individualidade própria e particular, sugerindo a existência de um “eu” singular e único, com múltiplas possibilidades de realização. Assim, a identidade é vista como algo a ser inventado, jamais descoberto.

Em nosso mundo contemporâneo, essa concepção individualista da formação da identidade ganha espaço, enfatizando as capacidades do sujeito de construir-se de forma livre. Porém, temos que levar em conta que essa liberdade sofre impacto da mídia. Daí a necessidade de pensarmos os meios de comunicação, incluindo o cinema, como construtores de identidades.

Para esse debate, João Pissarra Esteves (1999) traz a consideração de que os

sujeitos estão inseridos em uma sociedade midiática e consumista. Esteves afirma que a mídia cumpre papéis sociais básicos, como a reprodução cultural, a socialização e a integração social dos indivíduos. Essas funções sociais, como ele aponta, são asseguradas pela mídia por meio de uma ampla oferta de modelos de pensamento e ação, bem como de quadros simbólicos difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Diante disso,

o nosso tempo não é o do aniquilamento da identidade, mas o da sua saturação: pseudo-identidades luxuriantes produzidas à margem do próprio indivíduo, com o fim de o domesticar, servindo à generalidade dos modelos em circulação (e as suas variações infinitas) como dispositivo e de disciplinamento do corpo social (Esteves, 1999).¹⁴

Assim, compreendemos que, por meio do alargamento das possibilidades para projetos de configuração de identidades, estas não precisam mais fixar-se em laços tradicionais, tendo como outros modelos a mídia e o consumo. Retomando as ideias de Kellner (2001), a cultura da mídia fornece os referenciais a partir dos quais muitos indivíduos constroem seu senso de pertencimento, ou seja, de classe, raça, etnia, nacionalidade e sexualidade, bem como definem o “Outro”, entendido como aquilo que escapa à sua própria identidade.

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias (Kellner, 2001, p. 82).

Para finalizar esta reflexão sobre a representação das identidades, concordamos com Kellner (2001), quando o autor afirma ser fundamental a análise do cinema, um dos componentes primordiais da mídia, porque nele encontramos a base que fornece ao indivíduo entretenimento, cultura e informação. Munidos de toda a teoria que refletimos até aqui, abordaremos, nas próximas linhas, o filme *Bacurau*, primeiramente mostrando do que se trata seu roteiro, para, em seguida, observá-lo sob a lente dos movimentos cinematográficos aqui já pontuados, buscando sempre uma relação com a antropofagia oswaldiana.

¹⁴ ESTEVES, João Pissarra. Os mídia e a questão da identidade - Sob as leituras pós-modernas do fim do sujeito. Universidade de Lisboa. mar.1999. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.html>. Acesso em: 28 dez. 2024.

5 DEVORAÇÃO – O ENCONTRO COM BACURAU

O capítulo que se inicia marca o momento da devoração, pois é aqui que, enfim, digeriremos *Bacurau*. Analisaremos os elementos do longa-metragem, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, separando suas partes e buscando o diálogo com produções cinematográficas anteriores, bem como com a proposta da antropofagia cultural, evidenciando tanto suas continuidades quanto suas rupturas. Este é o ponto central do ritual: o instante em que o filme consome, transforma e ressignifica suas influências.

Entretanto, antes de servirmos o “prato principal”, será preciso degustar o contexto histórico que deu origem à obra e compreender como ela se conecta a outros filmes do mesmo cineasta – os ingredientes que estavam sendo preparados enquanto o Brasil fervia. Só então, com o paladar ativado, poderemos sentir os sabores, por vezes amargos, por vezes libertadores, de *Bacurau*.

Kleber Mendonça Filho, reconhecido por seu olhar crítico e autêntico, desenvolve narrativas que articulam realismo, tensão política e um profundo senso de identidade cultural. Todavia, o cineasta também demonstra interesse em explorar o terror, como fica bem evidente em alguns de seus curtas-metragens, aspecto que antecipa o que viria a ser retomado no filme *Bacurau*, em que o gênero também é abordado. Entre seus curtas mais aclamados estão *Vinil Verde* (2004) e *Recife Frio* (2009).

Vinil Verde (2004), inspirado em uma lenda russa, narra a história de uma garota proibida de ouvir um vinil verde após receber uma caixa de LPs. A cada vez que ela desobedece essa ordem, sua mãe perde uma parte do corpo até morrer. Trabalhando temas como desobediência e castigo, a atmosfera perturbadora de *Vinil Verde* é recheada de humor mordaz, mutilações, flashes bizarros, como bonecas sem cabeça, trilha sonora tensa e sonoplastia com destaque para o barulhinho da agulha da vitrola, que se repete de forma sinistra.

No enredo, o último pedido da mãe é que a filha não use luvas verdes após sua morte, porém, mesmo advertida, a criança desobedece. Ao comprar uma luva de borracha verde, passa a ser assombrada pelo artefato, que pode ser interpretado como uma lembrança da mãe que permanece presente. A desobediência da filha pode ser considerada como um gesto de afirmação de autonomia e independência, manifestando a recusa em reproduzir o destino materno e o desejo de construir o

próprio caminho, desvinculado das amarras herdadas de gerações passadas.

Recife Frio (2009), por sua vez, apresenta uma Recife distópica, subitamente tomada por um clima de inverno permanente, com até queda de gelo. O desfecho surpreende com o surgimento do sol entre nuvens e uma roda de ciranda conduzida por Lia de Itamaracá – que em *Bacurau* interpreta Dona Carmelita – sugerindo um possível retorno à normalidade. Em nossa leitura, há uma relação entre *Recife Frio* (2009) e *Bacurau* (2019), e essa ligação se estabelece por meio de um diálogo temático e estético que atravessa ambos os filmes.

Em *Recife Frio* (2009), a cidade é submetida a um inverno permanente e inesperado, criando uma atmosfera distópica, enquanto em *Bacurau* o sertão é retratado em um cenário igualmente distópico, marcado por violência e isolamento. Os dois filmes, contudo, revelam sinais de esperança, pois o desfecho de *Recife Frio* mostra o surgimento do sol, indicando o retorno à normalidade. Em *Bacurau*, mesmo diante da ameaça de morte, há resistência, esperança e união comunitária no combate aos invasores.

Vale destacar que o curta, estruturado como um falso documentário narrado por um repórter (estrangeiro) falando espanhol, aborda as relações raciais e sociais da cidade ao usar o fenômeno do frio permanente como alegoria das desigualdades. Um dos exemplos representativos é o da família de classe alta que transfere o filho para o quarto da emprega doméstica, uma vez que o cômodo seria o mais quente da casa, já que nem janela possui. Assim, a funcionária, uma mulher negra, passa a ocupar o quarto do jovem, que é frio, mostrando uma desvalorização da mulher subalterna mesmo em meio à mudança das condições climáticas.

Com um humor ácido, *Recife Frio* (2009) tece críticas ao aquecimento global e às desigualdades de raça e classe no país, destacando-se também pela escolha do narrador estrangeiro, cujo olhar externo revela práticas racistas naturalizadas na sociedade brasileira. Portanto, em *Recife Frio* (2009), Mendonça utiliza metáforas de opressão, transformação cotidiana e resistência cultural, temas que se ampliam em *Bacurau* (2019) e evidenciam seu olhar progressivo sobre a distopia e a identidade cultural brasileira.

A respeito dos longas-metragens, *O Som ao Redor* (2012), marca o início da carreira de Kleber Mendonça Filho como diretor. O filme aborda a presença de uma milícia em uma rua de classe média na zona sul do Recife e como essa situação transforma a vida dos moradores do local. Ao mesmo tempo em que alguns

comemoram a tranquilidade trazida pela segurança privada, outros passam por momentos de extrema tensão. O filme foi bem recebido pela crítica e também é o primeiro da trilogia formada por *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019).

A obra tem como protagonista a personagem Bia, interpretada pela atriz Maeve Jenkins, construída a partir da figura central do curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005), no qual Kleber Mendoça Filho retrata o uso exagerado de aparelhos domésticos, evidenciando a dominação das máquinas no cotidiano das pessoas. O curta apresenta a rotina monótona de uma dona de casa, que desfruta pequenos prazeres, como o consumo de maconha e a prática da masturbação, cenas que voltam a aparecer em *O Som ao Redor* (2012).

No longa seguinte, *Aquarius* (2016), a situação de Clara, a protagonista, não é nem um pouco fictícia. O filme retrata a história de milhares de pessoas que vivem no mundo urbano e são pressionadas a deixar suas moradias por causa da gentrificação de seus bairros, além de denunciar a corrupção das empreiteiras. Na ocasião, a obra também foi utilizada como protesto contra o golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff, e os atores desfilaram em Cannes com placas denunciando a crise da democracia no Brasil.

Bacurau (2019), o terceiro longa de ficção da trilogia, estreou em um contexto igualmente controverso no final do primeiro ano de governo de Jair Bolsonaro e provocou fortes reações da crítica, tanto positivas quanto negativas, funcionando como um verdadeiro impacto estético e político.

Entendemos que os três filmes da trilogia se articulam de forma temática e estética, evidenciando o olhar de Kleber Mendonça Filho sobre a sociedade brasileira. As obras compartilham a exploração da desigualdade, da violência e da resistência cultural, seja em contextos urbanos (*O Som ao Redor* e *Aquarius*) ou rurais (*Bacurau*). Personagens centrais femininas – como Bia, de *O Som ao Redor*; Clara, de *Aquarius*; e Domingas, Teresa e Carmelita, de *Bacurau* – expressam autonomia e enfrentamento das opressões sociais, enquanto cada filme dialoga com o contexto político de sua época: da violência urbana e segregação social à gentrificação e ao golpe político, até a resistência comunitária no sertão. Obviamente, é importante ressaltar que Juliano Dornelles, também diretor de *Bacurau*, atuou como diretor de arte nos outros dois filmes da trilogia, bem como no curta *Recife Frio*, o que evidencia a afinidade estética e conceitual entre os dois artistas.

Depois de compreendermos como *Bacurau* se relaciona com outros filmes do

universo de Kleber Mendonça, partimos para um melhor entendimento do contexto histórico que deu origem à obra. Os movimentos reivindicatórios que marcaram o Brasil nos últimos anos, levantando bandeiras a favor da inclusão social, da erradicação da pobreza e da igualdade de direitos entre homens e mulheres, entre outros, contribuíram para despertar uma crescente preocupação com a diversidade social e suas implicações nos campos social, político e econômico.

Diante disso, as discussões sobre esses novos temas, com impactos na questão da representação de nossa diversidade, não poderiam ficar de fora das produções cinematográficas nacionais. O filme *Bacurau*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, não foge a essa regra. Vale lembrarmos aqui que o longa-metragem estreou em 2019, justamente quando o Brasil ingressava em um período sombrio de quatro anos de um governo marcado pelo autoritarismo e pelo desprezo à cultura.

No campo do cinema nacional, esse momento foi caracterizado pelo desmonte da ANCINE (Agência Nacional do Cinema), criada nos anos 1990, e pela extinção temporária do Ministério da Cultura. Soma-se a isso o descaso com a preservação da memória audiovisual brasileira, culminando, em 2021, no trágico incêndio que atingiu a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Todavia, o roteiro de *Bacurau* começou a ser escrito dez anos antes de seu lançamento. Em nosso entendimento, a obra começou a ser constituída como se fosse um presságio do que estava por vir.

De acordo com Ivana Bentes, ensaísta e professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), *Bacurau* é, possivelmente, a síntese do Brasil contemporâneo. O filme, segundo ela, inventa um imaginário rural brasileiro catártico, engendrando uma mística política originária do povo, dos oralistas, dos interioranos e do inconsciente das periferias rurais do país.

O filme trata de questões urgentes: crise da água e do meio ambiente, empresas e políticos com ethos milicianos, forças paramilitares ou mercenários globais. Atravessada por essas forças, uma nova Canudos na beira da estrada ou uma cidade Mad Max sertaneja. Uma Canudos genérica, pronta para explodir. Tudo filmado como uma espécie de reality show perverso e alucinatório, com jogos violentos e extremos e com personagens estranhamente familiares (Bentes, 2019).¹⁵

Para a melhor compreensão do que a ensaísta aponta sobre o filme, e até com

¹⁵ BENTES, Ivana. *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*. *Revista Cult.* São Paulo, ago. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 5 set. 2024.

o objetivo de apresentar uma pequena sinopse a respeito da obra, temos que saber que a película se passa em um futuro próximo, “daqui a alguns anos”, e conta a história da pequena comunidade fictícia de Bacurau, localizada no sertão nordestino a “oeste de Pernambuco”, que enfrenta uma série de acontecimentos estranhos e ameaçadores. Após a morte de Dona Carmelita, uma matriarca querida e uma espécie de líder na vila, os moradores percebem que Bacurau desapareceu dos mapas digitais e que estranhos eventos começaram a acontecer: caminhões de água são sabotados, drones sobrevoam a área e um grupo de forasteiros chega com intenções obscuras. Assim, o povo de Bacurau descobre que está sendo alvo de um perverso “jogo de caça” organizado por estrangeiros.

De acordo com Mendonça Filho (2020), em *Três Roteiros*, essa história de *Bacurau* acontece depois dos trágicos incidentes chamados de “Os 67 Massacres de Agosto”, que levam os Estados Unidos a finalmente proibir o uso e o porte de armas de fogo por seus cidadãos. Essa situação resulta em uma guerra civil naquele país, o que também gera a formação de foras-da-lei amantes do tiro. Eles passam a ver em países distantes a oportunidade de usar, de forma livre e prazerosa, suas armas de fogo.

Esses estrangeiros clandestinos, como explica o roteiro, passaram a ser chamados pela mídia de “Bandolero Shocks”, sendo que “um desses grupos escolheu como alvo uma pequena e tranquila comunidade no interior do Brasil chamada Bacurau, em uma missão que se tornou especialmente lendária” (Mendonça Filho, 2020, p. 223). Ainda segundo o roteiro, tais incursões não eram vistas como atos de terror, mas como provas de desafio. No entanto, o grupo não contava que, no sertão nordestino, encontraria inimigos prontos a não se curvar, a lutar por sua terra e a fazer da resistência um ato coletivo de afirmação e sobrevivência.

Unidos pela preservação de suas vidas, os moradores revelam sua força coletiva e resistem ao ataque, utilizando táticas que remetem à história de resistência popular, como o cangaço. Assim, a película aborda questões como desigualdade, colonialismo, violência e resiliência da cultura e do povo brasileiro. Para Bentes (2019), *Bacurau* trata, antes de tudo, de um rural contemporâneo, no Brasil das pequenas cidades do interior, totalmente conectadas com o urbano. Essas cidades são atravessadas por redes de celular, tecnologias de vigilância e controle, telas de led, drones, carros e motos potentes, além de uma distribuição de psicotrópicos e remédios que controlam o humor.

Na visão da ensaísta, o filme revela um país que surgiu após o ciclo democrático vivido durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), que terminou com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff em 2016. O cenário político e econômico agravou-se após a controversa saída de Dilma por meio de um processo amplamente questionado quanto à sua legitimidade. Em seu lugar, assumiu o vice-presidente Michel Temer, que adotou uma agenda marcada por medidas de cunho privatista e contrárias aos direitos trabalhistas.

Como a conjuntura política não pudesse piorar, em 2018 Jair Bolsonaro foi eleito presidente, não apenas dando continuidade à política econômica de seu antecessor, como também promovendo ideologias armamentistas, racistas e LGBTfóbicas. Seu governo ficou marcado pela disseminação de *fake news* e por reiteradas declarações antidemocráticas, incluindo constantes ataques à legitimidade das urnas eletrônicas e incitação à ruptura institucional.

Além disso, Bolsonaro realizou cortes significativos nos setores da cultura e da educação. Posteriormente, após sua derrota nas eleições de 2022, ele foi levado a julgamento pelo Supremo Tribunal Federal (STF) por sua participação em uma trama para impedir a posse do presidente eleito, condutas que configuraram uma tentativa de golpe de Estado. Em setembro de 2025, o STF condenou o ex-presidente por esses crimes, impondo-lhe uma pena de 27 anos e 3 meses de prisão, na primeira condenação desse tipo na história republicana brasileira, por liderar um plano golpista que visava abolir violentamente o Estado Democrático de Direito e subverter o resultado das eleições.

Conforme ressalta Bentes (2019), o Brasil surgido depois dos 13 anos consecutivos governados pelo Partido dos Trabalhadores antes do impeachment de Dilma Rousseff foi marcado pela ascensão das minorias, dos esquecidos do Brasil rural, ribeirinho e periférico, e de figuras fronteiriças que se tornam sujeitos do discurso, como o personagem de *Bacurau* vivido pelo ator Silvero Pereira, que interpreta Lunga, uma cangaceira trans. Na verdade, a identidade de Lunga não é explicitada com clareza ao longo do filme. No entanto, no livro *Três Roteiros*, o personagem aparece algumas vezes com o nome antecedido pelo artigo feminino, ou até mesmo sem artigo definido, o que sugere tratar-se de uma travesti ou de uma pessoa não binária. Assim, compreendemos que o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles - atravessado pelo contexto social da época de sua produção - se aproxima do Cinema Novo, que tinha como uma de suas metas fomentar o debate sobre questões sociais

daquele período em que os filmes foram produzidos.

Dessa maneira, o que se pretende neste capítulo que ora se inicia é justamente trazer à baila as características que nos permitem analisar as aproximações entre *Bacurau* (2019) e o universo cinemanovista, para, logo em seguida, também estabelecermos as relações com a chanchada, o Cinema Marginal e o Tropicalismo, como é o propósito desta pesquisa. Por enquanto, primeiramente, vamos nos deter ao Cinema Novo.

5.1 DIGESTÃO DO CINEMA NOVO

Assim como os cineastas brasileiros da metade do século passado estavam interessados em temáticas que abordassem questões sociais do Brasil, discutindo assuntos que estavam em pauta no seu tempo, o longa que ganhou o prêmio do júri do Festival de Cannes de 2019 também está afinado com sua época. Ele traz para a tela proposições acerca da sociedade brasileira contemporânea, que, ainda a essa altura, depois de mais de 60 anos do surgimento do Cinema Novo, continua marcada por uma realidade permeada pela desigualdade, mas, sobretudo, pela resistência popular.

Ao assistirmos ao filme que tem nome de ave, porque *Bacurau* é um pássaro tido com “brabo” e de hábitos noturnos, muito encontrado no cerrado brasileiro, percebemos uma gama de referências que o insere no universo dos filmes cinemanovistas: elementos como o cenário, com foco no sertão nordestino e no cangaço, a música, a construção de personagens como arquétipos e a presença da violência vista como revolucionária. Como já sabemos, a partir da década de 1960, o cinema nacional vive um processo de transformações, que tem como consequência o surgimento do Cinema Novo, que já nasce inserido nas discussões e movimentações artísticas, culturais e políticas que marcam a sociedade mundial nesse período.

No Brasil, tal época foi de intensa reflexão acerca de seus problemas sociais que eram resultado das estruturas basilares do país, como a concentração fundiária, as velhas oligarquias políticas e a influência dos Estados Unidos, assim como o forte apelo anticomunista dos setores mais conservadores da sociedade e da política nacionais. Simultaneamente ao golpe civil-militar de 1964, a produção do Cinema Novo assumiu um discurso abertamente político, embora também paternalista, evidenciando a ideia de fazer cultura pelo povo e para o povo.

5.1.1 Deglutição dos Gêneros

Já sabemos que, sob a influência do Neorealismo Italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo recusou a produção cinematográfica vigente, considerada como comercial e de inspiração hollywoodiana e vista como um simulacro das aparências vazias de uma sociedade intelectualmente empobrecida, além de refém das influências culturais dos cânones estadunidenses. *Bacurau*, ao contrário, dialoga com o cinema de Hollywood, incorporando e transformando referências de diversos gêneros consagrados, como o faroeste, a ficção científica, o terror e os *thrillers* de sobrevivência.

Pontuamos que, no que se refere ao terror e à ficção científica, já adiantamos que podemos associá-los ao cineasta, produtor, roteirista, editor e compositor estadunidense John Carpenter, que, nos anos de 1970 e 1980, consagrou-se nesses dois gêneros. A referência explícita que *Bacurau* faz ao cineasta está em seu nome, traduzido para o português, que batiza a Escola Municipal Professor João Carpinteiro, onde estudam as crianças do povoado e que serve de abrigo aos locais quando a comunidade começa a ser atacada.

Figura 1 - Escola Municipal Professor João Carpinteiro



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

No que se refere às aproximações aos gêneros cinematográficos e às produções hollywoodianas, vamos abordar *Bacurau* tendo como base as considerações de Luís Nogueira (2010), no livro *Manuais de Cinema II: gêneros*

cinematográficos. Conforme enfatiza o autor, um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filme que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversas ordens, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas.

Para essa concepção, Nogueira (2010) ainda acrescenta três ideias: a primeira refere-se ao fato de que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero; a segunda, que toda obra pode, em princípio, ser integrada em um determinado gênero; e, por último, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros, como, em nosso entendimento, é o caso de *Bacurau*. Ainda de acordo com o autor, as semelhanças ou as afinidades tornam-se, portanto, os princípios de reconhecimento e distribuição genérica dos filmes. “É na medida em que podemos reconhecer numa obra a assumpção ou a subversão de determinadas convenções que podemos estabelecer o índice da sua pertença ou do seu distanciamento em relação a um gênero” (Nogueira, 2010, p. 3).

5.1.2 Mastigando *Western*

Começaremos nossa comparação pelo gênero *western*. Em nossa compreensão, o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles evoca o imaginário clássico do *western* com seu vilarejo isolado, a luta coletiva dos moradores para proteger o território e a figura de um inimigo externo que ameaça a comunidade. Para Luís Nogueira (2010), se quisermos apontar alguns dos elementos fundamentais que sustentam a peculiaridade e a familiaridade do *western*, facilmente constatamos a existência de um repertório de elementos recorrentes:

Em termos narrativos, temos as batalhas, em campo aberto ou nas ruas da cidade, e os duelos, no saloon ou na rua central e única do povoado. O duelo, pela tensão e urgência da sua resolução, tornar-se-ia um dos mais aguardados e excitantes momentos deste gênero. Quanto à iconografia, lá temos o cavaleiro solitário rumo ao pôr do sol, as roupas de vaqueiro ou a farda do exército, as botas pontiagudas e o lenço ao pescoço, o chapéu branco ou o chapéu preto, símbolos do bem e do mal, as pistolas e os cantis. Para não falar na indumentária e maquilhagem características das tribos índias, dos seus gritos de guerra e das suas armas, o arco e a flecha (Nogueira, 2010, p. 42-43).

Nogueira (2010) também salienta que o *western* clássico frequentemente retratou os povos indígenas como bárbaros ou como obstáculos à civilização,

reforçando uma visão eurocêntrica e colonialista. Segundo o autor, uma consequência ética e politicamente nefasta que se pode atribuir ao *western* “é, sem dúvida, o preconceito colonialista com que olhou as populações indígenas e a forma como brutalizou e vilipendiou a sua imagem” (Nogueira, 2010, p. 42).

Nessa lógica, quando olhamos para *Bacurau*, percebemos que ela está invertida, pois Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles colocam os moradores da cidade no papel que, historicamente, era reservado às populações indígenas nos *westerns* estadunidenses. Os estrangeiros que invadem Bacurau assumem o lugar dos colonizadores e forasteiros que, no *western* tradicional, sempre representaram a “civilização” em confronto com o “selvagem”. No entanto, *Bacurau* inverte essa equação, apresentando os moradores do povoado nem como vítimas passivas nem como bárbaros indefesos. Pelo contrário, eles resistem e lutam para proteger seu território, o que reconfigura o papel do “outro” dentro da narrativa.

Em nossa leitura, o preconceito colonialista que Nogueira menciona no *western* se manifesta em *Bacurau* de forma explícita por meio dos antagonistas estrangeiros, que enxergam os brasileiros como seres descartáveis e sub-humanos, dignos apenas de serem caçados por diversão. A cena na qual os mercenários estrangeiros desprezam e ridicularizam os dois brasileiros do Sudeste que colaboraram com eles é fundamental para a crítica ao imperialismo e ao colonialismo. Nesse sentido, o filme expõe a lógica de dominação em que os colonizadores menosprezam até mesmo aqueles que tentam servi-los, revelando a ilusão de proximidade ou pertencimento que os colaboradores podem ter.

Figura 2 - Dois personagens brasileiros que servem ao grupo de invasores, mas também são executados pelos forasteiros



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Os dois brasileiros sudestinos que trabalham para os Bandolero Shocks tentam se alinhar a eles, assumindo o papel de intermediários entre os invasores e o povo de Bacurau. No entanto, os mercenários deixam claro que não os veem como iguais, como fica evidente no diálogo que segue abaixo, após a dupla de brasileiros do Sudeste matar dois moradores de Bacurau:

Chris - Os dois que vocês mataram. Eram seus amigos?
 Brasileiro - Amigos? A gente não mata amigos no Brasil. Mas não...A gente não é dessa região.
 Willy - De que região vocês são?
 Brasileiro - A gente é do Sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.
 Willy - Mais como a gente?
 Brasileiro - Sim!
 Willy - Eles não são brancos, são? Como podem ser como a gente?
 Somos brancos. Vocês não são brancos. Eles são brancos?
 Terry – Eu não sei, eles...Bom. Sabe de uma coisa...Eles meio que parecem brancos...Mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, tá vendo? Eles estão mais para mexicanos brancos.
 Jake - Você poderia ser italiano. E ela poderia ser polonesa. Julia - Eu acho que ele é um latino bonitão.
 Kate - Sim, está mais para latino.
 Brasileira - Por que vocês estão fazendo isso?
 Chris - Vamos lá, pessoal, parem com isso. Isso é bullying (Bacurau, 2019, 01:02:34).

Como se vê, os estrangeiros não apenas desprezam os brasileiros do Sudeste, mas também os tratam como subalternos, lembrando que a hierarquia de poder no colonialismo e no imperialismo sempre mantém os povos colonizados em posição de inferioridade. A cena também sugere uma crítica à hierarquia social e econômica dentro do próprio Brasil. Historicamente, o Nordeste foi retratado por elites do Sudeste como uma região atrasada ou explorável, em um reflexo do colonialismo interno, onde o poder econômico e político se concentra no eixo Rio-São Paulo.

Dessa maneira, essa subversão do olhar tradicional faz com que o filme denuncie o colonialismo externo e interno ao mesmo tempo, mostrando que aqueles que colaboram com o sistema opressor muitas vezes terminam sendo descartados por ele. Na película, alguns segundos depois do diálogo apresentado acima, os dois brasileiros são executados pelo grupo de forasteiros.

Esse ponto remete à maneira como o *western* e outros gêneros hollywoodianos frequentemente construíram uma narrativa em que o colonizador se via como superior ao nativo. A brutalidade com que os moradores de Bacurau são tratados, desde o apagamento do povoado do mapa até os assassinatos cometidos como parte de um

jogo sádico, é entendida por nós como uma metáfora para a exploração histórica e a violência colonialista que marcaram a América Latina.

No entanto, ao contrário do *western* tradicional, *Bacurau* não apenas denuncia essa violência, mas a subverte, permitindo que os “nativos” se rebelem e derrotem os invasores. Nesse ponto, cabe ressaltar que, além da dimensão temática, *Bacurau* também dialoga esteticamente com o *western*. O próprio cenário sertanejo, a batalha na rua, a presença de um cavaleiro solitário (Lunga), o duelo final e até a trilha sonora evocam elementos do gênero. Contudo, essa apropriação é feita de forma antropofágica, incorporando referências do *western*, mas ressignificando-as dentro do contexto brasileiro e nordestino.

Além disso, é importante lembrar que, se nos gêneros ficção científica e terror John Carpenter aparece como referência para os diretores de *Bacurau*, no quesito *western*, a referência é o diretor, também estadunidense, John Ford. O cinema de Ford consolidou a iconografia do *western*, com paisagens grandiosas, embates morais entre o bem e o mal e uma visão mítica da fundação dos Estados Unidos. Seus filmes frequentemente exaltam o herói branco que enfrenta desafios na fronteira contra povos indígenas ou bandidos. Filmes como *Rastros de Ódio* (1956) e *No Tempo das Diligências* (1939) estabelecem um olhar colonialista, no qual a expansão territorial é justificada por uma suposta superioridade moral e civilizacional dos colonizadores.

Outro ponto importante é que *Bacurau*, no que tange ao gênero *western*, não dialoga apenas com Ford, mas também com o Cinema Novo e com Glauber Rocha, que já havia feito “westerns” como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Temos que nos lembrar aqui do personagem Antônio das Mortes, de *Dragão da Maldade Contra o Guerreiro*, que, segundo Ismail Xavier (2012), assume uma nova condição de justiceiro e de protetor dos oprimidos. De acordo com o autor, Antônio estreita suas relações com o herói do gênero *western* e “mesmo depois da conversão e do cumprimento da tarefa justiceira, Antônio não se integra na comunidade que favorece; a mancha que carrega o condena a um exílio renovado, como em westerns clássicos” (Xavier, 2012, p. 300).

Assim, entendemos que Glauber também trabalhava elementos do *western* clássico e os recriava dentro de uma narrativa revolucionária, explorando figuras de cangaceiros como contrapontos aos pistoleiros estadunidenses. *Bacurau* se insere nessa tradição, utilizando o *western* para abordar a questão da resistência popular, e não da conquista territorial.

5.1.3 Metabolizando Ficção Científica

A inclusão de drones em formato de disco voador de filmes antigos, tecnologias avançadas e o apagamento de Bacurau dos mapas digitais remetem a temas comuns na ficção científica de Hollywood, mas aqui, em nossa leitura, servem para criticar a desumanização tecnológica e a exploração colonial. Esses dispositivos reforçam a atmosfera de tensão e destacam o isolamento imposto à comunidade. Para Luís Nogueira (2010), no cerne da ficção científica, está, muitas vezes, um questionamento das consequências dos avanços tecnológicos e científicos sobre o destino da humanidade.

Em nossa concepção, no filme *Bacurau*, essa ideia se manifesta ao explorar como o progresso científico e tecnológico pode ser instrumentalizado para a opressão, o controle e a violência. O filme se apropria de elementos da ficção científica para construir um cenário de futuro próximo onde tecnologias avançadas, como o uso de drones e a manipulação da comunicação (apagamento da cidade do mapa e perda do sinal de internet), são empregadas por estrangeiros e pela elite sudestina brasileira para subjugar Bacurau. Em nossa leitura, essas ferramentas se tornam extensões da colonização e do imperialismo, fazendo com que o filme dialogue com questões contemporâneas, como a desigualdade e a soberania nacional.

Entretanto, se a tecnologia pode ser usada para o domínio, também há uma dimensão de insurgência e enfrentamento. Os moradores da cidade não são passivos, pois eles se apropriam do conhecimento ancestral, da organização comunitária e até de uma tecnologia do passado, como armas analógicas e o museu como acervo de resistência, para reverter a situação. Nesse sentido, *Bacurau* se insere na tradição da ficção científica ao imaginar futuros possíveis e ao projetar, por meio da distopia, uma crítica aos efeitos da tecnologia sobre a sociedade. Segundo Nogueira (2010), utopias e distopias, medos e quimeras, paraísos e apocalipses, criação e destruição são temas recorrentemente explorados pela ficção científica. O autor afirma:

(...) podemos identificar um conjunto de categorias ou tendências que podemos encontrar no âmbito da ficção científica: os filmes de invasão, recorrentes durante o período da Guerra Fria, que usaram muitas das personagens e situações para construírem alegorias ou denúncias políticas; as distopias, que se preocupam com as consequências negativas, ao nível político e social, das mudanças tecnológicas ocorridas; os filmes da cibercultura, que se centram na questão da mais avançada tecnologia de ponta e da sua hibridação com o ser humano, tanto ao nível físico como mental; as space-operas, que transportam para as aventuras no imenso

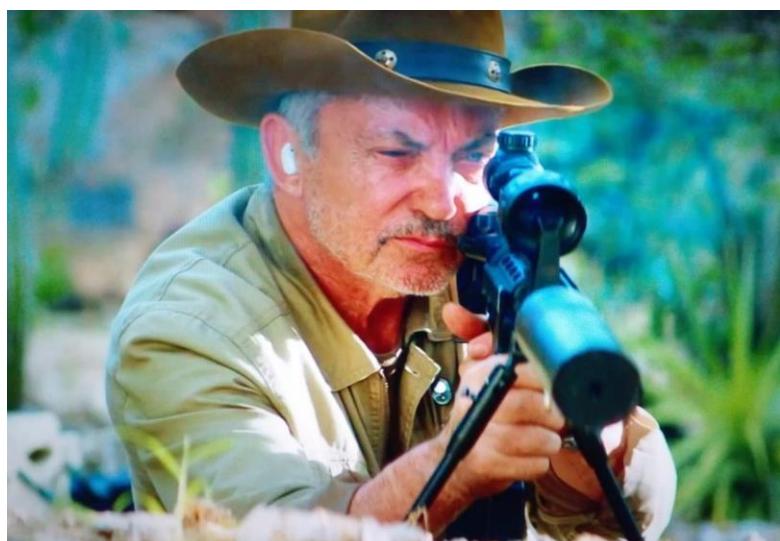
espaço sideral as situações dramáticas e narrativas típicas do melodrama e do romance (Nogueira, 2010, p. 31)

Se levarmos em consideração essas categorias de ficção científica apontadas por Luís Nogueira, podemos situar *Bacurau* dentro de uma convergência entre distopia e filme de invasão, com elementos que dialogam com a cibercultura. Nessa ótica, o longa-metragem dos cineastas pernambucanos pode ser concebido como um filme de invasão, uma vez que um grupo estrangeiro, representando o poder imperialista, invade o território brasileiro para exterminar seus habitantes.

Essa dinâmica remete diretamente aos filmes de invasão da ficção científica da Guerra Fria, que usavam a ameaça alienígena como metáfora para o medo do comunismo ou do domínio estrangeiro. No caso de *Bacurau*, o eixo se inverte, porque os invasores, na pele dos Bandolero Shocks, são os próprios representantes da supremacia branca e do neocolonialismo.

No que se refere à distopia, percebemos que o filme se passa em um futuro próximo em que o sertão brasileiro é marginalizado e abandonado pelo Estado, com recursos como água sendo controlados pelas elites. Nesse processo, o apagamento de Bacurau do mapa, o uso de drones para vigilância e o massacre promovido como um “jogo” por estrangeiros ricos são marcas da distopia, onde a tecnologia serve como ferramenta de exclusão e opressão. A nosso ver, essa perspectiva reforça um questionamento crítico sobre o avanço tecnológico dissociado da justiça social, que ecoa preocupações presentes em distopias clássicas, como *1984* (1949) e *Admirável Mundo Novo* (1932).

Figura 3 - Hibridação homem-máquina



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

No que tange à cibercultura, *Bacurau* traz elementos que dialogam com ela, especialmente no que diz respeito à manipulação da percepção da realidade. O uso de drogas psicotrópicas pelos habitantes da cidade pode ser visto como um alterador de consciência, aproximando-se da ideia de fusão entre tecnologia e mente humana. Além disso, a relação entre humanos e máquinas (como os estrangeiros controlando drones e armamentos de alta precisão) traz ecos da temática da hibridação homem-máquina, muito presente na ficção científica contemporânea. Essa ideia fica evidente, por exemplo, no fato de que os invasores estão conectados por uma espécie de fone de ouvido, por onde, ao que parece, eles recebem o comando de uma força superior que não aparece no filme.

Dessa forma, compreendemos que *Bacurau* não se encaixa rigidamente em uma única categoria da ficção científica, mas antropofagicamente absorve e ressignifica elementos dos filmes de invasão, das distopias e da cibercultura para criar uma narrativa própria, carregada de crítica social e enraizada no contexto brasileiro. A ideia de tecnologia em *Bacurau* não é apenas um elemento narrativo, mas um dispositivo político que reforça a dualidade entre opressão e resistência, colonização e libertação. Assim, concluímos que essa perspectiva antropofágica de absorver e ressignificar as influências externas para construir algo próprio faz do filme uma obra que dialoga tanto com a ficção científica quanto com o pensamento de Oswald de Andrade.

5.1.4 Despedaçando *Thrillers* de Invasão e Caça

Outra influência que podemos perceber vem dos *thrillers* de invasão e caça. A premissa de estrangeiros caçando os moradores de Bacurau por esporte dialoga com esses filmes, mas a narrativa inverte os papéis ao transformar os caçadores em vítimas, subvertendo as expectativas e reafirmando o protagonismo da comunidade sertaneja. De acordo com Nogueira (2010), o gênero *thriller* tem a intenção de criar no espectador uma intensa excitação e nervosismo, como se, nos momentos decisivos, tudo se tornasse insuportavelmente urgente e perturbador.

Nogueira (2010) afirma, ainda, que os filmes desse gênero instauram e perpetuam uma constante dúvida sobre o desfecho dos acontecimentos e sobre o destino das personagens. Para o autor, os *thrillers* criam uma sugestão verosímil, mas enganosa, de expectativas. “Desse modo, o espectador é convidado a entrar num jogo

de permanente inquietação, incerteza, ansiedade ou angústia” (Nogueira, 2010, p. 39).

Figura 4 - Caixões na estrada



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Em nossa concepção, o conceito de *thriller* apresentado por Luís Nogueira conecta-se com *Bacurau* devido à forma como o filme constrói sua atmosfera de tensão crescente, incerteza narrativa e constante sensação de ameaça. Desde o início, *Bacurau* cria um clima de estranhamento e desconforto: o desaparecimento da cidade do mapa, os caixões na estrada, os habitantes que percebem algo de errado, mas não conseguem compreender exatamente o que está acontecendo. Tudo isso gera uma sensação de inquietação e urgência.

Desse modo, *Bacurau* mantém o espectador em uma constante dúvida sobre o que exatamente está acontecendo e qual será o destino dos personagens. No início, a própria lógica da narrativa é ambígua, porque a história parece caminhar para um conflito político regional, mas depois se transforma em um jogo de caça humano promovido por estrangeiros.

5.1.5 Decompondo Terror

No que diz respeito ao gênero terror, Nogueira (2010) lembra-nos de que esses filmes exercem sobre o espectador apelo e fascínio, que são consequências da incomodidade e do desconforto que essas películas provocam no público. De acordo com o autor, é como se o espectador encontrasse o seu prazer precisamente no

próprio sofrimento. Nogueira afirma:

Dai que, de algum modo, se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica da catarse para descrever esta experiência, ou seja, a purgação dos medos através da contemplação estética. No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos (Nogueira, 2010, p. 36).

A relação entre *Bacurau* e o conceito de terror apresentado por Luís Nogueira pode ser observada na forma como o filme provoca incômodo, desconforto e medo, levando o espectador a uma experiência catártica, conforme descrito pelo autor. Nogueira (2010) aponta que o terror permite ao espectador vivenciar o medo e o sofrimento de forma delegada, sem estar diretamente ameaçado. Em *Bacurau*, essa experiência ocorre de maneira intensa, pois acompanhamos a perspectiva dos moradores da cidade, personagens comuns que poderiam ser qualquer um de nós, diante de um inimigo estrangeiro que os vê como seres inferiores e caçáveis.

Diante disso, a catarse se dá quando a opressão dos invasores é convertida em resistência e vingança, culminando na morte brutal dos antagonistas. A violência final do filme, longe de ser gratuita, funciona como um momento de catarse coletiva, tanto para os personagens quanto para o público, que compartilha da tensão e da posterior libertação. As manifestações de aplausos que aconteciam ao final das exibições do filme, quando de seu lançamento em 2019, podem ser interpretadas dentro dessa chave do momento catártico, uma vez que, ao perceber que a população de *Bacurau* consegue dar fim à ameaça de sua existência, o público se sentia aliviado e comemorava.

Bacurau utiliza elementos para reforçar essa experiência, como o som e a trilha sonora. O filme apresenta ruídos eletrônicos e silêncios incômodos que aumentam a sensação de ameaça. Aqui, não podemos deixar de apontar a inserção da música *Night*, lançada por John Carpenter em 2015, que surge no momento em que os moradores do povoado formam uma roda da capoeira, como se estivessem se preparando para o confronto que está prestes a acontecer.

A nosso ver, *Night* dá à cena um tom sombrio, misterioso, como se os participantes da capoeira estivessem em um transe coletivo. Carpenter também é conhecido no mundo do cinema pela composição das músicas de alguns dos seus filmes, como o célebre tema do filme *Halloween*, o que nos remete ao terror, servindo de mais uma referência de *Bacurau* dentro desse gênero.

No que tange às cores e à iluminação, o uso da escuridão e do vermelho intenso nas cenas de confronto, em nossa leitura, reforça o clima de pesadelo. Além disso, o longa apresenta uma narrativa de perseguição, que lembra os filmes de invasão, nos quais um grupo é sistematicamente caçado por um inimigo aparentemente mais forte.

Entretanto, é preciso considerar que *Bacurau* subverte uma característica clássica do terror, que é a inversão da vítima e do algoz. Normalmente, no terror, as vítimas tentam fugir do perigo. Em *Bacurau*, os moradores assumem o papel ativo na vingança, transformando os estrangeiros em presas. Essa inversão intensifica a catarse, pois o filme rompe com a expectativa de passividade das vítimas e empodera os oprimidos.

Nesse cenário, mais do que uma simples inversão de papéis, esse movimento revela um processo antropofágico. Tradicionalmente, nos filmes de terror ou ação, a presa é a vítima indefesa, encurrallada por forças externas ou superiores. Aqui, porém, o filme devora essa lógica e a devolve invertida, pois os estrangeiros, que chegam como caçadores, tornam-se a caça. Essa apropriação e subversão das convenções do gênero evidenciam o gesto antropofágico da narrativa, que incorpora os códigos do cinema dominante apenas para reconfigurá-los a partir de uma perspectiva local, insurgente e coletiva.

Como ressalta Nogueira (2010), a enorme variedade de situações e pretextos narrativos, bem como de vítimas e vilões, colabora para que o gênero de terror estenda as suas fronteiras para além das convenções que lhe são características ou as confunda mesmo com outras categorias de filmes:

Entre estas contam-se o fantástico (basta pensarmos nos vampiros, aliens e outros seres que povoam os filmes de terror), a ficção científica (mutações genéticas como os zombies são uma constante), o filme de ação (aos quais vai, muitas vezes, buscar a trepidação das perseguições e a espectacularidade da violência) ou mesmo o thriller (sendo o risco corrido pelas personagens e as consequentes angústia e ansiedade tópicos recorrentes de ambos os géneros) (Nogueira, 2010, p. 38).

Dentro dessa aproximação que Nogueira (2010) faz entre os filmes de terror e os de ação ou mesmo com o *thriller*, destacamos mais uma referência que *Bacurau* apresenta no que se refere ao diretor John Carpenter. Em *Assalto a 13^a DP*, o cineasta estadunidense explora o tema da resistência contra um inimigo externo. No filme de 1976, criminosos armados cercam uma delegacia prestes a ser desativada, onde

policiais e prisioneiros precisam se unir para resistir ao ataque. Essa temática de cerco é visível em *Bacurau*, onde um grupo de mercenários estrangeiros invade a cidade com a intenção de exterminar seus habitantes. Assim como na delegacia de Carpenter, o povo de Bacurau é isolado do resto do mundo e tem que se organizar para sobreviver.

Além disso, consideramos que a caracterização dos antagonistas estrangeiros lembra as caricaturas típicas de vilões hollywoodianos. Os antagonistas, ao serem representados como caricaturas de vilões, inclusive com o uso de chapéus e roupas camufladas, em nossa leitura do filme, reforçam o tom antropofágico da película. O uso do inglês, por parte dos invasores, distancia-os ainda mais da comunidade de Bacurau, acentuando a oposição entre os dois grupos e reforçando a ideia de que os forasteiros pertencem a um universo cinematográfico que tradicionalmente coloca os estadunidenses como protagonistas e heróis. Também entendemos que o fato de os vilões falarem inglês entre si não é apenas um detalhe de estilo, mas um elemento narrativo que reforça a posição deles como colonizadores modernos, inclusive o personagem Michael, líder do bando, proíbe que os brasileiros falem em português na presença dele.

Em nosso ponto de vista, consideramos que o cinema hollywoodiano tem um longo histórico de construir vilões de maneira estereotipada, frequentemente representando estrangeiros como ameaças aos protagonistas estadunidenses: russos na Guerra Fria, árabes após o 11 de setembro e latinos em narrativas de narcotráfico. Todos esses arquétipos ajudam a reforçar a visão de mundo dos EUA como potência mundial. Já em *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles invertem essa lógica ao colocar estrangeiros (majoritariamente estadunidenses) no papel dos vilões caricatos. Eles são arrogantes, falam inglês entre si e veem os brasileiros como presas em um jogo sádico. Para eles, como bem demonstra o personagem Michael, interpretado por Udo Kier, a pequena cidade de Bacurau não merece qualquer tipo de consideração, uma vez que, segundo ele, trata-se de “uma cidadezinha cu de mundo inofensiva” (*Bacurau*, 2019, 01:03:19).

Compreendemos que essa inversão transforma *Bacurau* em uma resposta crítica aos padrões narrativos dominantes do cinema clássico. Em um paralelo com as chanchadas, elas também usavam a caricatura dos estrangeiros para debochar do imperialismo cultural. *Bacurau*, a nosso ver, mantém essa tradição, mas em um tom mais violento.

Se levarmos em conta a estética da fome, Glauber Rocha denuncia o olhar estrangeiro que enxerga o Brasil como um território exótico e subdesenvolvido. Mas *Bacurau* parece atualizar essa crítica, pois, agora, o estrangeiro não apenas observa, mas invade e tenta eliminar o que não comprehende. Ao incorporar essas referências, consideramos que *Bacurau* demonstra um caráter antropofágico, ressignificando influências externas para construir uma narrativa profundamente enraizada no Brasil. O resultado é um filme que utiliza o vocabulário do cinema global para denunciar o colonialismo, a exploração e a desigualdade social, enquanto celebra a resistência e a força de sua comunidade, o que também o aproxima do universo cinemanovista.

5.2 ABSORVENDO “UM PODEROSO PSICOTRÓPICO”

Vamos deixar de lado, a partir daqui, as relações que observamos no longa-metragem com os gêneros cinematográficos, porque temos ainda que voltar à questão da estética do sonho, como mais uma forma de relacionar *Bacurau* ao universo glauberiano e ao Cinema Novo. Para tanto, destacamos as cenas em que os moradores de *Bacurau* fazem uso do psicotrópico, pois, em nossa leitura, tais cenas simbolizam a união da comunidade e a ativação de um estado de consciência expandida antes do confronto final contra os invasores estrangeiros.

A primeira menção que o filme faz ao uso do psicotrópico é quando Teresa chega ao povoado puxando sua mala com vacina e se encontra com Damiano. Ele diz: “Abre a boca” (*Bacurau*, 2019, 00:10:06). Damiano tira do bolso de sua camisa uma espécie de semente e a coloca na boca de Teresa. A situação, além de parecer normal para Teresa, também sugere uma espécie de boas-vindas para a habitante do povoado que está de regresso, assim como serve de passaporte para os moradores ao estado de transe coletivo, condição que, no decorrer do longa, vai ficando mais evidente.

Tanto isso é verdade que, na cena do enterro de Dona Carmelita, Teresa, já depois de ter consumido a semente, parece ter uma visão. Como se estivesse em transe, ela vê água brotando do caixão da avó. Neste momento, a imagem dela tomando o psicotrópico volta à cena como se fosse um *flashback*, e ela diz: “Hoje eu vi dois mortos” (*Bacurau*, 2019, 00:17:45). Em nosso entendimento, é como se Teresa tivesse tido uma visão do perigo que está por vir diante da ameaça invasora.

Nesse ponto, observamos também um paralelismo significativo entre a vacina,

representante da tecnologia, e o psicotrópico, associado à semente. A substância psicoativa é natural e ancestral, não proveniente de fábricas ou de espaços distantes, mas produzida no próprio solo. Ao consumi-la, o indivíduo estabelece uma integração simbólica com a terra e com comunidade que habita, razão pela qual seu uso se configura como um ritual de chegada.

Figura 5 - Damiano coloca na boca de Teresa a semente de psicotrópico



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Quando os moradores do povoado já estão cientes da ameaça invasora diante das mortes que foram constatadas, eles se reúnem em uma espécie de ritual coletivo e consomem a substância psicotrópica, que parece ter um efeito tanto individual quanto comunitário. A trilha sonora e a montagem da cena reforçam essa atmosfera alucinógena, sugerindo, em nosso entendimento, que a droga não apenas os afeta fisicamente, mas os conecta espiritualmente com a identidade do lugar e de seus antepassados. Esse momento, a nosso ver, evoca rituais indígenas e práticas afro-brasileiras, sugerindo uma relação entre o uso da substância e uma tradição de resistência que remete ao passado do sertão.

A partir desse transe, os moradores parecem entrar em um estado de prontidão, como se estivessem se preparando para uma batalha não apenas física, mas também simbólica, contra a dominação estrangeira. Essa cena pode ser interpretada como um gesto antropofágico, em que a comunidade incorpora o uso da substância como um catalisador para despertar sua força coletiva, revertendo sua posição de vulnerabilidade para uma de enfrentamento ativo. Tanto é que, em determinado momento, quando o prefeito Toni Junior afirma que aquilo que os habitantes de Bacurau fizeram contra os inimigos era um grande erro, o personagem Plínio, como

forma de justificar a violência empregada contra os invasores, diz que eles estão “sob um poderoso psicotrópico” (Bacurau, 2019, 02:00:39).

À luz da estética do sonho do Glauber Rocha, essa cena traduz um momento em que a realidade se funde com o imaginário coletivo da comunidade. Glauber defendia o cinema como um meio de transgressão, capaz de libertar o espectador da lógica ocidental racionalista e mergulhá-lo em um estado de transe, onde o sonho, o delírio e a política se misturam. Em nossa leitura, essa ideia está presente na sequência do uso do psicotrópico.

5.3 ENGOLINDO SERTÃO E VIOLÊNCIA

“O sertão está em toda parte” (Rosa, 2001, p. 24). Essa frase, cunhada por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, remete-nos à multiplicidade e à fluidez do sertão. Esse território, mais do que um espaço geográfico fixo, é um espaço simbólico que assume diferentes nomes e significados conforme a perspectiva de quem o observa. Essa ideia ecoa o pensamento de Guimarães Rosa, que via o sertão como algo móvel, subjetivo e universal. Em *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, o sertão é tanto um lugar físico quanto uma metáfora da existência humana. Também lembra a abordagem de Euclides da Cunha, em que o livro *Os Sertões* descreve o sertão como um espaço árido e resistente, mas cheio de vida e transformação.

No cinema, essa visão múltipla do sertão é engolida e digerida, sendo apresentada em filmes como *Bacurau* e nas produções do próprio Cinema Novo, onde Glauber Rocha reinventou o sertão como um espaço de luta, resistência e misticismo. Nesse sentido, se considerarmos que “o sertão está em toda parte”, a frase destaca como esse território é mutável e interpretável, sendo sempre reinventado na literatura e no cinema.

Nesta seção, vamos abordar a violência, que não deixa de manter relações com o sertão, pois, segundo o cineasta baiano, essa forma como o Cinema Novo aborda o sertão, a fome e a violência seria, preferivelmente, mais fundamental do que as superficialidades das paisagens tropicais e dos melodramas comerciais abordados pelo cinema brasileiro até então. Para Glauber (2019), uma estética da violência, antes de ser tida como primitiva, funciona como caminho para a revolução.

Seguindo nossa análise, como é possível perceber, apontamos o foco para o sertão, que aparece no Cinema Novo como tema central nesse processo de

redescoberta do país, em grande medida fazendo uma releitura da literatura regionalista e, ao mesmo tempo, construindo uma estética e uma ética nas representações desse território, com foco nas expressões da seca, do subdesenvolvimento, da exploração, da injustiça, da miséria e da violência, em uma tentativa de despertar a consciência do povo para o estado de opressão e de injustiças. Conforme aponta Ivana Bentes, o sertão, em Glauber Rocha, “é o grande outro da civilização tropical e paradisíaca do litoral. É um território de transformações violentas, de uma natureza hostil, capaz de passar da aridez extrema a exuberância extrema”¹⁶.

Assim, consideramos impossível traçar paralelos entre Cinema Novo e *Bacurau* sem que seja dada a devida importância para o sertão. De acordo com Luiz Zanin Oricchio, no livro *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, o sertão passou à condição de espaço – físico, imaginário e simbólico – onde as contradições do Brasil se exprimem com a máxima intensidade e pungência. De acordo com Oricchio (2003), o sertão impregna toda a cultura brasileira, e o cinema não lhe é indiferente. Para ele, o sertão é “onde a miséria ombreia com a grandeza da resistência e onde, paradoxalmente, o misticismo desesperado parece etapa necessária para a revolução laica” (Oricchio, 2003, p. 125).

Esse pensamento, trazido à tona por Oricchio, dialoga diretamente com a história de Canudos, pois o movimento liderado por Antônio Conselheiro nasceu da fé e da religiosidade popular, mas também simbolizou uma forte resistência contra a opressão do Estado republicano. Como ressalta o próprio Oricchio (2003), podemos pensar a Guerra de Canudos como o tipo ideal de rebelião social à brasileira. Em seu livro, Oricchio (2003) dedica uma parte aos ecos de Canudos, quando faz considerações a respeito da favela e do sertão no cinema brasileiro.

Na última década do século XIX, milhares de fiéis seguiam Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro. Nascido em Quixeramobim, no Ceará, ele, havia anos, peregrinava pelo Nordeste, fazendo pregações, construindo igrejas e cemitérios. Ao chegar ao sertão baiano, juntamente com seus seguidores, Conselheiro resolve criar uma comunidade autônoma, que recusa o comando da República recém-proclamada em 1889. Para o local onde essa gente se instalou, nas vizinhanças do rio Vaza-Barris, no interior do Bahia, deram o nome de comunidade de

¹⁶ BENTES, Ivana. *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025

Arraial de Canudos.

Como enfatiza Oricchio (2003), o poder republicano enxerga Canudos como um problema e um desafio. Diversas expedições militares foram enviadas à comunidade a fim de exterminar aquele que julgava ser o foco de resistência ao poder central. Todavia, as missões militares foram sendo rechaçadas até que, em 1897, Canudos caiu, diante do poder e dos equipamentos de um exército. Em nenhum momento, como destaca Oricchio (2003), o governo republicano reconheceu que as forças que mantinham Canudos de pé eram alimentadas pela figura carismática do Conselheiro e que surgiram de um ambiente marcado pela fome, pela seca e pela miséria presentes no sertão.

Oricchio (2003) esclarece que, naquela ocasião, como em outras, a questão social brasileira foi tratada como caso de polícia. “No entanto, diferentemente do que ocorreu em situações similares do Brasil, em Canudos, houve luta, houve resistência, houve morte” (Oricchio, 2003, p. 123). Esse episódio, que só não ficou no mero registro histórico porque teve Euclides da Cunha como seu narrador em *Os sertões*, remete-nos à questão da resistência sertaneja. O sertão, ao mesmo tempo que é um lugar de extrema pobreza, torna-se também um espaço de luta, onde a fé e a sobrevivência se entrelaçam.

Euclides da Cunha testemunhou, como jornalista, a Guerra de Canudos, em 1897, e o massacre dos camponeses reunidos na comunidade religiosa. Como salienta Xavier (2001), o jornalista, em seu livro, expressou a crise do problema social brasileiro herdado do século XIX, contribuindo para fomentar uma discussão sobre o caráter do conflito entre sertão e litoral em novos termos, em razão do choque gerado pela experiência direta do barbarismo do exército que massacrou os pobres em nome da razão e da República.

Pensando em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Xavier (2001) considera que Glauber Rocha volta à experiência de Canudos a fim de trabalhar a relação entre fome, religião e violência, legitimando a resposta do oprimido, “evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo” (Xavier, 2001, p. 20). Esse pensamento de Xavier, somado aos apontamentos de Oricchio, em nossa leitura, dialoga com *Bacurau*.

O filme dos diretores pernambucanos reconstrói o sertão como um lugar de resistência, onde o povo, mesmo em condições adversas, reinventa-se e luta contra forças opressoras externas. A ideia de que “a miséria ombreia com a grandeza da

resistência” (Oricchio, 2003, p. 125) é visível na comunidade de Bacurau, que, apesar de sofrer privações e ser alvo da violência colonialista moderna, expressa pela presença dos invasores estrangeiros, encontra na memória, na cultura e na união popular sua força para resistir.

Além disso, a noção de um misticismo desesperado como etapa para a revolução laica, em nossa compreensão, também pode ser aplicada ao filme. O transe coletivo, a relação com a ancestralidade e o uso do psicotrópico como ritual marcam um momento de transição, um estado de consciência alterado que antecede a ação concreta de defesa. Esse aspecto, como já dissemos antes, remete à Estética do Sonho de Glauber Rocha, onde o cinema trabalha com imagens oníricas e simbólicas para expressar a transformação da realidade.

Vale ainda ressaltar que o sertão apresentado por *Bacurau* é, ao mesmo tempo, referência e contraste ao sertão nordestino representado nas obras literárias e em outros filmes cinemanovistas, uma vez que *Bacurau* explora um sertão de antíteses no qual a falta d’água e de infraestrutura formam o cenário junto com o verde das matas e com os recursos tecnológicos. As imagens verdejantes do sertão de *Bacurau* chamam a atenção do público para essa nova versão apresentada na tela, e também não passam sem ser notadas na própria narrativa do filme.

Há um momento em que os forasteiros estão conversando sobre a região e um deles diz que o complicado não é só clima, que é quente como a Flórida, mas a vegetação, e um outro afirma que a região é bem mais verde do que se esperava. A observação do estrangeiro sobre a vegetação destaca uma subversão do filme em relação à representação tradicional do sertão, que o retrata como um espaço seco, castigado pelo sol e da pela escassez de água, onde a sobrevivência é uma luta cotidiana.

Essa cena revela como o longa-metragem desafia e amplia a imagem do sertão que foi consagrada na literatura e no cinema, especialmente no Cinema Novo. Corroborando essa ideia, há uma cena no filme em que é possível ver a chuva chegando sobre a vegetação de Bacurau, deixando tudo mais verde. Essa situação foi observada pelo diretor Juliano Dornelles em entrevista a *Film Comment*, quando o longa-metragem foi exibido em Cannes, depois de ser questionado sobre o paradoxo existente em *Bacurau* ao mostrar as terras secas da região cobertas por uma vegetação verde e exuberante. Dornelles contou que, no período das filmagens, a equipe de produção da película se deparou com dias de chuvas, e isso serviu de

oportunidade para que o sertão aparecesse no filme sob um ângulo diferente: “verde, esplêndido, cheio de vida, o que não é a imagem mais imediata que se possa imaginar, e tornou nossa representação mais complexa”¹⁷.

Na literatura e no cinema brasileiros, o sertão foi frequentemente retratado como um espaço árido e desolado, marcado pela escassez de água e recursos. Obras como *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, enfatizam a severidade climática e a luta constante pela sobrevivência. Esse sertão, que é símbolo de resistência e sofrimento, também serve como metáfora para a marginalização e o abandono das regiões periféricas pelo poder central.

Bacurau, por outro lado, apresenta um sertão híbrido e multifacetado, onde a vegetação verde e o uso de tecnologia coexistem com a carência de água e de infraestrutura. O comentário do estrangeiro sobre a vegetação verde desafia a visão estereotipada do sertão como uma terra inóspita e estéril. Essa imagem revela que o sertão de *Bacurau* é vivo e fértil, o que pode simbolizar a riqueza cultural e a resiliência da comunidade local. A nosso ver, o verde inesperado indica que a vida e a resistência florescem mesmo em condições adversas, contrariando a visão do sertão como um espaço apenas de sofrimento.

Convém lembrar que o sertão jamais esteve ausente da cinematografia brasileira. Desde o Cinema Novo, quando se consolidou como território simbólico das contradições do país, passando por produções da década de 1990, como *Corisco e Dadá* (1997), de Rosemberg Cariry, até chegar à segunda década do século XXI com obras como *Bacurau* (2019), o sertão tem sido um espaço recorrente de denúncia, resistência e reinvenção estética. Em *Corisco e Dadá*, por exemplo, o diretor dialoga diretamente com o legado cinemanovista e sua estética da fome, recuperando figuras icônicas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), como Corisco e Dadá, e revisitando um sertão marcado pela aridez, pela seca, pela violência e pela fé, elementos que continuam ressoando em produções mais recentes.

Ainda dentro da perspectiva do Cinema Novo, o movimento apresentou, com os filmes *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

¹⁷ MENDONÇA FILHO, Kleber; DORNELLES, Juliano. Interview: Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. Entrevistador: Ela Bittencourt. *Film Comment*, 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-juliano-dornelles/> Acesso em: 3 jun. 2025.

(1964), a chamada Trilogia do Sertão, que não deixou de trazer para a cena a temática do cangaço, um movimento social armado que ocorreu no Nordeste brasileiro entre o final do século XIX e meados do século XX. Os cangaceiros viviam em bandos e praticavam crimes como roubos e assassinatos. Em *Bacurau*, o cangaço é perceptível de forma explícita nas armas e fotografias em exposição no museu da cidade, que é o local, inclusive, onde a gente de Bacurau busca abrigo e se organiza para a defesa de suas vidas contra os estrangeiros.

Segundo Bernardet (2007), o filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é a obra que inaugura o ciclo e delineia os principais traços que vão caracterizar o cangaceiro no cinema comercial. Segundo ele, numa visão romantizada da história, o cangaceiro, de forma geral, é filho de camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pelas forças policiais, torna-se bandido: “passa a viver de violência; agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida que são as do camponês nordestino” (Bernardet, 2007, p. 59).

Ainda de acordo com o autor, o cangaceiro é um revoltado contra a organização social da região em que vive. Como ele está posicionado à margem da sociedade, ele passa a atacá-la, mas sua revolta é considerada como anárquica, pois ele visa à destruição como forma de proteger os camponeses desamparados, sem nada propor. Aqui, enxergamos uma relação entre o cangaceiro e o personagem Lunga.

Em nosso entendimento, Lunga, em *Bacurau*, representa uma figura contemporânea do cangaceiro, tanto em sua postura marginal quanto em seu papel de resistência violenta contra a opressão externa. Como o cangaceiro apontado por Bernardet (2007), Lunga não se insere na ordem social vigente, pois vive afastado da cidade, em um esconderijo que remete ao refúgio dos bandos cangaceiros no sertão. Sua revolta não vem com um projeto político claro, mas como uma resposta direta e violenta à opressão. Lunga não propõe uma nova organização social, apenas revida contra aqueles que ameaçam o povo de Bacurau.

Além disso, sua imagem, com cabelos longos, roupas estilizadas e uma aura quase mítica, reforça essa associação com o cangaço. Como destaca Bernardet (2007), o cangaceiro, desligado de sua significação social, é o bandido de honra, cujo sadismo é recoberto de romantismo, que se deixa levar por momentos de poesia ao luar. Sendo assim, “além da violência e da honra, importa no cangaceiro cinematográfico que ele não se fixe, não tenha pouso certo e sua vida seja uma

andança, ele vai de aventura em aventura" (Bernardet, 2007, p. 60).

Em nossa perspectiva de análise, é possível afirmar que, em *Bacurau*, os cangaceiros reaparecem sob nova roupagem, mas preservam a ética e a estética de seus antecessores. Assim como Lampião, Lunga ostenta trajes extravagantes, é respeitado por seu grupo e pelos moradores do vilarejo, além de ser temido por ambos. No entanto, essa aproximação vai além do visual. Tanto na narrativa filmica quanto no contexto histórico, há o retrato de líderes que vivem na clandestinidade, acompanhados de seus bando, em constante fuga da repressão policial. Ainda assim, demonstram preocupação com a coletividade, mesmo que recorram à violência letal para proteger os seus.

Além de estar sendo perseguido, Lunga se refugia em uma represa nos arredores do povoado. Esse espaço, na narrativa filmica, funciona, em nossa compreensão, como uma espécie de fortaleza para ele e seus companheiros, mas também pode ser interpretado como lugar de resistência. Como o roteiro evidencia, o foco da reivindicação do povo de Bacurau é justamente o acesso à água. Assim, percebemos que ocupar a represa seca revela o comprometimento de Lunga para com sua gente, ao mesmo tempo que ele se posiciona como figura de resistência ao sistema. Esse gesto do personagem mostra seu cuidado com a segurança de seu bando e seu desejo de transformação social, e a represa, enquanto símbolo da luta por sobrevivência e dignidade, torna-se também um território político. A atitude de Lunga pode, portanto, ser considerada como um ato de fidelidade aos moradores de Bacurau.

O cangaceiro era resistente, não se conformava com a realidade em que vivia, por isso reagia contra os inimigos, sendo o principal deles a ordem imposta pelo Estado daquele período, no início da República no Brasil. Claro que não é possível ignorar a violência praticada pelo cangaço, pois sabemos que pessoas inocentes foram mortas ou violentadas pelos bando. Todavia, o aspecto para o qual queremos chamar a atenção está na forma de enfrentamento ao sistema. A nosso ver, os cangaceiros, simbolicamente, à semelhança dos antropófagos, devoravam o opressor, ou seja, o sistema que os oprimia. Dessa maneira, em cima de cada vitória contra as forças policiais, tornavam-se mais fortes, assimilando simbolicamente essa figura estatal e se afirmando como uma instância de poder, que buscava impor suas regras pela violência, devorando o sistema.

Pensando em *Bacurau*, a resposta violenta do vilarejo, guiada por Lunga,

carrega o mesmo princípio simbólico da antropofagia cultural e política descrita por Oswald de Andrade, em que o inimigo é devorado para que sua força seja assimilada. Nessa dinâmica, o povoado isolado transforma-se, como o cangaço, em uma "instância de poder", um núcleo de força autônoma que desafia o poder instituído e o consome simbolicamente. Sendo assim, ao resistirem e contra-atacarem com ferocidade, os personagens de *Bacurau* repetem a lógica dos cangaceiros, ou seja, de não apenas sobreviverem, mas de se reinventarem a partir da violência sofrida, mastigando e regurgitando o sistema que os opõe.

Outro aspecto que podemos destacar em relação ao sertão é que, sendo produzido na zona rural do Rio Grande do Norte, no município de Acari, no Sertão do Seridó, o filme de Mendonça Filho e Dornelles reacende diversos debates acerca da construção de uma imagem do sertão e do Nordeste, como aconteceu com as produções do Cinema Novo. Como já vimos, *Bacurau* se passa em um futuro próximo, em que a pequena cidade está de luto por conta da perda de Carmelita, uma de suas moradoras mais antigas. Ao mesmo tempo, os moradores do local começam a perceber atividades incomuns, como drones que passam a sobrevoar o município, sinal de telefone que desaparece misteriosamente e até a própria localidade que deixa de aparecer nos mapas digitais. Além disso, estrangeiros são vistos chegando e uma série de assassinatos passa a acontecer na região.

Dessa forma, *Bacurau* estabelece um contexto político para esse futuro próximo: a divisão do território brasileiro entre Brasil do Norte, onde fica Bacurau, e Brasil do Sul. Essa separação do país fica evidente na frase: "A gente é do Sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês" (*Bacurau*, 2019, 01:02:34). Essa afirmação é dita pelo brasileiro na cena em que ele e sua companheira (também brasileira) tentam explicar para os forasteiros o motivo de a dupla de sudestinos ter matado dois moradores de Bacurau.

Em nossa leitura, a dicotomia entre Norte e Sul, que se institui nessa realidade do filme, é semelhante à que se constrói desde o início do século XX com relação às identidades nacionais, com o Sul sendo associado ao progresso, à riqueza e à branquitude, dos quais irão se valer os seus habitantes. Por sua vez, o Norte aparece como sinônimo de atraso, pobreza e etniciidades diversas. Essa dicotomia é central para os conflitos que se estabelecem entre os habitantes da cidade e os forasteiros. Como no Cinema Novo, *Bacurau* utiliza a narrativa cinematográfica para criticar a exploração econômica, as tensões sociais e a opressão cultural.

Assim, *Bacurau* atua como herdeiro do Cinema Novo, reinterpretando suas temáticas e estéticas sob a perspectiva da antropofagia cultural. Nesse contexto, o filme reafirma o sertão como um espaço de contradições e resistência, ao mesmo tempo em que atualiza as representações do Nordeste brasileiro para dialogar com questões políticas e sociais contemporâneas.

No que se refere à questão da violência, primeiramente, temos que lembrar que o baiano Glauber Rocha, no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova, no ano de 1965, apresentou o documento-manifesto “Uma Estética da Fome”. No texto, ele defende as escolhas estéticas construídas nas obras cinemanovistas enquanto denuncia a “esterilidade e a histeria” das produções cinematográficas mercadológicas. Para ele, a fome latina não podia ser considerada somente como um sintoma de alerta, mas a trágica originalidade do Cinema Novo frente ao cinema mundial.

De acordo com Bentes (2007), a estética da fome se torna a estética da violência quando o espectador é exposto à crueza e à feiura da miséria, sendo necessário violentar a percepção e os sentidos de quem assiste à obra. A compreensão não se dá no distanciamento do olhar europeu ou do Brasil moderno para os flagelos do sertão, mas na imersão do espectador na sinestesia da fome. Glauber escreveu:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização¹⁸.

¹⁸ ROCHA, Glauber. *Estética da Fome*. Vermelho. Brasília. 2019. Disponível em <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> Acesso em: 12 set. 2024.

Para Glauber Rocha, o cinema digestivo, sobretudo as chanchadas, é digno de pesadas críticas e, por isso, defende, de forma enfática, as escolhas estéticas cinemanovistas. Sob essa perspectiva, a violência, que faz parte da estética da fome, era vista pelo europeu como um estranho surrealismo tropical e, para o brasileiro, é uma vergonha nacional. De acordo com o cineasta baiano, essa forma de abordar a fome e a violência seria infinitamente preferível e indiscutivelmente mais necessária do que as amenidades das paisagens tropicais e dos melodramas digestivos. Ele ainda acrescenta que uma estética da violência, antes de ser considerada como primitiva, é revolucionária.

Dentro desse contexto, ao abordar a questão da legitimação da violência diante da opressão e da necessidade de revolução, Xavier (2001) lembra-nos de que o conceito de nação, enquanto categoria de orientação da ação cultural e política, tem função chave, principalmente nos países de periferia dentro da ordem internacional, afirmindo-se como característica central de uma época pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia, especialmente pelas revoluções argelina e cubana, que tiveram forte ressonância no Brasil.

Segundo o autor, naquele período, economia, política e cultura eram estruturadas por um pensamento que colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Nesse processo, a relação entre países avançados e subdesenvolvidos era entendida em termos de herança colonial. Não surpreende que o livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, inspire claramente algumas ideias de Glauber quando ele escreve “Por uma estética da fome”, em 1965, manifesto que toma a luta anticolonial dos povos africanos como modelo, embora o Brasil não estivesse exatamente nas mesmas condições (Xavier, 2001). Como destaca Xavier (2001), apesar dessa diferença, o dado central tinha a ver com o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão e o sentimento de urgência das transformações, ou seja, a concepção de que a revolução não era apenas um desejo, mas uma necessidade social.

Importante também lembrarmos que essa ideia de estética da fome ainda estende suas consequências certamente em razão da impossibilidade da primazia técnica na produção cinematográfica nacional durante os anos de 1960, sendo compreendida como críticas contundentes à produção cinematográfica mercadológica, pois o Cinema Novo prezava duas premissas fundamentais: a independência ideológica e a independência financeira. Sem contar com os aportes

financeiros de grandes companhias cinematográficas do período, como a Vera Cruz, o Cinema Novo se estabelece como cinema independente e pretensamente popular, cuja ideia era filmar o Brasil de verdade, o Brasil profundo, abrindo mão de incrementos técnicos e opondo-se justamente aos artifícios do cinema digestivo, que tinha a primazia da forma em detrimento do conteúdo. Desse modo, os diretores cinemanovistas buscavam o cinema artesanal, que apresentava ao espectador a realidade de quem estava sendo retratado, que o levasse, por meio das telas, ao sertão árido e quente.

Posto isso, voltamos a *Bacurau*, que, na perspectiva dos forasteiros, é um povoado que, junto com seus moradores, não é digno de valor. Entretanto, em um dos diálogos entre o casal de motoqueiros vindos do Sul e uma moradora da cidade, percebemos que esses moradores têm voz ativa no curso da própria narrativa. Quando um menino responde que quem nasce em Bacurau é gente, para a surpresa da sulista, notamos que os moradores da cidade não são meros figurantes ou observadores passivos da história e dos conflitos.

Vista como insignificante pelos elementos que vêm de fora, a cidade de Bacurau é um contraponto a um outro mundo supostamente civilizado. Logo, não desperta qualquer interesse ou simpatia por parte dos estrangeiros, bem como, aparentemente, não representaria qualquer resistência às suas intenções. Na visão dos invasores, trata-se de uma cidade que seria facilmente apagada do mapa, porém, não apenas os forasteiros, como também os espectadores, acabam se surpreendendo com o desenrolar da narrativa.

A película tem início com o retorno da enfermeira Teresa à cidade de Bacurau. Ela leva um estoque de vacinas para a região, viajando de carona em um caminhão-pipa. Com isso, já é possível notar que um dos problemas estruturais que assolam a cidade é a dificuldade do acesso à água, tema recorrente nas narrativas acerca do sertão, como se vê também em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Quando Teresa chega à cidade, está ocorrendo o velório de Carmelita, matriarca de Bacurau. Plínio, um de seus filhos e professor da comunidade, faz um discurso em homenagem à mãe para uma multidão de pessoas que acompanha a despedida. Ele fala dos filhos e netos de sua mãe e diz que na família há desde pedreiros até cientistas, espalhados por São Paulo, Europa e Estados Unidos. Sendo assim, os filhos de Carmelita funcionam como uma metáfora dos filhos do sertão, que migraram para as mais diversas regiões do mundo.

Figura 6 - Placa que fica na estrada que vai para Bacurau



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

“Se for, vá na paz”, diz uma placa que fica na estrada que vai para Bacurau e nos coloca de frente com a questão da violência. A nosso ver, trata-se de mais uma marca de aproximação entre *Bacurau* e o Cinema Novo. Para Bentes (2007), o sertão, que pode ser encarado como um território de fratura social, mítico e carregado de simbologias e signos, sempre se revelou como o “outro” do Brasil moderno e positivista.

O sertão, as favelas e subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 1960: *Vidas secas*, *Rio Zona Norte* e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Câncer e O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Cinco vezes favela*; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *A hora e a vez* de Augusto Matraga, de Roberto Santos; *A grande cidade*, de Cacá Diegues, entre outros. Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada (Bentes, 2007, p. 242).

Bentes, em artigo publicado na *Revista Cult*, em 2019, após o lançamento de *Bacurau*, escreveu que a obra de Mendonça Filho e Dornelles pode ser tida como um extraordinário remix do imaginário hollywoodiano com a tradição do Cinema Novo brasileiro. Segundo ela, a estética da fome e a pedagogia da violência evocadas por Glauber Rocha em seu manifesto de 1965 se fazem presentes em *Bacurau*. Para o cinemanovista baiano, a violência é uma forma de rejeição ao paternalismo europeu, ao mesmo tempo em que é um projeto de construção da nação dentro da disputa entre a burguesia industrial e o intelectual de classe média, ou seja, ela serve como geradora de consciência de caráter militante e progressista.

Dentro desse contexto, é possível percebermos que *Bacurau* mostra indivíduos que procuram sobreviver resistindo a, pelo menos, duas formas de violência. A primeira é aquela exercida por um Estado corrupto, que, além de não oferecer condições de bem-estar para a população, ainda funciona como fomentador de uma situação permanente de precariedade. A segunda corresponde à resistência dos habitantes à invasão de estrangeiros que os consideram como presas fáceis. Essas duas formas de violência, como se percebe no desenrolar do filme, estão relacionadas, uma vez que a milícia estrangeira conta com o apoio do prefeito Tony Junior na organização da planejada carnificina na cidade de Bacurau.

Ante as forças massacrantes que têm a morte como objetivo final, a violência é a maneira que a população de Bacurau encontra para resistir. Com a chegada de Lunga e a revelação do acervo que compõe o museu local, que guarda um arsenal de armas de fogo e um histórico de cangaço, Bacurau explode em um tiroteio sangrento em que a maioria dos estrangeiros é assassinada de forma brutal. Dessa forma, dentro de uma leitura possível, a comunidade de Bacurau pode ser entendida como herdeira do cinema de Glauber Rocha dos anos de 1960.

Nesse contexto, a sequência da primeira visita do prefeito ao povoado é emblemática. Nela, os moradores não apenas se refugiam em suas casas ao recusar os apelos de cunho eleitoreiro, deixando Bacurau com uma aparência de cidade-fantasma, como também xingam Tony Junior e protestam contra ele, pois sabem do interesse oportunista de sua presença ali. Assim, a população se entrincheira (como fará ao final do filme de maneira ainda mais visceral) para resistir a uma força exterior que vem lhe ameaçar a existência.

A ação violenta dos Bandolero Shocks contra os moradores de Bacurau também pode ser interpretada como uma nova forma de colonialismo, uma vez que o filme apresenta uma população autóctone vivendo comunitariamente em meio a dificuldades, mas no geral em estado de paz, quando forças estrangeiras invadem a região com a missão de destruir seu estilo de vida e suas próprias vidas. Em face dessas forças poderosas que intentam o genocídio de um pequeno povoado no interior do Nordeste brasileiro, o longa de Mendonça Filho e Dornelles apresenta uma releitura da forma como essa região é normalmente retratada nas artes.

Nesse sentido, a população representada no longa-metragem não configura um grupo fragilizado nem uma esfera social e geográfica diminuída pelo atraso ou pelo subdesenvolvimento, como costuma ser caracterizada. Ao contrário, o filme

mostra os moradores de Bacurau como agentes narrativos que rechaçam a negação da subjetividade proposta pelos invasores. Eles se anunciam como autores de sua própria história e, por meio de um elevado senso de coletividade, solidariedade e coragem, resistem. Essa resistência, porém, também se caracteriza pelo uso de ações violentas. Em nossa leitura, são atos que legitimam a violência diante da opressão e da necessidade de uma revolução.

5.4 DESFRUTANDO DOS PERSONAGENS ARQUETÍPICOS

Para começarmos, como já havia sido apontado, o filme de Mendonça Filho e Dornelles, em nossa perspectiva, apresenta personagens que funcionam como arquétipos. Entenderemos, aqui, arquétipos “no sentido jungiano de ‘símbolos que exprimem sentimentos de apelo universal’” (Rodrigues, 2011, p. 22), como situado no livro de João Carlos Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*. Nessa obra, para elencar os arquétipos presentes no cinema brasileiro, o autor baseia-se, sobretudo, nos estudos de Pierre Verger sobre símbolos e orixás, os quais podem ser encontrados no livro *Orixás* (1981).

Dessa forma, Rodrigues (2011) cataloga os arquétipos em: pretos velhos, mãe preta, mártir, negro de alma branca, nobre selvagem, negro revoltado, negão, malandro, favelado, crioulo doido, mulata boazuda, musa e afrobaiano. O autor comprehende que os arquétipos constituem o imaginário humano a partir das simbologias que existem na realidade, logo, assimilar esses símbolos é também observar como os indivíduos negros eram percebidos na sociedade geral.

No contexto do cinema, os arquétipos não podem ser considerados apenas construções ficcionais, mas elementos que refletem a maneira como a sociedade percebe determinados grupos. Se pensarmos no Cinema Novo, o movimento tentou romper com esses estereótipos, mas ainda assim manteve algumas dessas figuras, como o mártir e o negro revoltado, tendo como exemplos os filmes *Ganga Zumba* e *Barravento*. Essa reflexão é fundamental para pensarmos como os arquétipos ainda operam no cinema atual e como podemos ressignificá-los.

Se olharmos para *Bacurau*, há personagens que não seguem completamente os arquétipos apontados por Rodrigues, entretanto podemos fazer algumas relações. O líder do grupo de resistência, Lunga, pode ser associado a uma releitura do “negro revoltado”, porém, em vez de ser alguém fadado ao fracasso, ele é tratado como um

herói do povo, uma figura quase mítica. Dona Carmelita, matriarca da cidade, pode ser vista como uma versão respeitada e empoderada da “mãe preta”, sendo a referência central da comunidade. No entanto, ao contrário do estereótipo submisso, sua morte não apaga seu legado, mas fortalece a luta dos moradores. Dona Carmelita, em nossa perspectiva, também pode ser vista dentro da chave dos pretos velhos.

Segundo Rodrigues (2011), os pretos velhos, de ambos os sexos, são aqueles que têm a responsabilidade de manter a tradição oral das tribos, através de contos, lendas e genealogias. Ainda de acordo com o autor, trata-se de entidades frequentes nos cultos afrobrasileiros, evidenciando características como sabedoria, indulgência e dignidade. Em *Bacurau*, Carmelita é uma bruxa, como diz sua amiga Domingas. O filme se inicia com o seu enterro e segue num enredo que permeia vida-morte-luta-morte-vida. Do seu caixão transborda água, regando, assim, o chão, contrapondo a morte com a vida, anunciando o mistério que viria, ou seria o efeito do psicotrópico? Dona Carmelita reaparece no momento da invasão, e, dessa vez, revelando-se como guardiã da comunidade. Em nossa leitura, é como se sua imagem surgisse com o objetivo de informar ao intruso que o intento dele não teria êxito em Bacurau.

Dentro dessa mesma ótica com a qual olhamos para Carmelita, podemos enxergar o personagem Damiano como um curandeiro, já que ele aparece no longa-metragem como o senhor das ervas e do psicotrópico, este que é o responsável por transportar os habitantes de Bacurau para outra consciência – de união, de luta, de transe e, por que não, de anestesia da dor. Há uma cena em que ele é visto junto com sua companheira em sua cabana. Eles aparecem nus nos preparos e cuidados com as ervas medicinais.

Em nossa concepção, todos os personagens mencionados acima transcendem suas individualidades e cada um deles está ali representando sua classe. Podemos citar, ainda, outros que aguçam essa nossa leitura no que diz respeito aos arquétipos. O primeiro é Teresa, que deixou sua comunidade para ir estudar e se formar. Compreendemos que ela pode representar todos os jovens que percorreram esse mesmo caminho, simbolizando as trajetórias de superação e retorno às origens.

O segundo é Plínio, o professor que alerta sobre o apagamento de Bacurau dos mapas e é respeitado por seus alunos. Em nossa perspectiva, ele representa todos os docentes que se sacrificam para educar pessoas nas escolas públicas de periferia dos grandes centros e nas cidades do interior do Brasil. Caberia aqui, inclusive, destacar como o personagem Plínio faz referência a Paulo Freire, uma vez que, como

professor do povoado, ele parece praticar a “pedagogia do oprimido”.

De acordo com Freire (1987), o processo de educação tem o objetivo de não apenas transmitir conhecimento, mas de transformar o educando, buscando meios de libertá-lo da condição de oprimido. Por último, Dominga, que aparece no filme como uma profissional da área da saúde, pode ser encarada como os médicos lotados nos precários postos de saúde dos pequenos municípios brasileiros, refletindo a luta pelo atendimento básico em locais desassistidos.

Esses são exemplos de personagens que são mostrados em cena e de cujas histórias individuais pouco sabemos, mas que servem de arquétipos sociais, resgatando um procedimento que era utilizado pelos diretores cinemanovistas que, ao construírem personagens emblemáticos, transmitiam questões sociais de forma universal e simbólica. Assim, compreendemos que *Bacurau* não apenas dialoga com os arquétipos do cinema brasileiro, mas os subverte e os ressignifica, apresentando personagens que não são vítimas passivas ou meros símbolos exóticos. Em vez disso, eles fazem parte de uma luta coletiva, em que a resistência é ativa e política. O filme, assim, propõe uma nova forma de representar, no cinema, corpos negros, nordestinos, femininos e até corpos trans, por meio do personagem Lunga, rompendo com estereótipos e abrindo espaço para novas narrativas.

5.5 UMA DEGUSTAÇÃO DE CHANCHADAS

Terminada nossa análise tendo o Cinema Novo como foco principal, apresentaremos, a partir daqui, nossas considerações a respeito das chanchadas, numa tentativa de relacioná-las ao filme *Bacurau*. Consideramos que a chanchada tem um papel fundamental na construção de uma estética antropofágica no cinema brasileiro. Assim como o movimento antropofágico de Oswald de Andrade propunha a absorção e a ressignificação das influências externas, a chanchada fazia algo semelhante ao se apropriar de elementos do cinema de Hollywood e reprocessá-los com humor, deboche e brasiliade.

Os filmes chanchadeiros assimilavam gêneros populares estrangeiros, como os musicais, as comédias pastelão e os filmes de aventura, mas os transformavam em algo irreverente ao sabor do gosto brasileiro. Isso, a nosso ver, reflete a lógica antropofágica de absorver referências externas sem se submeter a elas, criando um produto brasileiro.

A estrutura das chanchadas frequentemente rompia com a linearidade tradicional do cinema clássico, inserindo efeitos cômicos, improvisos e números musicais sem muita preocupação com a coerência narrativa. Essa liberdade formal se assemelha à fragmentação antropofágica presente em obras modernistas e, mais tarde, em movimentos como o Cinema Marginal. Assim como Oswald de Andrade via a antropofagia como um ato revolucionário contra a colonização cultural, a chanchada subvertia os valores impostos pela elite e pela indústria cultural estrangeira.

Filmes com artistas como Oscarito, Grande Otelo e Ankito, astros nacionalmente reconhecidos pelo sucesso das chanchadas, ridicularizavam figuras de poder e brincavam com os estereótipos de brasiliidade promovidos pelo governo e pelo cinema estrangeiro. Em nossa concepção, embora *Bacurau* tenha um tom mais sombrio do que as chanchadas clássicas, ele mantém o espírito antropofágico. Nesse âmbito, o filme de Mendonça Filho e Dornelles se apropria de elementos do *western*, do horror, do *thriller* e da ficção científica, mas os transforma em algo brasileiro.

Sendo assim, a vingança da comunidade de Bacurau contra os invasores estrangeiros pode ser lida como um ato de antropofagia, pois eles devoram e derrotam os inimigos utilizando seus próprios métodos, mas dentro de uma lógica local. Além disso, o próprio Lunga, com seu visual exagerado e gestos performáticos, pode ser visto como um personagem que ecoa o exagero carnavalesco e teatral da chanchada. Dessa maneira, compreendemos que a chanchada e a antropofagia compartilham de um mesmo impulso de devorar o estrangeiro e cuspir algo novo, irreverente e subversivo.

Temos que nos lembrar de que Simonard (2006) destaca que, com o tempo, os cineastas do Cinema Novo, que antes rejeitavam as chanchadas, perceberam que elas continham elementos valiosos para a formação de um gênero popular brasileiro com potencial para agradar tanto o público nacional quanto o internacional. Essa observação de Simonard (2006) reforça a ideia de que, apesar da rejeição inicial à chanchada por parte do Cinema Novo, os cineastas do movimento passaram a reconhecer seu valor como uma expressão da cultura popular brasileira.

No começo, os cineastas cinemanovistas criticavam a chanchada por sua suposta alienação e falta de engajamento político. Glauber Rocha, por exemplo, defendia um cinema que expusesse a miséria e a luta de classes, opondo-se à leveza e ao humor da chanchada. Com o tempo, alguns cineastas perceberam que a chanchada dialogava diretamente com o público, enquanto o Cinema Novo muitas

vezes não conseguia atrair espectadores para as salas. Filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, incorporaram elementos do humor e do exagero típicos da chanchada.

Assim como os cineastas do Cinema Novo passaram a reconhecer na chanchada uma expressão legítima da cultura popular brasileira, o filme *Bacurau* resgata esse legado ao combinar crítica social, violência estilizada e um humor ácido. Como exemplo desse tipo de humor, podemos citar os integrantes do grupo Bandolero Shocks, que são apresentados de forma caricata, estereotipada e ridícula. Eles falam em tom de soberba, se acham superiores, mas cometem erros de pronúncia. O humor ácido está no fato de que os inimigos tentam parecer sofisticados e racionais, mas são desmascarados como cruéis, vaidosos e burros, pois menosprezam a sagacidade dos locais.

Assim, compreendemos que há um sarcasmo que ridiculariza a lógica colonial e imperialista. A presença do prefeito Tony Junior, aliado dos estrangeiros, pode ser considerada também outro elemento de humor ácido. Ele distribui livros velhos, caixões, comida com prazo de validade vencido, o que seria cômico, mas, na verdade, sua maldade emerge quando descobrimos que ele está envolvido no esquema de extermínio da gente de Bacurau. É irônica a cena em que o prefeito tenta negociar com os moradores e é ignorado, escancarando o fracasso do tipo de política tradicional que ele tenta representar. Entendemos, então, que o humor ácido em *Bacurau* serve para ridicularizar o opressor e tensionar o riso, que não alivia a crítica, mas a intensifica.

Nesse cenário, *Bacurau* incorpora o espírito irreverente da chanchada em um novo contexto histórico, atualizando sua potência crítica e subversiva frente às questões do Brasil contemporâneo. O reconhecimento da chanchada pelos cineastas do Cinema Novo demonstra como o cinema brasileiro é capaz de se reinventar e absorver suas próprias tradições, criando novas formas narrativas que dialogam com o público e conquistam reconhecimento internacional, assim como *Bacurau*.

Tida não apenas como um gênero cômico e popular, a chanchada pode ser considerada como um fenômeno de resistência cultural que influenciou a forma como o cinema brasileiro lida com sua identidade. Nesse contexto, a subversão da cultura colonizadora, vista na chanchada, se mantém viva em filmes contemporâneos como *Bacurau*, mostrando que o espírito antropofágico do cinema nacional continua relevante.

O Cinema Novo tinha uma proposta revolucionária, buscando representar o Brasil profundo e as desigualdades sociais. No entanto, seus filmes, muitas vezes marcados por narrativas experimentais e estética realista, atingiram mais a crítica e os círculos intelectuais do que o público em geral. Esse fenômeno, como já vimos, gerou um certo isolamento do movimento, algo contraditório, já que os cineastas queriam justamente transformar a sociedade.

Quando olhamos para *Bacurau*, percebemos que o filme mantém elementos da crítica social do Cinema Novo, mas consegue dialogar com o público de forma ampla e acessível, como as chanchadas. Isso se dá, em nosso entendimento, por meio de recursos como narrativa envolvente, com ação e suspense; por meio de elementos de gênero, como *western*, ficção científica e terror; por meio da presença de personagens carismáticos, que criam identificação com o espectador; e por meio do uso da violência, que remete ao cinema de gênero, sem perder o viés crítico.

Se o Cinema Novo buscava um cinema político, mas falhava na comunicação com as massas, *Bacurau*, sob nossa perspectiva, encontra um equilíbrio entre crítica e entretenimento. O filme consegue ser um sucesso de público e, ao mesmo tempo, uma obra densa e politicamente engajada. Com efeito, a observação que Simonard (2006) faz sobre a endogenia do Cinema Novo ajuda-nos a entender por que *Bacurau* representa uma evolução da proposta do cinema político brasileiro. O filme mantém o espírito de resistência do Cinema Novo, mas com uma linguagem que ressoa tanto no Brasil quanto no exterior, ampliando seu impacto cultural e social.

5.6 CINEMA MARGINAL E TROPICALISMO: SABORES A MAIS

Se o Cinema Novo estava interessado nos temas que abordavam questões sociais do Brasil, levando em consideração as contradições de nosso país, a fim de promover uma revolução, e a chanchada já apresentava um espírito de apropriação debochada da cultura de massa, o Cinema Marginal radicalizou esse processo ao incorporar a devoração e a transformação cultural como gesto estético e político, dando um sabor a mais ao cenário cultural brasileiro, especialmente por dialogar de forma intensa com o espírito transgressor do tropicalismo. Sua proposta não era apenas denunciar ou representar, mas engolir os signos dominantes e regurgitá-los de maneira distorcida, caótica e irreverente, em um movimento que também dialoga diretamente com a antropofagia oswaldiana.

Nos filmes marginais, a precariedade técnica era elevada à condição de linguagem, a violência era usada de forma estilizada como estratégia para reflexão social e a paródia servia como arma contra os discursos hegemônicos. Obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane, demonstram essa postura ao desconstruir narrativas clássicas, misturar referências populares e eruditas e subverter expectativas do espectador.

Nesse sentido, *Bacurau* não apenas herda, mas reinventa o espírito marginal, mantendo a atitude antropofágica de apropriação e ressignificação de signos audiovisuais. O filme absorve a violência estilizada e o pastiche típico do Cinema Marginal, ao mesmo tempo em que revisita sua crítica às forças dominantes e sua visão do Brasil como território em disputa. A análise que se segue busca compreender como *Bacurau* atualiza essa estética devoradora, incorporando-a em uma narrativa que dialoga tanto com o passado do cinema brasileiro quanto com as novas dinâmicas de representação e resistência.

A partir daqui, vamos olhar para *Bacurau* sob o prisma do Cinema Marginal e suas relações com o Tropicalismo, movimento que, como já vimos, foi marcado pela ironia, pela irreverência e pelo uso de elementos do grotesco e do popular para criticar o estado social e político do país. Em nossa perspectiva, *Bacurau* se encaixa nessas características do Cinema Marginal ao retomar a tradição de apropriação e subversão de signos culturais para criar uma narrativa de resistência.

Nesse viés, o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles absorve e transforma tanto referências populares quanto elementos da cultura cinematográfica hollywoodiana, ressignificando-os dentro de um contexto crítico e político. Assim como os filmes marginais, *Bacurau* trabalha com um hibridismo cultural e estético, mesclando gêneros cinematográficos distintos, como *western*, ficção científica, terror e *thriller*, com elementos do cinema nacional, considerações que já fizemos anteriormente.

Essa fusão lembra a colagem anárquica de obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que desmontava e recombinava signos da cultura pop e do cinema clássico. Aqui, inclusive, podemos citar o uso que *Bacurau* faz da imagem de drone em formato de disco voador, que nos remete à imagem de disco voador que também está presente em *O Bandido da Luz Vermelha*.

Figura 7 - Imagem do disco voador em Bacurau



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Além disso, Bacurau resgata tradições culturais nordestinas, como a oralidade, por meio da presença do repentista Carranca, que aparece improvisando versos que narram a tragédia que se abateu sobre o povoado, denunciando a violência e o descaso sofridos pela comunidade. Essa cena remete à tradição do cordel e da cantoria nordestina, em que o repentista atua como um cronista popular, transformando os acontecimentos em poesia oral.

No contexto do filme, Carranca funciona como um disseminador da memória coletiva, ajudando a comunidade a processar sua dor e reforçando a ideia de resistência e identidade cultural que permeia toda a narrativa. Podemos destacar, ainda, como resgate das tradições culturais do Nordeste, os rituais fúnebres, como o cortejo que antecede o enterro de Dona Carmelita, inserindo-as em uma narrativa que também evoca o cordel.

Figura 8 - Carranca puxando o cortejo do enterro de Dona Carmelita



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Essa apropriação dialoga diretamente com o espírito antropofágico do Cinema Marginal. Se os cineastas marginais rejeitavam as normas da linguagem cinematográfica convencional, utilizando montagem fragmentada, diálogos improvisados, performances exageradas e um uso irreverente do som e da trilha sonora, *Bacurau* mantém esse espírito ao quebrar expectativas narrativas, introduzindo o conflito de maneira não convencional, escondendo a ameaça externa até a metade do filme e explorando o uso simbólico da violência.

O Cinema Marginal frequentemente satirizava a influência estrangeira no Brasil, denunciando o neocolonialismo cultural e político. Em *Bacurau*, a nosso ver, isso se manifesta de forma explícita, pois os antagonistas do filme são mercenários estrangeiros, que veem os brasileiros como “sub-humanos” e tentam exterminá-los. A cidade de Bacurau desaparece dos mapas e se torna invisível, configurando uma metáfora da negligência histórica em relação ao Nordeste e das estratégias de apagamento promovidas pelo imperialismo. Já o uso da língua inglesa nos diálogos dos invasores, ponto sobre o qual já refletimos anteriormente, olhando agora com as lentes do Cinema Marginal, parece algo caricatural e artificial, reforçando sua desconexão com a realidade do Brasil.

Como já vimos, o Cinema Marginal não rejeitava as influências estrangeiras, mas as devorava e as transformava, subvertendo seu significado. *Bacurau* faz o mesmo com os códigos do cinema de gênero, uma vez que seus diretores utilizam, por exemplo, elementos do *western* (como a figura do forasteiro e o duelo final), mas deslocam o protagonismo para o povo de Bacurau, ressignificando a lógica do gênero. A brutalidade do terror e da violência, típica do cinema de gênero, é usada como instrumento de resistência, não como espetáculo gratuito.

Em nosso ponto de vista, *Bacurau* atualiza e reinventa o espírito do Cinema Marginal, adotando sua estética antropofágica para dialogar com um público contemporâneo, façanha que, como vimos, não foi alcançada com êxito pelo Cinema Novo. Evidenciamos, anteriormente, que os diretores dos filmes marginais, mais especificamente aqueles ligados ao movimento realizado em São Paulo conhecido como Boca do Lixo, aproveitavam-se da invasão de filmes estrangeiros no Brasil. A partir dessas produções que vinham de fora e ocupavam as salas de exibição, eles criavam uma estética de “lixo estrangeiro” para digerir e transformar essas influências.

O Cinema Marginal usava esses elementos como referências para desenvolver seu próprio estilo cinematográfico, alcançando o êxito de atingir uma comunicação

ativa com o grande público. Se os cineastas marginais dos anos 1960 e 1970 questionavam a identidade nacional em meio à ditadura e ao imperialismo cultural, *Bacurau* faz o mesmo em um contexto de globalização, neocolonialismo e novas formas de opressão. O filme mantém a irreverência, a crítica social e a violência características do movimento marginal, mas as reinsere em uma narrativa que ressoa fortemente com as disputas políticas e culturais do Brasil atual.

Conforme vimos, Ismail Xavier (2001) reforça como a estética do Cinema Marginal se diferenciava do Cinema Novo, ao abandonar a ideia de um cinema de conscientização direta do povo e adotando uma abordagem mais fragmentada e irônica, em diálogo com o Tropicalismo. Dessa maneira, a crítica do autor à noção de um “mandato popular” revela um afastamento da visão engajada e pedagógica dos cinemanovistas, substituindo-a por uma postura mais cética e experimental.

Nesse panorama, *Bacurau* ressoa com o Cinema Marginal, pois não busca um protagonista heroico e unificado, mas apresenta uma comunidade multifacetada. Assim como o Tropicalismo e o Cinema Marginal, *Bacurau* não idealiza o povo, tampouco assume uma posição didática. O filme expõe as mazelas históricas e sociais, evidenciando um Brasil marginalizado que resiste à sua própria invisibilização.

Figura 9 - Moradores de Bacurau reunidos depois de derrotarem os inimigos



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Dessa forma, *Bacurau* se insere na linhagem do Cinema Marginal ao transformar a experiência dos vencidos em um discurso repleto de apropriação cultural, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição tropicalista da colagem e da ironia crítica. Assim, compreendemos que *Bacurau* inverte a lógica tradicional da experiência dos vencidos ao mostrar que os oprimidos não apenas resistem, mas se tornam vitoriosos sobre aqueles que tentam subjugá-los.

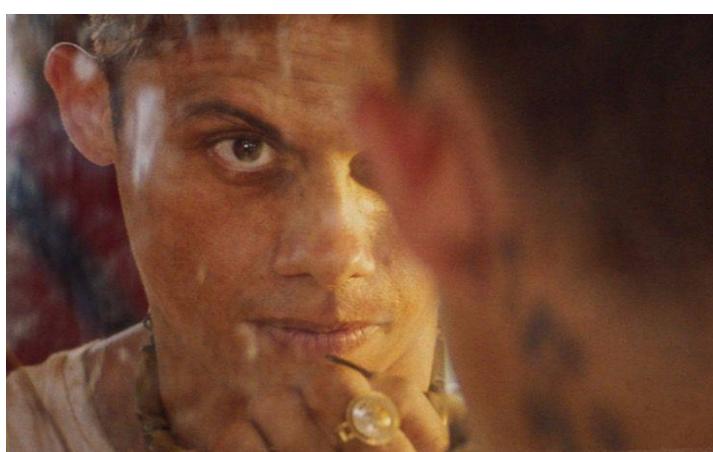
Em nossa leitura, o filme apresenta um povo historicamente marginalizado, mas

que, ao invés de sucumbir ao domínio estrangeiro e às forças do capital, organiza-se e resiste coletivamente, derrotando seus oressores. Essa inversão dialoga com a antropofagia oswaldiana, pois, diferentemente da representação trágica do vencido que se dissolve na história, *Bacurau* propõe uma nova possibilidade ao mostrar que os vencidos podem se transformar em vencedores, sem perder sua identidade e sua história.

Já que falamos de povo marginalizado, temos que nos lembrar de que, no Cinema Marginal, os protagonistas eram frequentemente indivíduos à margem da sociedade, como pobres trabalhadores, criminosos e pessoas da periferia. Em *Bacurau*, os moradores de uma cidade isolada no sertão nordestino também estão à margem do sistema, e compreendemos que, na verdade, são eles os verdadeiros protagonistas do longa-metragem. Nesse contexto, cabe ainda destacarmos o personagem Lunga, pois o entendemos como uma figura que se encaixa no arquétipo do personagem marginal, tanto no sentido narrativo quanto na sua relação com o Cinema Marginal.

Lunga é um foragido da justiça, vive à margem da sociedade e atua como um justiceiro, sendo temido e ao mesmo tempo respeitado pelos moradores de Bacurau. Sua construção remete diretamente aos personagens icônicos do Cinema Marginal brasileiro, uma vez que é tido como símbolo da insurreição popular, um anti- herói que se opõe ao poder opressor e atua em favor do seu povo. Com sua estética androgina, cabelos longos e gestos performáticos, Lunga incorpora um excesso estilizado, característico dos protagonistas dos filmes marginais. Além disso, ele não pertence ao convívio cotidiano da cidade, mas é visto como uma espécie de protetor mítico, um justiceiro que retorna para enfrentar os inimigos externos.

Figura 10 - Lunga diante do espelho



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Os protagonistas dos filmes do Cinema Marginal costumavam ser figuras deslocadas, anti-heróis debochados, criminosos ou *outsiders* que transitavam entre a marginalidade e a crítica social. Podemos traçar paralelos entre Lunga e personagens como o Bandido da Luz Vermelha (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, Rogério Sganzerla), que é um criminoso que desafia a polícia e a mídia, funcionando como um reflexo da violência urbana e da desilusão social.

Assim como Lunga, ele não se encaixa nas normas, mas sua presença é carregada de um certo carisma e mistério. Assim, compreendemos que, como os protagonistas do Cinema Marginal, Lunga não é um herói convencional, ele é brutal, vingativo e age fora da lei, mas sua luta é legítima dentro da lógica do filme. A nosso ver, Lunga resgata o espírito do Cinema Marginal ao ser um personagem transgressor, que se move entre a anarquia e a resistência política, servindo como um elo entre a tradição do cinema brasileiro experimental e a estética contemporânea de *Bacurau*.

Dentro desse universo do Cinema Marginal, precisamos destacar também os elementos estruturais que marcam presença no conjunto dessas obras. Ramos (1987) destaca três deles: a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa. A esse respeito, o autor aponta a imagem do abjeto, que representa um momento privilegiado na narrativa marginal. Conforme Ramos (1987) enfatiza, a baba de sangue escorrendo pela boca ou o próprio sangue espalhado pelo rosto e outras partes do corpo são imagens recorrentes nos filmes produzidos pelos marginais, mostrando o corpo humano como um local especialmente atraente para a construção da imagem do abjeto.

Em *Bacurau*, vemos a presença do sangue e do corpo como lugar de abjeção em diversas cenas, especialmente na figura de Lunga, que aparece coberto de sangue em momentos decisivos, assumindo uma postura de guerreiro visceral, como na cena em que ele fica banhado de sangue ao assassinar um invasor dentro do museu, usando uma arma de lâmina.

A baba de sangue surge quando a personagem Kate é atingida por um tiro ao tentar, junto com o parceiro Willy, colocar fogo na casa de Damiano e de sua companheira. Ao ser atingida, Kate tem uma das mãos estraçalhada, cai no chão ensanguentada e coloca sangue pela boca ao tentar pedir misericórdia por sua vida. Não podemos esquecer que o sangue, além dos corpos, também aparece como marca na parede do museu, no avental de Domingas e nas roupas que secam no varal.

Figura 11 - Lunga coberto de sangue



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

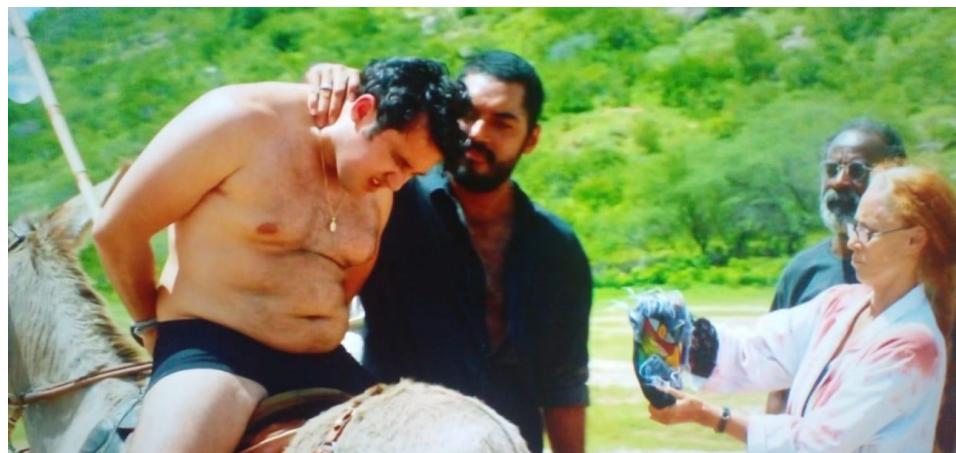
Figura 12 - Kate botando sangue pela boca



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Além disso, a sequência em que o prefeito Tony Junior é deixado apenas de cueca em praça pública a fim de ser expulso do povoado tem um tom de espetáculo grotesco, lembrando a ênfase do Cinema Marginal na imagem abjeta e no avacalho como instrumentos de choque e resistência.

Figura 13 - Tony Junior de cueca sendo ridicularizado em praça pública



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

A representação do abjeto carrega consigo uma presença inevitável do horror, que é provocada pela concretização da imagem do abjeto. Dessa forma, horror e abjeção aparecem juntos para estabelecer uma forma de relacionamento com o espectador, baseada na “agressão” às suas supostas expectativas de fruição. Ramos (1987) ressalta que o Cinema Marginal se insere nesse contexto ideológico, no qual a agressão ao espectador é valorizada como uma tentativa de questionar sua posição social e de despertá-lo do universo reificado.

Outro ponto de contato está na estilização da violência. No Cinema Marginal, há um gosto pela violência e pelo grotesco, muitas vezes beirando o exagero caricatural. Em *Bacurau*, segundo nossa leitura, isso aparece na forma como a brutalidade dos estrangeiros é retratada, assim como na exagerada resposta do povoado, marcada por uma violência estilizada e catártica, como mostra a cena em que as cabeças decapitadas dos invasores são expostas para a população na frente da igreja, e os locais aproveitam o episódio para registrarem a imagem com seus celulares.

Essa cena remete também à história dos cangaceiros, que foram decapitados e tiveram as cabeças expostas, como prática comum no combate ao cangaço. O episódio resultou em uma das imagens mais emblemáticas do período: as cabeças de Lampião, Maria Bonita e outros integrantes do bando foram levadas a diversas cidades como forma de intimidação e propaganda do poder oficial. Durante décadas, permaneceram expostas ao público, sobretudo em Salvador, até serem finalmente sepultadas em 1969.

Em *Bacurau*, essa lógica é subvertida, pois são os representantes do poder

dominante que têm suas cabeças decepadas e exibidas à população. Desse modo, a cena reconfigura simbolicamente a história, devolvendo à comunidade o papel de protagonista e, ao fazer isso, realiza um gesto de antropofagia, uma vez que devora e ressignifica o passado como forma de resistência e afirmação cultural.

Figura 14 - Cabeças dos inimigos decapitadas na frente da igreja



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 15 - Cabeças de Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros



Fonte: Folha de São Paulo (2017).

Esse mesmo exagero também pode ser observado em outras cenas: quando o personagem Damiano explode a tiro a cabeça de um dos invasores que ameaça sua casa, e quando a cabeça decepada de um dos estrangeiros rola no meio da rua, enquanto Lunga surge na porta do museu segurando outra cabeça de seus inimigos.

Figura 16 - Cabeça de Willy explodida por Damiano



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 17 - Cabeça rolando no meio da rua



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 18 - Lunga com a cabeça decapitada na mão



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

A presença do *kitsch* e do “cafona” no Cinema Marginal, como apontado por Ramos (1987), também encontra paralelos em *Bacurau*. Em nossa análise, a estilização do universo ficcional do filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles se dá não apenas pelo uso dos gêneros cinematográficos, mas também por meio de uma estética que, em vários momentos, abraça o exagero, o destoante e até o bizarro.

O cenário de *Bacurau*, por exemplo, é povoado por elementos visuais que transitam entre a tradição e a modernidade deslocada, criando uma sensação de estranhamento que dialoga com o caráter híbrido do *kitsch*, uma vez que armas antigas aparecem junto com armamentos modernos e há até a presença de um aparelho tradutor de voz usado pela personagem Kate no momento em que ela suplica aos locais por sua vida.

O museu da cidade, que guarda objetos que testemunham a história do povoado, também é um exemplo disso, pois se configura como um espaço pequeno, mas carregado de simbologia. Além disso, o filme brinca com o destoante e o exagero na caracterização dos personagens. O figurino de Lunga, por exemplo, remete a um estilo andrógino e performático, lembrando a forma como os marginais abordavam seus anti-heróis de maneira quase caricatural, porém sempre subversiva. Os próprios antagonistas estrangeiros, com suas roupas e acessórios tecnológicos deslocados no cenário sertanejo, criam um contraste visual que evoca o artificialismo do *kitsch* e reforça a ironia da crítica ao colonialismo.

Ressaltamos também a presença de uma estética *kitsch* nas vestimentas dos forasteiros sulistas, especialmente evidente na cena em que chegam a *Bacurau* pilotando motocicletas. A dupla se apresenta com trajes extravagantes, compostos por peças de cores vibrantes, como vermelho, amarelo e rosa neon, o que contrasta de maneira gritante com a simplicidade do figurino dos moradores locais. Tal escolha estética acentua o deslocamento cultural desses personagens em relação à comunidade, reforçando sua condição de intrusos caricatos e desconectados da realidade do sertão.

Figura 19 - Roupas extravagantes dos motoqueiros sulistas



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Outro destaque que o longa apresenta como manifestação da estética kitsch e do “cafona” é o carro de propaganda política com painel de LED que o prefeito Tony Junior leva ao vilarejo. O veículo se impõe pelo excesso de cores, luzes e sons, configurando-se com um elemento bizarro e destoante em meio à vila. Essa aparição, marcada pelo exagero e pela artificialidade, tensiona o contraste entre o tecnológico e o rudimentar, o moderno e o arcaico. O carro, expressão de uma política populista e espetacularizada, parece deslocado naquele cenário de precariedade, funcionando como metáfora da presença invasiva de um Brasil urbano e midiático que tenta se impor sobre a simplicidade do sertão. Desse modo, o kitsch não é apenas um recurso estético, mas também um comentário irônico sobre a teatralização da política e a superficialidade de seus símbolos.

Figura 20 - Veículo de propaganda política com painel de LED



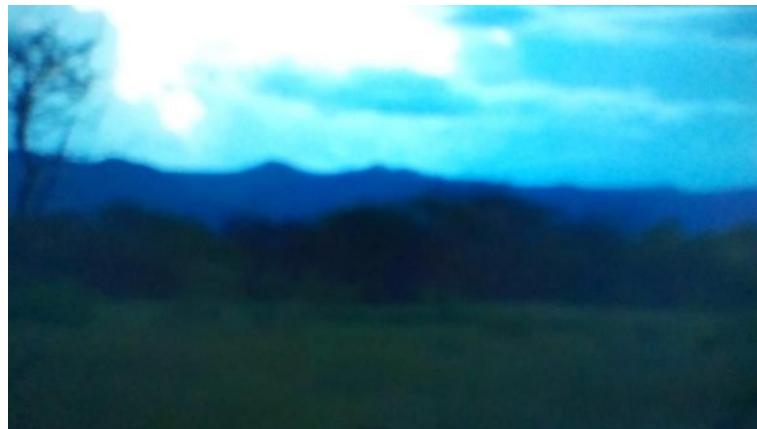
Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

No que se refere à fragmentação narrativa, característica do Cinema Marginal, ela também encontra ecos na estrutura de *Bacurau*. Entendemos que o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles rompe com a linearidade tradicional ao construir sua narrativa por meio de cortes abruptos, deslocamentos temporais e sequências que priorizam a atmosfera e a sensação em detrimento do avanço clássico da trama.

Um exemplo claro desse estilhaçamento narrativo ocorre na maneira como a cidade de Bacurau é introduzida ao espectador. O filme não se preocupa em estabelecer uma progressão causal convencional. Em vez disso, passamos de imagens de um caminhão-pipa percorrendo estradas poeirentas para a chegada do caixão de uma moradora falecida, sem explicações diretas sobre os personagens ou suas relações. Essa ausência de uma introdução expositiva tradicional força o espectador a montar o quebra-cabeça da narrativa por meio das imagens e das interações que surgem aos poucos.

Além disso, *Bacurau* também emprega planos longos e contemplativos, que muitas vezes interrompem a ação para enfatizar detalhes aparentemente secundários, como cenas prolongadas que fragmentam a narrativa, mostrando montanhas, vegetação e nuvens no céu, que têm o objetivo de marcar a passagem do tempo.

Figura 21 - Cena prolongada com montanhas, vegetação e céu (1)



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 22 - Cena prolongada com montanhas, vegetação e céu (2)



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Como Ramos (1987) aponta em relação ao Cinema Marginal, esses momentos não necessariamente contribuem para o desenvolvimento da trama, mas servem para construir um universo ficcional carregado de tensão e significados latentes. Dessa forma, *Bacurau* não apenas homenageia a estética do Cinema Marginal, mas a ressignifica ao adaptá-la para um contexto contemporâneo. Se os cineastas marginais usavam a fragmentação narrativa como um ataque à forma clássica, em *Bacurau*, esse estilhaçamento é também um instrumento de imersão, que envolve o espectador em um universo de resistência, tensão e violência estilizada.

Para finalizar nossas considerações a respeito do Cinema Marginal em consonância com o Tropicalismo, temos que ressaltar a presença do realismo grotesco em *Bacurau*, que pode ser analisado como parte do legado da antropofagia e do Cinema Marginal, refletindo a ideia bakhtiniana do corpo que devora e se transforma. O grotesco, como ressaltado por Favaretto (2000) e Ramos (2008), tem

uma função regeneradora, pois rompe com a norma e subverte hierarquias, sendo um elemento essencial no imaginário do Tropicalismo e do Cinema Marginal.

Em *Bacurau*, essa dimensão grotesca aparece de diversas formas, especialmente na maneira como o filme representa o corpo e a violência. A cena final, em que os corpos dos vilões estrangeiros são expostos, em nossa leitura, evoca a lógica carnavalesca do grotesco, pois, ao invés da violência ser meramente destrutiva, ela se transforma em um ritual de redenção e regeneração coletiva. Essa exposição pública dos corpos mortos, a nosso ver, remete-nos à questão da justiça popular e, ao mesmo tempo, uma inversão da lógica do poder, em que os oprimidos se tornam os vencedores.

Dessa forma, *Bacurau* se apropria do grotesco, característico do Tropicalismo e do Cinema Marginal, não apenas para chocar, mas para reafirmar um modelo de resistência em que o corpo, a violência e a celebração popular se tornam instrumentos de transformação social e política. Ainda sobre a relação entre o grotesco e o carnaval, temos Lunga, com seu visual andrógino, cabelos longos, maquiagem e gestual performático, que encarna esse espírito carnavalesco e transgressor que dialoga diretamente com o realismo grotesco de Bakhtin e com a antropofagia tropicalista. No carnaval, a inversão de papéis e a quebra das normas de gênero são elementos centrais.

O personagem vivido por Silvero Pereira nos remete à figura do travesti, da *drag queen*, trazendo à tona a ideia de carnavalização, do homem que se veste de mulher para brincar a folia. Assim, Lunga incorpora essa energia de subversão e metamorfose, características tanto do Tropicalismo quanto do Cinema Marginal. Quando o personagem chega ao povoado, usando cabelos compridos, sobrancelhas feitas, utilizando colares e uma roupa estampada, há, por parte dos locais, algum tipo de surpresa. Uma moradora chega a dizer: “Que roupa é essa, menino? (*Bacurau*, 2019, 01:15:05). Outro morador tenta apaziguar o constrangimento e diz: “Tá bonita” (*Bacurau*, 2019, 01:15:12). Quando o local trata Lunga com o adjetivo no feminino, a nosso ver, é mais uma mostra da quebra da norma de gêneros evidenciada no filme.

Figura 23 - Chegada de Lunga ao povoado



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Ao mesmo tempo, a figura de Lunga evoca personagens clássicos do Cinema Marginal, que desafiam a normatividade e incorporam o excesso, o exagero e o grotesco como formas de resistência e provocação. Nesse sentido, Lunga não é apenas um líder revolucionário, mas também um símbolo do excesso e da ruptura com padrões sociais impostos, tanto na sua aparência quanto na sua maneira de agir. Dessa forma, sua presença em *Bacurau* reforça essa tradição cinematográfica brasileira de devorar e ressignificar símbolos, transformando o corpo dissidente em um corpo de resistência e luta, onde a performance, o grotesco e o carnavalesco se unem para desafiar as estruturas de poder.

5.7 TRILHA SONORA COMO SOBREMESA

Para concluir este capítulo, outra conexão possível entre *Bacurau*, o Cinema Novo e o Tropicalismo está na trilha sonora escolhida pelos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Em meio a nosso ritual de devoração do filme, a trilha sonora surge com um sabor de sobremesa. Partimos do princípio de que a música é um elemento estético essencial na construção cinematográfica, não podendo ser reduzida a um mero acessório ou elemento secundário.

Em um texto publicado na revista *Continente*¹⁹, o jornalista, roteirista e professor

¹⁹ Pereira, Luiz Otávio. *O cinema na música de Bacurau*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau>. Acesso em: 24 mar. 2025.

de Jornalismo Luiz Otávio Pereira destaca que, em geral, quando bem utilizada, a música em um filme pode até passar despercebida, sendo apreciada de forma orgânica e praticamente indissociável da cena. Por outro lado, ele ressalta que não é raro encontrarmos casos em que uma escolha inadequada ou o uso equivocado da trilha sonora comprometam o ritmo e o impacto da sequência.

Em *Bacurau* (2019), no entanto, em nosso ponto de vista, a trilha sonora se afasta dessa lógica do imperceptível; ela é orgânica, sim, mas não passa despercebida. Pelo contrário, atua como elemento dramatúrgico decisivo, conferindo ao filme o clima que ele exige, seja de tensão, resistência, estranhamento ou pertencimento. As escolhas musicais, que vão de composições regionais à canção internacional “True”, da banda Spandau Ballet, funcionam como marcadores afetivos e simbólicos que contribuem diretamente para a construção narrativa e para a experiência sensorial do espectador, como veremos mais à frente.

Sobre *Bacurau*, Pereira (2019) observa que o filme é marcado por referências, influências, citações e homenagens que permeiam diversos aspectos da película, como a narrativa, a fotografia, a montagem, a estética e, naturalmente, a música. Esse caráter híbrido e dialógico do longa-metragem reforça nossa proposta de analisá-lo sob a ótica da antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

O jornalista também menciona um pensamento do cineasta Martin Scorsese, exposto em uma entrevista concedida ao historiador de cinema Richard Schickel, publicada no livro *Conversas com Scorsese*, lançado pela Editora Cosac Naify em 2011. Nessa conversa, Scorsese discorre sobre a importância da música em seus filmes e argumenta que trilhas compostas a partir de músicas preexistentes costumam funcionar melhor em filmes de gênero. Segundo o cineasta, essa escolha permite que o diretor trabalhe o ritmo e a atmosfera da cena já sabendo como a música se integrará, considerando tanto a movimentação da câmera quanto a performance dos atores.

No caso de *Bacurau*, que, como vimos, é construído a partir de influências ligadas aos filmes de gênero, a trilha composta por músicas preexistentes dialoga diretamente com suas referências cinematográficas, ampliando o sentido da narrativa e reforçando seu caráter antropofágico. Esse recurso sonoro, ao apropriar-se de canções já existentes, oriundas de diferentes contextos culturais e temporais, opera uma devoração simbólica dessas referências, ressignificando-as dentro do universo do sertão retratado no filme. Assim, *Bacurau* não apenas cita, mas incorpora e

transforma esses elementos musicais, à maneira da antropofagia oswaldiana, em um gesto de afirmação estética e política.

Como já mencionamos, *Bacurau* se inicia com uma visão do espaço sideral, revelando um satélite e, em seguida, a Terra vista do espaço. A câmera se aproxima gradativamente da América do Sul, focalizando o Brasil até localizar a pequena vila de Bacurau, no sertão pernambucano, em um futuro próximo. Nesse momento, ouve-se *Não Identificado*, composição de Caetano Veloso na interpretação de Gal Costa. Curiosamente, a mesma canção encerra *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Júnior. Lançado em 1969, esse filme retrata um Brasil devastado após a Terceira Guerra Mundial e, assim como *Bacurau*, também pode ser considerado um filme de gênero.

O professor de história Rômulo Mattos, no texto “Tropicalismo e canção engajada no filme *Bacurau*”, publicado em 2019, ao analisar a inserção de *Não Identificado* em *Bacurau*, destaca que a gravação de Gal Costa se inicia com uma fusão de sons eletrônicos, ruídos e vozes, dialogando diretamente com o rock psicodélico estadunidense e inglês. Esse aspecto, a nosso ver, reforça a proposta antropofágica do filme, assimilando e ressignificando influências estrangeiras dentro de um contexto brasileiro. Mattos (2019) ainda destaca:

Inclusive, a letra menciona a forma como o rock praticado por Wanderléa, Roberto e Erasmo Carlos era denominado na mídia: “Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico” (grifo nosso). A delicada performance vocal de Gal e as intervenções de flauta e violinos idealizadas por Rogério Duprat evidenciam o aspecto sentimental daquele estilo que foi um fenômeno de massa nos anos 1960. A sua apropriação pelos tropicalistas, bem como a do som lisérgico dos Beatles e de Jimi Hendrix, evidenciava o desgaste das formas tradicionais da canção nacional e seguia o objetivo de retomada da “linha evolutiva” da música popular brasileira, termo consagrado por Caetano.²⁰

Pensando na questão da renovação da música popular brasileira, podemos citar Favaretto (2000), para quem *Não Identificado* representa uma das últimas composições do período heroico do Tropicalismo. O autor enfatiza que a experimentação dos tropicalistas com a música aleatória, concreta e eletrônica, desde o início da década de 1960, estava centrada na pesquisa de novos materiais sonoros, no diálogo entre música de vanguarda e música tradicional e na reflexão sobre as relações entre essas investigações e o sistema de produção e consumo.

²⁰ MATTOS, Rômulo. Tropicalismo e canção engajada no filme *Bacurau*. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

No que se refere à música *Não Identificado*, de acordo com Mattos (2019), a utilização dela na obra de Mendonça e Dornelles faz referência a aspectos simbólicos e culturais presentes em *Bacurau*. Em primeiro lugar, ela remete a uma abordagem cinematográfica do sertão por meio de uma linguagem pop em razão da sonoridade da canção e por meio da mescla de filmes de gênero, o que também dialoga com o universo pop e com o movimento tropicalista. Em segundo lugar, a música funciona como chave de leitura para o vilarejo onde os moradores consomem um psicotrópico local, que leva a personagem Teresa a uma experiência lisérgica na qual ela vê água transbordando de uma urna mortuária.

Como aponta Mattos (2019), a inserção dessa droga é um artifício que evita a redução dos sertanejos à imagem de bestas-feras, pois a violência que eles desencadeiam no final do filme é, na verdade, liberada pelo seu uso. Em nosso entendimento, a música tem uma sonoridade psicodélica, com arranjos que sugerem leveza, sonho, delírio, ou seja, algo que se aproxima da atmosfera de alucinação e expansão da consciência que aparece na cena do psicotrópico. Esse gesto de deslocamento e liberdade sensorial, de entrega ao “não identificado”, ao que está além da lógica racional, seria justamente o que o psicotrópico provoca nos moradores do vilarejo. Essa “viagem”, tanto musical quanto lisérgica, é o que podemos identificar como traços da tropicália e da antropofagia no filme.

Não Identificado também faz referência à presença da tecnologia no interior do Brasil, com o disco voador simbolizando o mito de um domínio tecnológico ultra-avanhado. Os drones, com formato de espaçonave, que sobrevoam as cabeças dos locais, são uma clara alusão ao título da canção de Caetano Veloso. A letra da música, ao dizer que o “objeto não identificado” brilharia no “céu de uma cidade do interior”, encontra eco nas imagens do filme, sugerindo uma conexão entre a cultura popular e o avanço tecnológico.

Nesse prisma, Mattos (2019) destaca essa relação ao apontar, no arraial representado no filme, a presença de tablets, aparelhos celulares e até carros de propaganda política com painéis de LED. Tais tecnologias convivem com um cenário marcado por moscas varejeiras, construções precárias e miséria, uma vez que os habitantes não têm fornecimento de água encanada e dependem do prefeito, que, por almejar se reeleger, faz doações de alimentos, remédios e caixões funerários.

Dessa forma, em nossa perspectiva, *Bacurau* se aproxima do projeto tropicalista, que assumiu as contradições da modernização em seus procedimentos,

ressaltando tanto o arcaico quanto o moderno nas letras de composições fundamentais do movimento, como *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Geleia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, ambas de 1968. Assim, a presença de *Não Identificado* em *Bacurau* não só evoca a obra de Caetano Veloso e a estética do Tropicalismo, mas também reforça a conexão com o procedimento antropofágico proposto por Oswald de Andrade. Nesse processo, a utilização da música, com sua fusão de elementos da vanguarda e da cultura popular, reforça a ideia de apropriação e reinvenção, características centrais da antropofagia.

Desse modo, ao incorporar referências e influências do rock psicodélico, da cultura pop e da tradição musical brasileira, a trilha sonora de *Bacurau* se insere em um contexto de reinterpretação e ressignificação, alinhando-se ao espírito tropicalista de criar um Brasil de dentro para fora. Assim, *Não identificado* não apenas dialoga com o filme, mas se torna um elo simbólico entre o passado e o presente, entre o arcaico e o moderno, sintetizando a proposta antropofágica que subverte e reinventa a cultura brasileira.

Outro destaque significativo que se alinha com a proposta antropofágica em *Bacurau* no que tange à trilha sonora é a utilização de *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, que, originalmente, está no filme *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, uma adaptação do conto homônimo de Guimarães Rosa. Como ressalta Pereira (2019), a música de Vandré, como parte da trilha sonora desse clássico do Cinema Novo, também carrega a carga simbólica e a complexidade da luta entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, tão presentes no interior do Brasil.

Assim como em *Bacurau*, onde a violência se desenrola num cenário de miséria e resistência, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* traz a tensão entre o bem e o mal, o perdão e a vingança, configurando-se em um palco onde as forças antagônicas da vida e da morte se enfrentam. No filme de Mendonça Filho e Dornelles, a música de Vandré aparece pela primeira vez quando, na narrativa, os locais e nós, o público, tomamos ciência de qual realmente é a ameaça que existe contra Bacurau, e os moradores decidem pedir a ajuda de Lunga para lutar contra os invasores.

Após descobrir a morte dos amigos e ser avisado por Damiano de que um drone estava sobrevoando a estrada, Pacote decide ir até o esconderijo de Lunga. Neste momento, é que a música se inicia, cuja letra traz o verso: “Se alguém tem que morrer, que seja para melhorar”. Em nossa leitura, nesse momento, a canção de Vandré funciona como um chamamento de resistência aos moradores, para que lutem

por suas vidas.

O diálogo entre essas duas obras cinematográficas, por meio de suas trilhas sonoras, reforça a tradição de tematizar o interior do Brasil como espaço simbólico das contradições sociais e culturais do país, ao mesmo tempo em que evoca o espírito de reinvenção e fusão de estilos característico do Tropicalismo e da antropofagia. Assim, a música de Vandré ganha uma conexão com *Bacurau*, consolidando o diálogo entre a tradição do Cinema Novo, as músicas que marcaram esse período e as reflexões que esse legado traz para o filme de Mendonça Filho e Dornelles.

A presença das músicas *Não Identificado* e *Réquiem para Matraga* em *Bacurau* realmente cumpre papéis complementares, criando uma relação sonora que dialoga diretamente com as questões culturais e políticas que o filme busca explorar. Ambas as músicas, embora distintas em sua sonoridade e contexto, estão conectadas pelo mesmo objetivo de refletir as complexidades da vida no interior do Brasil, destacando tanto as tensões sociais quanto as representações identitárias.

Não Identificado é uma canção que remete a uma brasilidade multifacetada, um interior não homogeneizado onde as identidades e práticas culturais se entrelaçam de maneiras inesperadas. A introdução do personagem Lunga, um cangaceiro LGBTQIAPN+, com seu visual ousado e sua expressão de identidade que desafia normas tradicionais, é um dos exemplos mais claros dessa diversidade cultural. A música de Caetano Veloso, com sua experimentação sonora e presença de elementos da música psicodélica, reflete essa pluralidade e também aponta para a crítica à visão estereotipada e reduzida do Brasil rural. Dessa maneira, o vilarejo de *Bacurau* não é apenas um cenário de violência ou miséria, mas um lugar que contém múltiplas facetas da identidade brasileira, incluindo a presença de figuras marginalizadas que, longe de serem apenas vítimas, têm uma força própria de resistência.

Por outro lado, *Réquiem para Matraga* traz uma carga histórica e simbólica muito forte, conectando o filme às lutas populares e à resistência contra as opressões que marcaram o Brasil, especialmente no interior. A música de Geraldo Vandré para o filme *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965) é emblemática por se tratar de uma época de grande tensão política, em que a música se tornou um veículo de resistência contra o autoritarismo.

Conforme afirma Favaretto (2000), a música de protesto queria dizer a verdade da presente realidade brasileira. Assim, segundo ele, esse tipo de música reativou as formas tradicionais da canção urbana (sambão, sambinha, marcha-rancho, modinha,

cantiga de roda, ciranda, frevo), as da música rural (moda de viola, samba de roda, desafio) e enalteceu personagens típicos, como o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro e o homem do morro.

Tematicamente, pretendia desmistificar a ideologia ufanista, centrada em lugares-comuns (a beleza do morro, a força que vem da vida sertaneja, a vida simples e bela), propondo, de forma épica ou lírica, uma intervenção no sistema que mantinha tais mitos. O modelo desta proposta era a denúncia e a exortação (Favaretto, 2000, p. 146).

Diante dessas considerações de Favaretto, pensamos que, em *Bacurau*, o uso de *Réquiem para Matraga* reverbera a luta sangrenta e os embates históricos do povo nordestino contra os poderosos. A violência de *Bacurau*, especialmente na parte final do filme, articula-se com essa herança de resistência, onde o povo do vilarejo se vê forçado a confrontar um inimigo externo, mas também a lidar com suas próprias contradições internas.

Nesse sentido, a relação entre essas duas músicas no filme reforça o contraste entre a diversidade de expressões culturais do interior (representada por *Não Identificado*) e a luta histórica pela sobrevivência e justiça social (representada por *Réquiem para Matraga*). Consideramos que ambas as canções se encaixam no espírito de *Bacurau*, que, assim como o *Cinema Novo*, busca questionar e subverter as narrativas simplistas sobre o Brasil. O filme se apropria da memória histórica do Cinema Novo e das lutas populares representadas por personagens como Augusto Matraga, mas o faz de maneira inovadora, trazendo essas questões para o presente, em que a resistência continua a ser uma resposta à exploração.

Precisamos ainda destacar a presença de Sérgio Ricardo na trilha sonora de *Bacurau* por meio da música *Bichos da Noite*. Essa escolha não só faz alusão à riqueza da música e da cultura nordestina, mas também reforça uma filiação direta do filme com o legado de algumas das mais importantes produções cinematográficas brasileiras. Sérgio Ricardo, além de compositor de trilhas emblemáticas de filmes de Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), também é cineasta e tem uma carreira marcada pela contribuição significativa ao cinema brasileiro. Ele dirigiu o longa-metragem *A Noite do Espantalho* (1964), filmado no interior de Pernambuco. Assim, consideramos que Sérgio Ricardo é uma referência importante para a estética de *Bacurau*, que também se passa no sertão nordestino e explora as contradições e tensões sociais e culturais dessa região.

A canção *Bichos da Noite*, composta por Sérgio Ricardo para a peça *O Coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo, surge no filme de Mendonça Filho e Dornelles quase como um hino da localidade de Bacurau. Inclusive, o nome de Sérgio Ricardo é citado no longa-metragem. Durante o velório de Dona Carmelita, DJ Urso começa um discurso, a fim de dar início ao cortejo. Ele vai dizer: “Dona Carmelita que viveu 94 anos para contar a história e foi uma figura muito importante para nossa gente. E como é costume em nossa comunidade, eu deixo vocês agora com a mensagem de ‘seu’ Sergio Ricardo” (Bacurau, 2019, 00:15:55). A inclusão de *Bichos da Noite*, com suas raízes no repente de viola e no cordel, faz uma ponte direta com a tradição musical nordestina e suas formas de expressão populares, como o folclore e a literatura oral. Essa conexão com o passado, no entanto, não impede que a música se insira no contexto contemporâneo e na trama de resistência que o filme narra.

Em uma das cenas mais significativas do filme, o cantor e compositor Rodger Rogério, um representante do movimento Pessoal do Ceará, interpreta o violeiro Carranca, que enfrenta dois forasteiros, empunhando sua viola. Esse momento, ao mesmo tempo que faz referência ao duelo tradicional da cultura nordestina, também insere *Bacurau* no universo da música popular e do cordel, com um claro resgate da luta pela preservação da cultura local frente à invasão de valores e práticas externas.

Figura 24 - Violeiro de Bacurau enfrenta dois forasteiros, empunhando sua viola



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Ao integrar Sérgio Ricardo e a sonoridade do repente e da viola na trilha sonora, o filme homenageia a tradição cultural do sertão e oferece uma crítica sutil às tentativas de dominação e assimilação da cultura regional por forças externas, representadas pelos forasteiros no enredo. Essa inserção reforça ainda mais o caráter híbrido de *Bacurau*, que dialoga com a tradição e a modernidade de forma fluida e

inovadora, mantendo a crítica social que permeia sua narrativa. Além disso, a música de Sérgio Ricardo, com seu forte vínculo com o Nordeste e sua história de resistência cultural e política, contribui para que o filme se afirme como uma obra cinematográfica profundamente enraizada nas lutas sociais do Brasil, assim como no Cinema Novo e no Tropicalismo.

A diversidade da trilha sonora de *Bacurau* é um dos aspectos que mais se destaca na construção estética do filme. Assim, temos que ressaltar, ainda, a inclusão da valsa *Entre as Hortências*, de Nelson Ferreira, que acrescenta uma nuance de sofisticação e nostalgia à atmosfera da produção. A melodia suave e lírica da valsa, associada ao romantismo do Brasil do passado, contrasta com a tensão crescente da narrativa e traz um elemento de delicadeza que, de forma paradoxal, ressoa no meio da violência e do confronto. A presença dessa música no filme não é apenas uma escolha estética, mas também uma maneira de dialogar com a história cultural do Brasil, mais especificamente com a música tradicional brasileira, criando um elo entre a história e as emoções evocadas pela trilha.

Além disso, há a presença inesperada da banda inglesa Spandau Ballet, com o hit *True*, que surpreende e traz uma camada adicional de complexidade à trilha sonora. A música, que é um ícone do pop dos anos de 1980, pode inicialmente parecer deslocada em um filme ambientado no sertão nordestino. No entanto, sua inserção, em nosso ponto de vista, revela a habilidade dos diretores em manipular as expectativas do público, além de criar um contraste que reforça a sensação de desorientação e subversão da tensão que vinha sendo criada, já que a música surge no momento em que Domingas prepara um banquete para o invasor Michael, a fim de tentar descobrir qual a intenção dos Bandolero Shocks sobre o destino de Bacurau.

Assim, a canção *True* aparece no filme como um momento de desconexão, mas que, de certa forma, acaba se adequando à narrativa ao ser remodelada, carregando consigo uma carga afetiva e estética dos anos 1980, sem deixar de incorporar a tensão e os significados do universo de *Bacurau*. Se considerarmos o título da música, que, traduzido para o português, significa verdade, ele expressa precisamente aquilo que Domingas busca no momento em que ela enfrenta o líder dos forasteiros.

Precisamos retomar aqui a inserção da música *Night*, de John Carpenter, que surge quando os moradores do povoado formam uma roda de capoeira, como se estivessem se preparando para o confronto iminente. A trilha, como já analisamos anteriormente, confere um tom sombrio e misterioso, sugerindo que os participantes

da capoeira estão em um transe coletivo. Carpenter, além de cineasta, é também reconhecido por compor as trilhas sonoras de seus próprios filmes, incluindo o célebre tema de *Halloween*, o que reforça a atmosfera de terror e adiciona mais uma camada de referência em *Bacurau*.

Assim, cada uma dessas faixas da trilha sonora cumpre um papel específico, criando uma sonoridade diversificada que acompanha as mudanças de tom e a complexidade da trama. Dessa forma, a escolha dessas músicas não é meramente aleatória; elas são cuidadosamente inseridas no filme de maneira que dialogam com as imagens e sons, transformando-se, ao longo da obra, em elementos complementares que ajudam a compor a experiência cinematográfica única de *Bacurau*. O uso dessas músicas de diferentes origens culturais, que vão do tradicional brasileiro ao pop internacional, reforça a proposta do filme de ser uma mistura e um amálgama de influências, refletindo as contradições e tensões do Brasil contemporâneo e da sua história.

Consideramos que a trilha sonora de *Bacurau* não se limita a um mero acompanhamento musical. Ela desempenha um papel essencial na construção dos sentidos do filme, evocando memórias afetivas, reforçando tensões narrativas e ampliando seu diálogo com a história do cinema e da música brasileira. A presença de canções como *Não Identificado*, de Caetano Veloso, e *Bichos da Noite*, de Sérgio Ricardo, evidencia um gesto típico da Tropicália: a fusão entre o tradicional e o moderno, o regional e o universal. Ao incorporar referências que vão do repente nordestino ao pop britânico, a trilha sonora de *Bacurau* exemplifica o procedimento antropofágico que marcou o movimento tropicalista e continua ressoando na cultura brasileira contemporânea.

Se, por um lado, *Não Identificado* conecta o filme ao Tropicalismo e à ideia de apropriação crítica da cultura de massa, por outro, *Réquiem para Matraga* e a presença de Sérgio Ricardo evocam o Cinema Novo e sua visão de um Brasil arcaico em permanente embate com as forças da modernidade. A justaposição de estilos musicais distintos, de valsa a pop, de cantadores de viola a sintetizadores eletrônicos, reforça a ideia de um Brasil plural e contraditório, que absorve e ressignifica influências externas sem perder sua identidade. Dessa forma, *Bacurau* se insere em uma tradição cinematográfica brasileira que reflete sobre o país por meio de um olhar híbrido, antropofágico e crítico. Sua trilha sonora, ao mesmo tempo local e global, reafirma esse posicionamento e contribui para a riqueza simbólica do longa-metragem.

6 DIGESTÃO CRIATIVA – *BACURAU E REEXISTÊNCIA*

O filme *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, propõe um gesto de imaginação que dialoga diretamente com a perspectiva filosófica de Oswald de Andrade, sobretudo no que se refere às suas concepções filosóficas a respeito da utopia, do patriarcado e do matriarcado de Pindorama. Ao incorporar e reinventar elementos da tradição oswaldiana, o longa-metragem inscreve-se numa linhagem crítica que retoma a violência fundadora da colonização para subvertê-la por meio de narrativas contra-hegemônicas, promovendo, em última instância, uma espécie de vingança simbólica daquilo que foi silenciado ou reprimido historicamente.

Assim, o “revide” proposto por Oswald de Andrade em sua *Antropofagia*, com sua recusa ao pensamento colonizador, sua valorização do “mau selvagem” e sua aposta em uma utopia ancorada nas raízes do matriarcado ameríndio, encontra ressonância nas estratégias estéticas e políticas utilizadas por Mendonça Filho e Dornelles para a concepção de sua obra. Em *Bacurau*, como já vimos, é possível perceber o tensionamento entre forças opressoras e comunidades insurgentes que reatualizam o gesto oswaldiano de devorar para reinventar.

Diante disso, consideramos que a utopia encenada na película nasce das violências sofridas pelos moradores de Bacurau, mas se constrói a partir da solidariedade coletiva e do resgate de saberes ancestrais. A comunidade que se organiza contra os invasores estrangeiros carrega, em sua composição social e cultural, traços dessa “Pindorama matriarcal” evocada por Oswald, configurando-se como espaço de resistência, de pluralidade e de força comunitária.

Neste último capítulo pretendemos, portanto, refletir sobre como *Bacurau* reelabora os fundamentos do pensamento antropofágico, em especial suas críticas ao patriarcado colonial e à imposição de uma moral europeia sobre os corpos e os modos de vida originários. Buscamos, assim, compreender de que maneira o filme resgata a utopia oswaldiana não como nostalgia do passado, mas, talvez, como projeto de futuro, de um porvir que emerge da terra, da memória e da luta coletiva.

A fim de enxergar *Bacurau* sob as lentes da utopia, do patriarcado e do matriarcado de Pindorama, é necessário, primeiramente, refletir sobre os conceitos de utopia e distopia, uma vez que, na narrativa filmica em análise, identificamos um confronto entre essas duas ideias. Quando observamos o longa-metragem a partir de seus traços distópicos, percebemos que ele se passa em um futuro próximo, no qual a

crise social e civilizatória brasileira se agrava, produzindo divisões territoriais e a anulação de direitos humanos. No entanto, ao redirecionarmos nosso olhar para os aspectos utópicos, encontramos um povoado pobre, mas marcado pela solidariedade entre seus moradores, pelo respeito às diferenças (sociais, étnicas, sexuais etc.), pela força das mulheres, pelas liberdades individuais e pela valorização da história e do conhecimento, valores humanistas que se apresentam como um ideal de sociedade.

6.1 CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE FUTURISMO, UTOPIA E DISTOPIA

Em 1909, o jornal parisiense *Le Figaro* causou grande alvoroço ao estampar, em sua edição de 20 de fevereiro, o primeiro Manifesto Futurista, assinado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti. O texto, considerado agressivo e provocador, propunha a destruição da arte do passado, a demolição de museus e bibliotecas, a rejeição ao moralismo, a abolição da pontuação e a ruína da sintaxe. Marinetti bradava em defesa da máquina, do dinamismo, da velocidade dos automóveis e do ruído das engrenagens.

Assim surgia o Futurismo, um dos mais revolucionários movimentos de vanguarda do século XX. Exaltando o tempo presente, Marinetti escreveu: “Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada, o soco” (Telles, 2002, p. 91). Para o fundador do movimento Futurista, a guerra era motivo de aplauso, pois, em sua concepção, seria “a única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam, e o menosprezo à mulher” (Telles, 2002, p. 92).

A realização de Marinetti foi, em certo sentido, o “primeiro ato consciente do século que acreditou no futuro” (Berardi, 2019, p. 13), um século no qual se entrevia a concretização dos votos em direção à modernidade. Naquele contexto, consolidou-se o pensamento de que a tecnologia seria capaz de libertar o corpo humano das longas jornadas de trabalho, trazendo consigo a utopia da ideia de progresso, um progresso que passou a ser vislumbrado a partir das descobertas científicas e das novas invenções da Segunda Revolução Industrial.

Sendo assim, a possibilidade de ascensão social começou a ser sonhada, e o clima era de encantamento, de encurtamento das distâncias e de aceleração da vida cotidiana. Todavia, enquanto vanguarda, o Futurismo acabou assumindo uma

posição ambígua, pois revelava, ao mesmo tempo, um caráter libertário e totalitário, chegando a tornar-se instrumento de propaganda do fascismo (Telles, 2002, p. 85). O *Manifesto Futurista* foi publicado antes da Primeira Grande Guerra Mundial. Após o conflito, percebeu-se que, de heroísmo e nobreza, a guerra nada tinha. Muitos civis morreram nos confrontos do século XX, como ressalta Berardi (2019). A partir disso, tornou-se evidente que a guerra daquele século não era aquela glorificada por Marinetti em seu manifesto, e o mundo passou a enxergar as máquinas não mais como instrumentos de ascensão ao paraíso, como se acreditava antes.

A guerra do século XX era o fim da cavalaria e da coragem masculina. Em 1909, o futurismo exaltava a guerra da audácia, mas poucos anos depois se inicia a guerra mundial, a primeira guerra tecnológica, na qual, no lugar da audácia, é necessário ter competência técnica com a finalidade de exterminar indefesos. A utopia da audácia se transforma na realidade da guerra desumana (Berardi, 2019, p. 27).

A palavra “utopia” foi inventada no século XVI pelo humanista e escritor inglês Thomas More, como título de uma história que retratava um mundo no qual tudo era perfeito, de acordo com Sutherland (2017). Seu livro *Utopia* (1516), no campo das artes literárias, foi o primeiro a abordar esse conceito que, de um ponto de vista humanista, apresenta a viagem de Rafael Hitlodeu a este “não-lugar” ao qual o título da obra faz referência.

Enquanto no primeiro volume o autor critica a Inglaterra do século XVI, época dos cercamentos legais e das perseguições religiosas, no segundo, More apresenta a República da Utopia, onde a intolerância e o fanatismo religioso eram punidos com o exílio e a escravidão, e diversas crenças poderiam coexistir dentro daquilo que o livro chama de “harmonia ecumênica”. A eutanásia e o divórcio são aceitos pelo Estado, não existe a ideia de privacidade e, em contrapartida, o ateísmo é desprezado, enquanto as mulheres devem confessar seus pecados aos homens, estabelecendo, assim, uma perpetuação da desigualdade de gênero.

Ainda sobre a questão da utopia, Berardi (2019) afirma que “modernos” são aqueles que vivem o presente visando a uma condição de vida bem melhor e feliz, um terreno fértil para a proliferação das utopias. Contudo, ele ressalta: “Não colocamos em dúvida a existência física do futuro, mas questionamos algo que era óbvio nos séculos XIX e XX, ou seja, que futuro e progresso não são equivalentes” (Berardi, 2019, p. 21).

Nesse novo cenário, surgem as produções literárias que se enquadram no

gênero distópico, um tipo de narrativa que já não apresenta um cenário ideal e atraente, mas sociedades falhas, em que os personagens vivem sob regimes autoritários e são submetidos a pressões de várias ordens: governamentais, tecnológicas ou religiosas. Trata-se de uma tirania oriunda das angústias provocadas pelos avanços tecnológicos descontrolados e pelas transformações sociais. São obras que se contrapõem à visão otimista do Futurismo.

De acordo com Dalrymple (2015), o século XX produziu diversos e vívidos trabalhos de ficção distópicos, que não retratavam um futuro ideal, “mas o mais terrível que se pode imaginar. Afinal de contas, nunca o progresso material fora tão grande; nunca antes o homem pudera se sentir tão liberto de angústias que, por bons motivos, lhe assolararam no passado” (Dalrymple, 2015, p. 135).

Para Dalrymple, mesmo que a tecnologia tenha representado diversas facilidades, com ela, vieram o nazismo e o comunismo, ideologias políticas que prometiam a salvação. Todavia, apresentaram uma onda de brutalidade feroz e, na tentativa de colocarem em prática pensamentos utópicos, acabaram eliminando um número incalculável de pessoas.

Muitos, especialmente os intelectuais, passaram a avaliar a condição utópica, na qual o mundo é justo e todos os homens são sábios e satisfeitos, como um estado natural do homem; somente a existência de classes ou raças mal-intencionadas poderia explicar a queda desse estado de graça. Onde as esperanças são irreais, os medos se tornam, frequentemente, exagerados; quando os projetos são somente quimeras, o resultado são pesadelos. Não é de se estranhar que um século de sonhos utópicos e de coercitiva engenharia social para alcançá-los devesse ser um século rico em distopias ficcionais (Dalrymple, 2015, p. 135-136).

Essa contextualização que fizemos até aqui sobre futurismo, utopia e distopia mostra-se pertinente para compreendermos como, ao longo do século XX, a literatura se apropriou dessas ideias para construir narrativas que, mais tarde, foram transpostas para o cinema, servindo de inspiração para diversos filmes até culminar em *Bacurau*. Na seção a seguir, veremos alguns exemplos dessa trajetória, com destaque para obras literárias e cinematográficas que dialogam com essas concepções e ajudam a entender o legado distópico e utópico presente no filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

6.2 REPRESENTAÇÕES DISTÓPICAS NA ARTE

A incompreensão do futuro, ao mesmo tempo que impõe medo e incerteza, gera uma série de hipóteses acerca do porvir. Essa expectativa do que poderia ser, um lugar onde a vida já se torna insuportável, constitui o fio condutor do gênero distópico, presente na literatura e no cinema. A narrativa distópica geralmente se passa no futuro, em um contexto no qual o Estado utiliza a razão para disseminar a violência e controlar as massas, com o objetivo de perpetuar a desigualdade. Esse subgênero da ficção científica – consagrado na literatura por obras como *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, e *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess – ganhou notabilidade crítica e alcance popular no período pós-guerras, sendo lido, adaptado, assistido e discutido até os dias atuais.

Nesse contexto, o filme brasileiro *Bacurau* se insere como uma obra que dialoga com essas distopias, refletindo influências do gênero e contribuindo para sua atualização no cenário dos filmes contemporâneos. No entanto, percebemos que *Bacurau*, apesar dos traços distópicos, também incorpora elementos que nos remetem a uma comunidade utópica, aspecto que discutiremos mais adiante à luz da antropofagia de Oswald de Andrade.

No cinema, um dos primeiros filmes do gênero distópico é um clássico do expressionismo alemão: *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. O filme apresenta, em seu enredo, a desigualdade e a separação física entre a classe trabalhadora e os planejadores da cidade. A história clássica de um amor impossível entre indivíduos de classes distintas é permeada pela expectativa da chegada de um salvador capaz de mediar as diferenças entre os dois grupos.

Já *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, publicado em 1953 e adaptado para o cinema em 1966, tornou-se outro clássico do gênero, representando a ideia de um governo capaz de controlar as ideias e os valores de uma sociedade. A obra narra a saga de Guy Montag, um homem que trabalha como “bombeiro” – cuja função, naquele contexto, é queimar livros, o que explica o título, já que 451°F é a temperatura de combustão do papel – e que começa a questionar sua individualidade e a enxergar os livros, proibidos naquele ambiente, como instrumentos essenciais para compreender as estruturas hierárquicas às quais a sociedade estava submetida.

Na década de 1980, *Mad Max 2 – A Caçada Continua* (1981), de George Miller,

sequência de *Mad Max* (1979), revolucionou a ficção científica e, mais especificamente, a distopia, ao quebrar recordes de bilheteria e apresentar um universo pós-apocalíptico muito verossímil, retratando uma guerra pelo petróleo entre grandes potências mundiais. Outros filmes, como *Blade Runner – O Caçador de Androides* (1982), de Ridley Scott, e *Brazil – O Filme* (1985), de Terry Gilliam, também transformaram as técnicas cinematográficas no campo da ficção científica, unindo temáticas policiais a ambientes distópicos.

Em *Blade Runner*, há a demonstração de uma modernização de equipamentos considerados ultrapassados ou fora das normas, criando uma hipótese para o que seria a cidade de Los Angeles, nos EUA, em 2019, quando um policial é designado para eliminar replicantes, seres gerados por bioengenharia. Já o longa-metragem de 1985 acompanha um protagonista que se apaixona por uma mulher ligada a grupos terroristas, enquanto o Estado governa os habitantes daquele local por meio de fichas e cartões de crédito, como em um estabelecimento. Ao longo do filme, há vários paralelos diretos entre essa situação e a ditadura militar brasileira, que estava em vias de acabar na mesma época do lançamento do filme.

Nesse cenário, vale destacar, inclusive, que, na televisão, o romance *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, foi adaptado para uma série em 2017 (distribuída no Brasil com o título original *The Handmaid's Tale*, a partir de fevereiro de 2019 pelo Globoplay), o que fez com que a obra se tornasse um dos livros de ficção mais vendidos dos últimos anos, reacendendo discussões sobre temas como feminismo, misoginia e violência contra a mulher. Nessa distopia, na qual a taxa de fertilidade caiu por conta de intensas mudanças climáticas, as mulheres de Gilead, país fictício regido por um sistema de governo religioso e militar, são divididas em três categorias dentro das casas: as *Marthas*, encarregadas da limpeza e manutenção; as *Esposas*, incumbidas de tricotar, cuidar da organização e da harmonia doméstica; e, finalmente, as *Aias*, responsáveis por gerar filhos a partir de “cerimônias” em que são estupradas pelo homem responsável pela propriedade. Tanto na série quanto no livro, a complexidade das personagens, especialmente da protagonista Offred, revela como o governo controla a mente e o corpo dos cidadãos.

Diante da exposição feita acima, com foco na utopia e na distopia nas representações narrativas citadas, passamos agora a apontar algumas marcas dessa abordagem distópica presentes em determinados momentos do filme *Bacurau*. Logo no início da obra, por exemplo, é explicado o motivo da crise hídrica que afeta os

moradores do povoado: a escassez de água resulta de um bloqueio no canal de distribuição, realizado, aparentemente, por um grupo miliciano que atua com a autorização do Estado. Outro momento significativo é a cena em que se transmite, pela televisão, a execução pública de pessoas na cidade de São Paulo, acompanhada por uma multidão de curiosos e entusiastas. Trata-se de uma das cenas mais impactantes do filme, pois, em nossa leitura, essas imagens apontam para uma sociedade que se cindiu e se desumanizou, rompendo os laços de solidariedade, o respeito aos direitos individuais e sociais e até mesmo à unidade territorial. Esses exemplos nos remetem ao universo distópico frequentemente explorado pelo cinema contemporâneo, em que a violência institucionalizada e a fragmentação social revelam as falhas estruturais de um mundo à beira do colapso.

No campo oposto, o povoado de *Bacurau* representa uma utopia. Apesar da pobreza, a comunidade é marcada pela solidariedade entre os moradores, pela valorização da diversidade, pela força feminina e pelo respeito às liberdades individuais, à história e ao conhecimento. Um exemplo simbólico é o fato de a igreja ter sido transformada em depósito, o que permite a leitura de que a religião ocupa um lugar secundário para os habitantes, enquanto o museu é tratado com grande orgulho, visto como um repositório de um passado coletivo marcado por resistência e luta.

Ainda dentro dos rastros de utopia em *Bacurau*, tem-se, por exemplo, a questão de que um dos principais líderes do povoado é um professor negro, que busca ensinar às crianças os mistérios da ciência. Além disso, há lideranças femininas e outros elementos que trataremos mais à frente. Assim, considerar *Bacurau* apenas como uma distopia, como muitas críticas o classificaram, não nos parece a melhor definição. Apesar do ambiente hostil, a narrativa ressoa sentidos ligados à construção de comunidade e à resistência, fomentando uma ideia de convivência harmoniosa, o que se aproxima do que entendemos como utopia a partir do conceito de Oswald de Andrade.

Desse modo, a disputa entre os Bandolero Shocks e os habitantes do povoado estabelece, em *Bacurau*, uma dicotomia que, como já mencionado, não pode ser dissociada da relação entre colonizador e colonizado. Se, nos filmes de faroeste estadunidenses, eram os cowboys, tidos como heróis nacionais, que promoviam uma chacina contra os povos indígenas, em *Bacurau*, são os Bandolero Shocks, que deveriam desempenhar o papel de cowboys, que têm suas cabeças decapitadas pelos colonizados.

6.3 UTOPIA NO SERTÃO

Em nossa perspectiva, apesar dos elementos distópicos, como a escassez, o Estado autoritário e a constante ameaça de morte, os moradores da pequena Bacurau desenvolvem estratégias de resistência em comunidade, manifestadas também no estímulo ao prazer, seja por meio do ato sexual, da dança, da luta, como na roda de capoeira em um momento de união coletiva, ou ainda por meio da comida e da música. Assim, *Bacurau* nos remete à ideia de uma utopia no sertão e fica impossível não pensarmos em Oswald de Andrade, que, ao tratar sobre a utopia em seus textos filosóficos, projeta uma sociedade baseada na liberdade e no prazer, em oposição aos valores repressivos da cultura ocidental.

Convém ressaltar, ainda, que a organização social voltada à subsistência da comunidade, tal como representada no filme, pode ser compreendida como utópica. *Bacurau*, assim, apresenta um sertão que não se limita ao estigma, mas que, no abandono, inventa novos caminhos de representação. Pelas características dessa organização social, pelo caráter ancestral que emerge da mestiçagem entre negros, indígenas e brancos, ainda que essa mistura tenha se dado de forma violenta, e pela relação do povo de Bacurau com o seu território e com sua história, é possível afirmar que há, na obra, traços que nos remetem à utopia.

Entretanto, outros aspectos também devem ser considerados, como aqueles que reverberam o sentido da coletividade. Logo nas primeiras cenas, após a chegada de Teresa ao vilarejo, acompanhamos o funeral de Carmelita. A comunidade inteira participa da cerimônia, andando em cortejo até o local da despedida. Há cantos, flores e gestos rituais que mostram a força dos laços afetivos entre os moradores. Esse momento já sugere um tecido social coeso, em que a vida e a morte são partilhadas por todos.

Figura 25 - Moradores reunidos para a despedida de Dona Carmelita



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Podemos destacar, ainda, a reação dos locais aos ataques dos Bandolero Shocks, que se dá de forma planejada e executada em grupo. Apesar da figura heroica de Lunga, a resistência é compartilhada por todos, inclusive pelos mais velhos e pelas crianças. Na sequência final, vemos como a comunidade inteira colabora para eliminar os estrangeiros. Há um claro sentimento de pertencimento e proteção mútua. A cena contra o prefeito Tony Junior é particularmente simbólica, pois ele não é morto em combate, mas punido pelo próprio povo, em um julgamento informal, coletivo, carregado de significados morais.

É importante enfatizar, ainda, que o povoado, como retratado no filme, conta com um único posto de atendimento médico, onde Domingas atua como profissional da saúde. O local é marcado pela precariedade e pela escassez de medicamentos, o que fica evidente com a chegada de Teresa, que traz uma mala cheia de vacinas. Essa iniciativa de Teresa, ao contribuir para o acesso à saúde para a população, pode ser interpretada como uma estratégia de sobrevivência de cunho utópico.

Figura 26 - Vacinas trazidas por Teresa



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

O cuidado coletivo, que é uma marca dos habitantes, manifesta-se em pequenos gestos: em Teresa, como já apontamos, ao trazer vacinas e medicamentos para a comunidade, mesmo sem ser uma agente oficial da saúde; em Damiano, que utiliza seu saber para curar; em Domingas, que cuida da saúde da população e protege a prostituta Sandra de uma possível agressão da comitiva de Tony Junior. Há também a cena em que os moradores se escondem dos Bandolero Shocks na escola e o momento em que cavam, juntos, as covas para seus mortos. Esses gestos coletivos, solidários e de resistência reforçam o traço utópico que atravessa a narrativa.

Apesar da crueldade que caracteriza a cena da distribuição de alimentos vencidos, ela escancara, justamente por sua brutalidade, o senso de coletividade que sustenta Bacurau. Os moradores compartilham o pouco que têm, mesmo quando esse pouco vem corrompido por uma estrutura que os quer doentes, submissos e famintos. O gesto de dividir aquilo que, simbolicamente, deveria ser negado ou rejeitado é também um ato antropofágico: devoram o alimento estragado que lhes foi imposto, mas o transformam em força comunitária, ou seja, a mesa, ainda que empobrecida, permanece coletiva.

Em *Bacurau*, percebemos que existe uma alegria, entre os moradores, de pertenceram àquele lugar, de serem quem eles são, de se ajudarem, prestando apoio uns aos outros em meio às mazelas, o que nos remete à utopia, como já anuncia Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*: “A alegria é a prova dos nove” (Andrade, 1990, p. 51). Embora o povoado esteja cercado por ameaças externas, como estrangeiros armados, milicianos e apagamento do mapa, o espírito coletivo da comunidade não é apenas de sofrimento ou medo. Há celebração, afeto, música e memória. Logo no início do filme, por exemplo, os moradores estão reunidos para o velório de Dona Carmelita. Mesmo em luto, a comunidade se encontra, canta, bebe e homenageia a anciã como um ritual de vida e pertencimento.

Figura 27 - Moradores escondidos no interior da escola



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 28 - Transe coletivo durante jogo de capoeira



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

A cena dos habitantes de Bacurau formando uma roda e jogando capoeira após o assassinato de uma das crianças, numa espécie de transe coletivo e concentração para a guerra, ecoa o gingado dessa dança, onde a alegria também está presente na interação entre os participantes. A capoeira, que é uma luta originária dos negros escravizados, também nos remete aos quilombos, formas organizadas de vida coletiva baseadas na solidariedade. Nesses espaços de resistência, antigos redutos de refugiados da escravização, negros e também indígenas preparavam estratégias de enfrentamento, mas também produziam saberes e cuidados, enquanto sabiam que estavam sendo caçados.

Em nossa concepção, o pequeno povoado de Bacurau também pode ser lido como uma alegoria do quilombo, para além da resistência evidente e já bastante

estudada do cangaço. Em entrevista a *Film Comment*, em 2019, Kleber Mendonça Filho chega a relacionar *Bacurau* ao quilombo. O cineasta ressalta que o povoado fictício seria uma espécie de “quilombo remixado”, configurando-se como uma comunidade negra, um lugar de resistência, mas também com habitantes brancos, indígenas e transgêneros.

Assim, em nosso entendimento, o vilarejo de *Bacurau*, guardadas as devidas proporções, pode ser interpretado como um novo quilombo em pleno século XXI. Afastado dos grandes centros urbanos, é composto por corpos plurais historicamente subalternizados, majoritariamente pessoas mestiças, com predominância de pardas e pretas, reunidas em torno de uma lógica coletiva de subsistência, da qual emana uma força de resistência contra seus algozes.

Nessa aproximação entre *Bacurau* e o quilombo, é possível estabelecer um paralelo entre a figura de Zumbi dos Palmares e o personagem Lunga. Ambos vivem em condições precárias, inseridos em contextos de resistência aos colonizadores, e recorrem à matança estratégica como forma de contra-ataque diante da ameaça iminente ao projeto de utopia coletiva. Dessa maneira, ao considerarmos essas questões e pensarmos na ideia de um “quilombo remixado”, podemos observar, na comunidade de *Bacurau*, uma organização social pautada no coletivo, na valorização da figura do herói e, sobretudo, na oposição estrutural entre colonizador e colonizado.

A ideia de coletividade como forma de resistência, que ecoa em nossa memória ao nos lembrarmos dos quilombos, e também dos aldeamentos indígenas, quando relacionada a *Bacurau*, remete-nos ao ideal utópico de Oswald de Andrade, que via no Brasil pré-colonial a possibilidade de uma sociedade mais igualitária e orgânica. Como já vimos, o poeta modernista rejeita o modelo europeu de civilização, propondo uma utopia que valoriza a cultura dos povos originários e afrodescendentes, suas relações simbióticas com a natureza e sua organização social mais fluida. Em nossa perspectiva, *Bacurau*, ao reunir um povo mestiço, negro, indígena, LGBTQIAPN+ e sertanejo que vive em coletividade e resiste a um “projeto de extermínio” estrangeiro, realiza essa crítica oswaldiana na prática, no campo da ficção cinematográfica brasileira.

6.4 O MATRIARCADO DE *BACURAU*

Ao revisitarmos *Bacurau* a partir dos apontamentos de Oswald de Andrade

sobre o patriarcado e o matriarcado de Pindorama, abre-se espaço para enxergarmos no vilarejo fictício uma inversão simbólica das lógicas coloniais. Se o patriarcado europeu chegou ao Brasil com seus valores hierárquicos, individualistas e autoritários, a comunidade de Bacurau evoca outro tipo de organização: comunitária, mestiça, centrada nos afetos, na oralidade e na sabedoria ancestral, especialmente das mulheres.

A proposta, a partir deste ponto, é compreender, sob nossa perspectiva, como o filme incorpora elementos que dialogam com a ideia de um matriarcado original, conforme esboçado por Oswald de Andrade. No ensaio *A crise da filosofia messiânica*, o autor afirma que, no mundo do homem primitivo, sob o matriarcado, a sociedade ainda não se dividia em classes. Esse regime ancestral, segundo ele, sustentava-se sobre três pilares fundamentais: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e a inexistência do Estado, ou seja, um Estado sem classes. Contudo, com a instauração do Estado de classes, que é consequência direta da revolução patriarcal, uma classe se apoderou do poder e passou a dominar as demais, instaurando as desigualdades que caracterizam o sistema que herdamos da colonização.

Em *Bacurau*, essa herança do matriarcado se manifesta, como já vimos, em uma lógica coletiva de organização social que desafia os valores importados e impõe sua própria forma de resistência. Mas é preciso destacar, ainda, as lideranças femininas, representadas nas figuras de Domingas, Teresa e Carmelita. O sertão de *Bacurau*, assim, pode ser lido como uma atualização cinematográfica da terra de Pindorama: um espaço de confronto entre dois mundos, o patriarcal e o matriarcal, em que o segundo insiste em sobreviver, mesmo quando ameaçado de extinção.

Esse sentido de mátria, que buscamos ressaltar na película, pode ser observado, primeiramente, a partir da personagem Carmelita, a guardiã dos moradores de Bacurau. Isso se evidencia na cena em que, já após sua morte, nos momentos finais do filme, sua figura ressurge como uma aparição, no instante em que Michael é capturado, após o extermínio de todo o seu grupo. Ele tenta se suicidar com uma arma de menor calibre, mas, como se viesse do mundo dos mortos, Carmelita reaparece, indicando a presença do invasor a um dos moradores, Galeguinho, que surge com um rifle apontado para a cabeça de Michael, que acaba sendo capturado. “Você perdeu. O que está fazendo aqui na minha terra? Cafajeste, sem-vergonha” (*Bacurau*, 2019, 01:55:21), diz o local no momento em que domina o estrangeiro. Em nossa leitura, esse retorno de Carmelita à narrativa é mais um indício da força

simbólica de sua liderança e da centralidade de sua figura para o povo do vilarejo.

Figura 29 - Aparição de Dona Carmelita antes da captura de Michael



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Já no local onde será mantido preso, uma espécie de tumba, uma vez que se subentende que Michael será enterrado vivo, Iza, companheira de Domingas e responsável pelo museu, segura o rosto do forasteiro e diz: “Eu acho que ele já foi uma boa pessoa” (*Bacurau*, 2019, 02:03:36). Domingas, então, responde: “Já teve mãe” (*Bacurau*, 2019, 02:03:45). Assim, compreendemos que esse breve diálogo entre as duas personagens ressalta o papel simbólico da figura materna na constituição daquela comunidade, apontando para uma visão de mundo alicerçada na ideia de matriarcado, em que a memória, o afeto e o coletivo se sobrepõem à lógica da dominação patriarcal.

Ainda dentro desse sentido matriarcal que buscamos destacar, é preciso resgatar a cena em que o professor Plínio, filho de Dona Carmelita, durante o velório da mãe, faz um discurso que testemunha a importância de sua figura para a comunidade:

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 (*Bacurau*, 2019, 00:14:47).

Toda essa fala, em nossa leitura, evoca a função materna enquanto esteio de cuidado, vínculo e memória. Plínio não apenas relembra a genealogia biológica de Carmelita, mas também seu papel simbólico como aquela que nutriu, protegeu e acolheu os diversos “filhos” de Bacurau, mesmo os que partiram. A referência aos diversos perfis profissionais, afetivos e sociais, do cientista ao michê, do professor à puta, revela o olhar não julgador e agregador da mãe, capaz de reconhecer os muitos caminhos da vida.

Assim, o professor evidencia a importância da gestação e do cuidado exercido por Carmelita não só com seus filhos biológicos, mas com toda a comunidade, cujos frutos se espalharam pelo mundo, levando consigo algo daquilo que Bacurau e Carmelita representaram: uma experiência de pertencimento coletivo e amoroso. Nesse ponto, podemos destacar, inclusive, que a narrativa do filme sugere que Plínio cuide sozinho de suas duas filhas, Teresa e Madalena, o que aproxima seu personagem também da figura materna, ou seja, daquele que exerce o papel de cuidador, protetor e sustentador do núcleo familiar, desafiando as normas tradicionais de gênero e ampliando a representação das funções parentais no contexto da comunidade.

Aproveitamos o pronunciamento de Plínio a respeito de Dona Carmelita para lançar luz sobre outra nuance do matriarcado em *Bacurau*, relacionada à tolerância da comunidade diante de comportamentos e profissões que, em outros contextos, frequentemente não desfrutam de respeitabilidade, sobretudo por estarem associados ao prazer sexual. Referimo-nos, aqui, por exemplo, ao trabalho de prostituta e de michê. A personagem Sandra, prostituta da vila, é acolhida e querida pelos moradores e chega a ser defendida publicamente por Domingas. Em uma das cenas que chamam nossa atenção no que se refere aos profissionais do sexo, as prostitutas Sandra e Daisy e o michê Robson caminham naturalmente pelo povoado com partes íntimas à mostra, sem causar qualquer alvoroço. Em outro momento, o mesmo trio aparece em um banho coletivo em uma situação que se inscreve como prática corriqueira da vida local. Tais imagens, aliadas ao discurso de Plínio, reverberam, em nossa leitura, uma proposta de comunidade alternativa, com traços de utopia.

Trata-se de um coletivo que não se organiza em torno da repressão, da moralidade patriarcal ou do julgamento, mas sim da aceitação das diferenças e da partilha do comum. A nudez apresentada no filme representa, em nossa perspectiva, o Brasil indígena antes da colonização, livre das amarras morais e religiosas impostas

pelo europeu. É um corpo em estado natural, que não se envergonha de si, e que vive em harmonia com a terra e os ritmos da natureza. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” (Andrade, 1990, p. 49), ressalta Oswald em seu manifesto de 1928.

A questão da liberdade no que diz respeito às amarras morais e religiosas também fica evidente na cena em que Teresa convida Pacote para dormir com ela logo após a morte da avó, Dona Carmelita. A personagem diz: “Tu quer dormir comigo hoje?” Pacote fica surpreso e questiona: “Tu não tá de luto, não?”. Ela então responde: “Eu não sou religiosa, não” (Bacurau, 2019, 00:23:34). Em nossa leitura, quando Teresa responde que não é religiosa, ela não está apenas justificando o desejo de dormir com Pacote, mas está rejeitando uma estrutura moral herdada do cristianismo europeu, que associa o luto à negação do prazer, à contenção dos afetos e à culpa.

A cena é um gesto antropofágico porque devora os códigos esperados, como luto e culpa, e os devolve ressignificados, pois a morte convive com o desejo e a dor com o afeto. Portanto, o matriarcado de Bacurau parece abrigar uma ética em que corpos, desejos e afetos coexistem em liberdade, em oposição clara a projetos normativos que buscam controlar o outro.

Figura 30 - Sandra, Robson e Daisy exibindo seus corpos



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 31 - Banho coletivo



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Esse sentido de liberdade também pode ser observado na relação entre Domingas e Iza. Antes mesmo de abordarmos o vínculo afetivo entre as duas personagens, vale destacar que, com a morte de Carmelita, a narrativa sugere que Domingas desonta como a nova matriarca de *Bacurau*, assumindo, simbolicamente, a função de guardiã da comunidade e preservando a tradição da mátria nordestina. Médica do vilarejo, conhecedora das dores e dos corpos de sua gente, Domingas ocupa um lugar de escuta e de autoridade afetiva. Sua presença é firme, mas não autoritária, é construída sobre o cuidado, a oralidade e a vivência comum.

Desse modo, na relação com Iza, companheira com quem compartilha a vida e a memória do vilarejo, vemos a materialização de uma afetividade não normativa, acolhida com naturalidade pelos demais moradores. A liberdade, aliás, parece ser uma prerrogativa nessa relação, pois, em determinado momento do filme, Iza aparece em uma cena de sexo com o michê Robson, sem que isso represente conflito ou quebra do vínculo afetivo com Domingas.

Figura 32 - Domingas observa Iza com Robson na cama



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Esse episódio reforça a ideia de uma comunidade que não apenas tolera, mas incorpora a liberdade dos corpos e dos afetos como parte de seu tecido social. Em *Bacurau*, os laços se constroem sob a aceitação das múltiplas formas de viver, amar e desejar, o que ecoa diretamente a proposta de um matriarcado em que o cuidado, a partilha e o respeito à diferença são princípios estruturantes.

Essa convivência sem tensões revela que, para os moradores do povoado, os laços afetivos não estão submetidos aos padrões do patriarcado colonial. Pelo contrário, eles se desenham numa lógica de liberdade e respeito, em que a ancestralidade feminina, que agora passa de Carmelita a Domingas, é a base que sustenta o coletivo. Assim, a comunidade reafirma seu projeto de utopia matriarcal, em que os afetos, os desejos e as escolhas pessoais não são motivo de exclusão, mas sim parte da riqueza plural que a constitui.

À medida que Domingas passa a exercer um papel central na comunidade, é ela quem fica cara a cara com Michael na cena em que prepara um banquete para o invasor com o intuito de descobrir quais são as reais intenções dos Bandoleiro Shocks em relação a Bacurau. Essa sequência, que, em nossa leitura, funciona como uma alegoria do ritual antropofágico, mostra Domingas convidando Michael para um banquete. Ela o recebe com a mesa posta, pronta para compartilhar os alimentos.

Figura 33 - Domingas à espera de Michael com a mesa posta



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Michael observa a mesa e se posiciona diante dela. Domingas destampa as panelas, e o vapor dos alimentos sobe, sinalizando que a refeição está recém-preparada. Como uma anfitriã, ela apresenta a comida, chegando a experimentá-la,

num gesto que indica que o alimento é seguro. Michael, armado, observa o ambiente, percebendo que não há mais ninguém no local. De acordo com Mendonça Filho (2020), em *Três Roteiros*, a cena representa o encontro entre dois chefes de tribos distintas, cada qual falando uma língua diferente e sem a presença de um intérprete.

Em nossa perspectiva, apesar da tensão evidente, afinal trata-se do encontro entre dois inimigos, o banquete preparado por Domingas também pode reverberar sentidos de apaziguamento, uma vez que a partilha dos alimentos remete a uma ação enraizada em um gesto matriarcal. Esse ato produz um desejo utópico, uma vontade de transformação para que a paz possa reinar.

Por outro lado, a mesma cena carrega um forte simbolismo de vingança, já que Michael parece ter sido atraído ao local justamente para que Domingas pudesse vingar a morte dos seus. Entendemos, assim, que, na medida em que o invasor está, simbolicamente, prestes a ser devorado, a mulher se revela como uma figura antropofágica. No início da cena, quando ele ainda se aproxima, ela surge à distância, observando sua chegada. Está próxima à mesa, posta com toalha, panelas de barro tampadas, pratos, talheres e guardanapos. Sobre uma das cadeiras, repousa seu jaleco, sujo de sangue. A impressão que se constrói é a de que a caçadora está à espreita, aguardando sua presa.

Quando o diálogo se inicia, Domingas apresenta o que está servido: “Guisado, suco de caju e música americana” (Bacurau, 2019, 01:42:39). No espírito da antropofagia oswaldiana, “devorar” o inimigo é mais do que destrui-lo: é absorver seus poderes, reelaborar sua força, torná-lo parte da própria cultura em uma nova forma subversiva. Quando Domingas atrai Michael para o banquete, ela inverte os papéis coloniais, pois o invasor estrangeiro, representante do poder armado, tecnológico e imperialista, torna-se o convidado (e vítima) de um ritual conduzido por uma mulher negra, nordestina e matriarca. A mesa posta, com toalha, panelas de barro, utensílios e até o jaleco ensanguentado, compõe um cenário ritualístico, quase litúrgico.

Em nossa leitura, esse espaço sagrado se aproxima dos ritos antropofágicos indígenas que inspiraram Oswald de Andrade não como canibalismo brutal, mas como ato simbólico de incorporar o outro para se fortalecer e se transformar. O fato de Domingas oferecer “guisado, suco de caju e música americana” é irônico e revelador: a música americana – que no caso é *True* da banda britânica Spandau Ballet – é um símbolo da cultura hegemônica global, e, na narrativa filmica, funciona como fundo para a derrota de um de seus agentes.

Nesse âmbito, a música estrangeira pode ser considerada como a sobremesa do banquete antropofágico. O uso da balada pop romântica na cena acentua o contraste entre a suavidade da música e a tensão do confronto, criando um efeito de ironia dramática. O fato de a música estar integrada à cena revela, por meio do gesto de Domingas, que os locais já haviam antropofagizado à sua maneira a cultura estrangeira, sem abrir mão de seus próprios costumes, conseguindo, assim, incorporar o outro de forma conveniente e autêntica.

Com o seguir da cena, Michael questiona em inglês onde estão os dois integrantes de seu bando, Willy e Kate, baleados por Damiano e sua companheira na sequência anterior, ocorrida na cabana. Domingas parece não compreender a pergunta ou a ignora e segue questionando-o a respeito das razões que levaram o grupo a agir daquela forma contra Bacurau. Michael, então, mostra uma faca e, em tom ameaçador, diz em inglês: “há tanto o que se pode fazer com uma faca” (*Bacurau*, 2019, 01:43:01). Dessa forma, ele exige que Domingas responda à sua pergunta. Ela, porém, mantém-se destemida, tal como um antropófago. Vestindo o jaleco coberto de sangue, ela escuta Michael querendo saber, em inglês, de quem era o sangue. Em seguida, ela ouve o forasteiro perguntar em espanhol: “hombre, mujer”. Domingas responde em português que o sangue era de uma mulher e que ela havia morrido. Em seguida, faz um gesto com a mão passando os dedos pelo pescoço, mostrando que a bandolera não estava mais viva.

Figura 34 - Michael finge provar o guisado oferecido por Domingas



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 35 - Michael derruba a mesa preparada por Domingas



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Ao entender que não conseguiria a subordinação de Domingas, Michael desdenha do banquete preparado por ela. O homem pega uma colher de sopa, finge que vai experimentar a comida, mas arremessa a colher de volta na panela e, em um gesto de fúria, derruba a mesa, espalhando os alimentos pelo chão. Domingas se afasta, pega seu cantil de bebida, dá um gole e permanece em silêncio, enquanto Michael vai embora. Ambos mantêm suas posições de rivais, já que Domingas, mesmo acolhedora, não se deixa intimidar. Michael, apesar de portar uma arma de fogo e uma faca, não concretiza o ato de assassiná-la, ainda que ela esteja aparentemente vulnerável. No geral, essa cena do banquete nos leva a considerar que a vingança não é apenas punição, mas ressignificação, uma vez que Michael, que chegou para exterminar Bacurau, é reduzido a um corpo impotente, capturado, acuado, prestes a ser devorado pela cultura que tentou eliminar. A violência do colonizador é, aqui, deglutida, processada e ressignificada pela lógica afetiva e comunitária de Bacurau, uma lógica matriarcal, mestiça, que opera nos moldes da mátria e não da pátria. Por fim, consideramos essa cena como uma inversão da história colonial: Domingas assume o papel de “antropófaga” não para repetir a violência do invasor, mas para ritualizá-la.

Ainda nesse contexto em que abordamos o filme sob a luz do matriarcado, cabe pensarmos *Bacurau* a partir da figura do bárbaro tecnizado, que, como defende Oswald de Andrade, é aquele que, recusando os valores coloniais impostos pela civilização europeia, apropria-se da técnica moderna sem se submeter à lógica opressora da cultura que a produziu. Ele domina a tecnologia, mas a ressignifica a partir de suas próprias referências culturais, sociais e afetivas, numa operação

antropofágica por excelência.

Essa ideia, a nosso ver, encontra eco direto em *Bacurau*, sobretudo na forma como os moradores do vilarejo, longe de serem retratados como sujeitos primitivos ou indefesos, demonstram domínio estratégico da tecnologia e do conhecimento local. Eles se comunicam por rádio e internet, organizam a defesa do território com habilidade tática e conhecem o entorno geográfico com precisão. São, portanto, sujeitos “bárbaros” no olhar dos colonizadores estrangeiros, mas, na verdade, profundamente lúcidos, articulados e politicamente conscientes.

Essa articulação entre técnica e ancestralidade, entre saber tradicional e resistência contemporânea, encarna a proposta oswaldiana de uma civilização brasileira fundada não na submissão, mas na reinvenção. Nessa lógica, assim como o bárbaro tecnizado não abdica da modernidade, mas a engole, *Bacurau* propõe uma utopia insurgente em que o povo é agente de sua própria libertação.

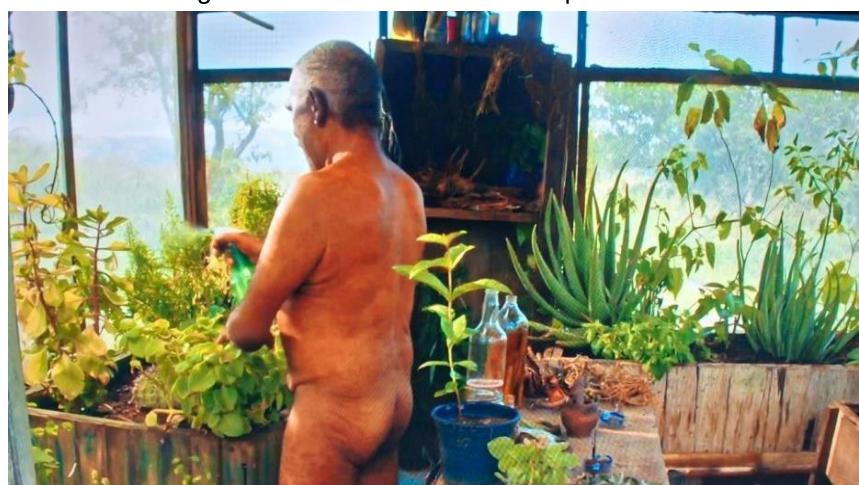
Como já observamos anteriormente, a força que sustenta a resistência do povo de Bacurau está enraizada na relação com uma substância, uma espécie de semente, capaz de expandir a percepção e desorganizar a lógica da realidade cotidiana. Por meio dela, os moradores acessam estados de transe, visões e sensações intensificadas, ativando saberes que brotam da terra e da experiência coletiva com a natureza. Esse poderoso psicotrópico é distribuído por Damiano, personagem que, em *Três Roteiros*, é descrito como uma figura xamânica: “DAMIANO, homem alto, forte, sexagenário, que arruma as suas ervas, rolos de fumo, maconha e unguentos, é um pequeno comerciante local, praticante de coisas verdes com um ar implícito de xamã” (Mendonça Filho, 2020, p. 229).

A atuação de Damiano também se conecta à ideia de matriarcado elaborada por Oswald de Andrade, sobretudo em sua valorização dos saberes ancestrais e da comunhão espiritual com a natureza. Embora seja um homem, sua figura carrega uma força matriarcal simbólica, por operar fora da lógica patriarcal ocidental e colonial, vinculando-se a práticas ligadas à terra, ao corpo, ao cuidado e ao transe como forma de conhecimento. Nesse sentido, Damiano encarna a tradição oswaldiana do matriarcado antropofágico não como estrutura de dominação, mas como um modo de existência pautado na coletividade, na escuta da terra e na força de um saber que resiste sem oprimir.

Dentro desse contexto que envolve a figura de Damiano, precisamos destacar a cena em que ele aparece nu, cuidando de suas plantas, o que nos remete ainda

mais à cosmovisão antropofágica proposta por Oswald de Andrade. Seu corpo desnudo, em contato direto com a terra, sem vergonha, sem mediação civilizatória, reencena o estado de comunhão primeira entre o ser humano e a natureza. A imagem de Damiano nu envolto por ervas e vapores não apenas sugere uma volta às origens, mas também simboliza uma ruptura com os valores coloniais e patriarcais que separam corpo, espírito e território. Tal como propõe o *Manifesto Antropofágico*, trata-se de recusar a moral importada e afirmar um saber que nasce do corpo, da terra, das plantas e do coletivo.

Figura 36 - Damiano nu entre as plantas



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 37 - Damiano nu do lado de fora



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Figura 38 - Damiano e sua companheira Daisy



Fonte: Filme *Bacurau*. Imagem capturada pelo autor (2025).

Nesse momento, Damiano, assim como sua companheira Daisy, que também aparece nua, alinha-se à figura do indígena antropófago que Oswald celebra: aquele que não teme o contato com o outro, que se nutre da diferença sem ser subjugado, que recusa a vergonha cristã do corpo e valoriza a sabedoria matriarcal da floresta. A nudez aqui não é vulnerabilidade, mas força ancestral. A terra de que ele cuida e que cuida dele é, também, um símbolo do matriarcado que é Bacurau, um lugar de vida, de memória e de resistência. O corpo nu de Damiano, portanto, não é apenas uma imagem: é um signo de resistência, um chamado à reconexão com um Brasil que persiste nas margens e que devora, transforma e devolve com beleza e fúria aquilo que lhe tentaram arrancar.

Concluímos, assim, que as cenas analisadas ao longo deste capítulo reforçam a leitura de *Bacurau* como uma obra atravessada pelos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade. Desse modo, a vivência coletiva dos moradores do vilarejo, marcada pela solidariedade, pela sabedoria ancestral e pela valorização da memória, remete à imagem de um quilombo contemporâneo, resistente e utópico, onde a terra é mais que chão: é fonte de pertencimento e força vital.

As figuras femininas de Domingas, Teresa e Carmelita se erguem como matriarcas, guardiãs da tradição e da insurgência, encarnando uma autoridade construída não pelo poder bélico, mas pela escuta, pelo cuidado e pela coragem. O fato de Teresa ser a primeira figura a surgir na tela, no começo do filme, e também a última a permanecer na cena final de *Bacurau* não é mero recurso estético. É sim, em

nossa leitura, uma marca de permanência e renovação.

Essa circularidade narrativa reforça a força da personagem e aponta para a centralidade da presença feminina no povoado. Teresa retorna à sua terra natal para ficar, como afirma com convicção, e seu arco sugere uma passagem simbólica de bastão: de Domingas, a médica temperamental e respeitada, à jovem que carrega no corpo e na memória o pertencimento à comunidade. Essa sucessão silenciosa entre mulheres ecoa a lógica matriarcal e coletiva de *Bacurau*, onde a liderança não é imposta, mas cultivada por meio da escuta, da vivência e da participação ativa. Nesse sentido, a imagem final não apenas encerra o filme, mas também projeta um futuro possível, em que Teresa, herdeira afetiva e política, possa conduzir o povoado com a mesma coragem ancestral que molda as mulheres daquele lugar.

A liberdade sexual de Iza e Domingas, assim como a nudez do michê Robson e das prostitutas, de Damiano e de sua companheira, rompem com os tabus coloniais e cristãos herdados, atualizando o gesto antropofágico de recusar imposições morais estrangeiras. Damiano, por sua vez, enraizado na terra e envolto pelas plantas, atua como um xamã que intermedia a relação entre o humano e o natural, um homem que carrega a força simbólica da mátria, numa lógica em que o matriarcado é também espiritual e telúrico. Por fim, a cena do banquete, em que Domingas aparece como anfitriã e estrategista, reforça sua posição de liderança matriarcal, e, ao mesmo tempo, evoca o ritual antropofágico como forma de enfrentar o inimigo não pela subserviência, mas pela astúcia.

Todos esses elementos dialogam com os conceitos de utopia e matriarcado de Pindorama, presentes no pensamento oswaldiano, e reafirmam a potência de *Bacurau* como um cinema de resistência, que devora para recriar, que luta para permanecer, e que sonha, mesmo em meio à violência, com um futuro mais justo, enraizado na terra e no afeto coletivo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS - TRANSFIGURAÇÃO – O FILME COMO CORPO CULTURAL

Em nossa proposta de criar, simbolicamente, um ritual de antropofagia para devorar *Bacurau*, reconhecemos o filme como um corpo cinematográfico antropófago, um organismo que se transforma pelas referências que assimila e, ao mesmo tempo, transforma-nos à medida que o deglutimos. Assim como os antropófagos buscavam se nutrir da força de suas vítimas, *Bacurau*, ao ser consumido criticamente, injeta em nós sua potência estética, política e simbólica, fazendo do ato de assistir e refletir uma experiência de incorporação e recriação.

Diante disso, podemos concluir que quem assiste a *Bacurau* chega ao fim da sessão com uma sensação de novidade, uma vez que o filme nos coloca diante de algo novo, apesar de todas as influências que apresenta. Poucas tentativas de incorporar os gêneros cinematográficos no cinema brasileiro se provaram tão bem-sucedidas. Isso nos leva a pensar que, exatamente por essa razão, talvez, até agora, *Bacurau* seja a maior concretização das ideias antropofágicas no cinema. O público torce, de forma intensa, para seu povo e pela derrota do invasor, e o filme não esconde a intenção de criar uma nova imagem do brasileiro, em especial do nordestino, que luta e resiste.

Assim, ao transformar o Nordeste em palco para um verdadeiro faroeste brasileiro, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles procuram redescobrir e reinventar as imagens do Brasil e de seu povo, ainda que retratando seu mal-estar, em uma espécie de manifesto anti-imperialista. Concluímos, pois, refletindo que a antropofagia nos coloca diante de nossa impureza, visto que somos fruto de múltiplas devorações.

A questão é: o que vamos fazer com isso? Lamentar nossa impureza, nossa miscigenação, ou assumi-las, aceitando o que elas têm de forte, numa tentativa de construir uma política que seja favorável à vida? Nesse viés, se pensarmos no enredo de *Bacurau*, uma das leituras possíveis é justamente como aqueles moradores assumiram o que eles eram – pobres, negros, indígenas, LGBTQIAPN+, sertanejos, nordestinos – e transformaram isso em uma arma de resistência contra os forasteiros que queriam dominar a cidade. O filme mostra esse processo devorando várias referências para se transformar em uma obra única.

Ao final dessas reflexões, também concluímos que os efeitos da barbárie

presente em *Bacurau* e a maneira como eles se manifestam podem ser lidos como consequências dos avanços tecnológicos, da submissão da cultura aos sistemas econômicos e da anulação de direitos humanos. Esses temas, retratados com enfoques diferentes, permeiam a maior parte das narrativas distópicas e engendram debates a respeito da relação da sociedade com o Estado e da relação entre indivíduos.

Sendo assim, o contato com situações radicais, como as vivenciadas pelos moradores de *Bacurau* em explícitas cenas brutais, não se propõe a chocar os espectadores de forma gratuita, nem deseja fazer apologia ao totalitarismo e à violência. Ao contrário, acreditamos que a ideia seria construir um retrato, de forma negativa, daquilo que seria nocivo ao ser humano e que carece ser colocado, frequentemente, em destaque, para que haja um distanciamento dessas situações, a fim de que haja ponderação nas escolhas realizadas pela sociedade.

Quando pensamos em obras literárias e cinematográficas que abordam a distopia, uma das intenções é aproximar arte e sociedade e fornecer um diagnóstico do presente, em uma tentativa de trazer algum discernimento no contato com uma situação tão extrema, como a vivenciada pelos habitantes do filme *Bacurau*. Nesse processo, negar ou neutralizar a existência da violência na sociedade atual, por exemplo, seria uma atitude pautada na ilusão de crer na existência de um único inimigo e esperar que seu fim resolva problemas de ordem política ou social. E são nesses jogos de aproximação e distanciamento de uma realidade alternativa que a ficção extrapola o entretenimento e fornece possibilidades de visões de mundo, ajudando a compreender o que seria desejável para nós mesmos e para os outros.

Assim como propunha Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, *Bacurau* devora referências estrangeiras, do faroeste à ficção científica, da distopia à ação, sem deixar de lado a influência da nossa Chanchada, do Cinema Novo e Marginal e do Tropicalismo, para criar algo novo, brasileiro, mestiço e resistente. Dessa maneira, o gesto antropofágico se concretiza não apenas na forma estética, mas também no conteúdo político do filme: ao transformar a diversidade em potência e ao inverter a lógica colonial, a obra afirma a força de um Brasil profundo, impuro, e, justamente por isso, cheio de vida. Nesse sentido, *Bacurau* atualiza o espírito oswaldiano, fazendo da cultura um campo de batalha simbólico onde se disputa a narrativa do que somos e do que podemos ser.

Com efeito, *Bacurau* não apenas representa a antropofagia como ideia, mas

também a prática. Como resultado de décadas de digestão criativa no cinema brasileiro, o filme atualiza esse gesto oswaldiano de devorar para sobreviver, misturar para resistir. Ao fazer do sertão um palco distópico de luta, ao misturar gêneros globais com raízes locais e ao transformar a diversidade em força narrativa, *Bacurau* se afirma como um corpo antropofágico que, mais do que homenagear Oswald de Andrade, dá continuidade à sua proposta. Assim, a pergunta que move esta pesquisa (“*Bacurau* pode ser compreendido como um legado da antropofagia?”) encontra sua resposta não apenas na teoria, mas no próprio pulsar do filme: um legado que resiste, luta, transforma e cria.

Ao longo da pesquisa, buscamos também aproximar *Bacurau* das questões filosóficas presentes no pensamento de Oswald de Andrade, sobretudo nos conceitos de utopia, patriarcado e matriarcado de Pindorama, como expressos em suas teses filosóficas. A vivência coletiva dos moradores do vilarejo, marcada pela solidariedade, pela sabedoria ancestral e pela valorização da memória, remete à imagem do matriarcado, resistente e utópico, onde a terra é significado de pertencimento e fonte de vida. As figuras femininas de Domingas, Teresa e Carmelita se erguem como matriarcas, guardiãs da tradição e da insurgência, encarnando uma autoridade construída não pelo poder das armas, mas pela escuta, pelo cuidado e pela coragem. O filme propõe, ainda, uma visão libertária da sexualidade, em que há espaço para o desejo, o afeto e o prazer sem culpa, em sintonia com a liberdade amorosa e sensual celebrada por Oswald de Andrade.

Todos esses elementos dialogam com a utopia antropofágica de Oswald: uma sociedade matriarcal, libertária, sincrética e não hierárquica. *Bacurau* é uma Pindorama reinventada, que recusa as imposições do patriarcado, do colonialismo e da moral europeia. Assim, o longa-metragem reafirma sua potência como um cinema de resistência: que devora para recriar, que luta para permanecer, e que sonha, mesmo em meio à violência, com um futuro mais justo, enraizado na terra e no afeto coletivo.

Assistimos a *Bacurau* pela primeira vez em 2019, logo após seu lançamento, e ficamos profundamente impactados com todas as possibilidades que o filme trazia, no que dizia respeito à sua temática, à estética, às influências, às músicas e aos personagens. A experiência nos instigou a elaborar um projeto de pesquisa para o doutorado, uma vez que o cinema brasileiro já fazia parte de nossas investigações desde o curso de especialização que realizamos após a graduação em Comunicação

Social.

O projeto foi aceito e tivemos a oportunidade de ingressar no doutorado. No entanto, logo após a primeira semana de aula, teve início a pandemia da Covid-19, e o curso precisou se adaptar às exigências sanitárias daquele momento. Enquanto permanecíamos em casa, em isolamento, tentando nos proteger como era possível, o Brasil do lado de fora nos impunha a realidade de uma política da morte: negacionista, antivacina e marcada pela negligência ao povo brasileiro.

Diante desse cenário, a pesquisa sobre *Bacurau* passou a fazer ainda mais sentido: era impossível não perceber o quanto precisávamos, enquanto brasileiros, de inspiração naqueles moradores do vilarejo. O quanto era urgente nos vestir de nossa própria pele, resgatar nosso passado, nossas raízes ancestrais, tudo aquilo que a narrativa de *Bacurau* valoriza, como forma de resistência contra uma política autoritária, imperialista e aniquiladora. Em tempos sombrios, o filme se revelou não apenas como uma obra de arte, mas como um manifesto em defesa da vida, da coletividade e da coragem de existir, sem, no entanto, cair no didatismo nem enveredar por um viés panfletário.

Dentro dessa perspectiva em que o filme extrapola os limites de uma criação artística, temos que lembrar do teórico Douglas Kellner (2001), citado no capítulo quatro desta pesquisa. Ele ressalta que a cultura veiculada pela mídia transformou-se em uma força dominante de socialização. Segundo o autor, as imagens difundidas pelos meios de comunicação passaram a substituir instituições como a família, a escola e a igreja como árbitros do gosto, dos valores e do pensamento, ao mesmo tempo que produzem novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento. Por essa razão, Kellner (2001) defende que a leitura e a análise crítica dos textos midiáticos devem ser ensinadas de forma semelhante ao trabalho feito com os textos escritos.

A chamada pedagogia da arte da mídia, em sua proposta, busca desenvolver a capacidade de avaliar as qualidades estéticas das produções midiáticas, bem como o uso das tecnologias como ferramentas de autoexpressão e criação. Portanto, a pedagogia crítica da mídia baseia-se na análise das representações e dos discursos proferidos pelos meios de comunicação, destacando a importância de aprender a utilizar essas linguagens como formas de expressão pessoal e ativismo social.

Na visão de Kellner (2001), essa pedagogia tem o potencial de cultivar a cidadania crítica, formando sujeitos imunes à manipulação, capazes de questionar as

mensagens que recebem e de buscar informações em diversas fontes. Trata-se, assim, de fomentar uma cidadania bem informada, apta a formular juízos políticos conscientes e fundamentados.

A cultura da mídia, em si, está produzindo novas esferas públicas e criando a necessidade de intervenção em novas arenas do debate público – rádio comunitário, televisão aberta, vias de comunicação por computador, etc. Portanto, está produzindo novos textos e criando a necessidade de cultivar uma pedagogia que ensine a ler e a decodificar imagens, cenas, narrativas e espetáculos do tipo fundamental à cultura da mídia” (Kellner, 2001, p. 430).

À luz dessa pedagogia crítica da mídia, da qual o cinema faz parte, e considerando que *Bacurau*, em suas diversas camadas de leitura, evidencia oposições internas em sua estrutura narrativa – moradores locais *versus* invasores; mestiços, indígenas, negros e brancos *versus* descendentes de uma suposta raça branca pura; usuários de tecnologias rudimentares *versus* portadores de armas e aparatos tecnológicos sofisticados; e, principalmente, membros de uma comunidade isolada *versus* cidadãos globalizados – é possível concluir que o filme se inscreve em uma perspectiva que problematiza nosso passado colonial.

Assim, ao mobilizar essas tensões, *Bacurau* oferece ao espectador representações nas quais os personagens pertencem às classes historicamente dominadas, mas jamais se apresentam como submissos. Ao contrário: resistem, reorganizam-se, defendem o coletivo e lutam por sua permanência, oferecendo um poderoso contraponto às narrativas hegemônicas que naturalizam a dominação. Nesse sentido, o filme não apenas se torna objeto de análise crítica, mas também uma prática pedagógica que convoca o espectador a um posicionamento ético, político e social em sintonia com os princípios da pedagogia crítica da mídia defendida por Kellner.

Por fim, é importante considerar, em relação à análise realizada nesta pesquisa, que, embora tenhamos adotado um método que envolveu a separação de cenas, diálogos, imagens e trilha sonora, essa abordagem não se configura, do ponto de vista metodológico, dentro dos parâmetros tradicionais esperados de uma análise filmica conduzida por um pesquisador da área específica do cinema. Nosso foco principal esteve centrado na estrutura narrativa da obra e em seus diálogos simbólicos com a antropofagia cultural oswaldiana e com os movimentos cinematográficos brasileiros. Ao todo, o filme foi assistido na íntegra 20 vezes, um total de 43 horas e 40 minutos ou 2.620 minutos de filme, isso sem considerar as vezes que foi

necessário voltar a algumas cenas para a confirmação de detalhes e anotações.

Nesse momento, consideramos importante reafirmar a natureza transdisciplinar de nosso estudo, dentro da linha de pesquisa Literatura e Transdisciplinaridade do PPG-Letras Estudos Literários, e também reconhecer nosso lugar de fala como pesquisador de literatura que transita com sensibilidade pelo campo do cinema. Como evidenciado na Introdução do trabalho, este estudo é fruto do olhar de um pesquisador da literatura apaixonado por cinema. Por isso, desenvolvemos um modo próprio de análise, que, mesmo não se prendendo aos modelos convencionais da teoria fílmica, buscou sempre respeitar os alicerces conceituais e teóricos que serviram de base para esta empreitada.

Esses fundamentos estabeleceram os limites que sustentaram toda a construção interpretativa aqui apresentada. Por fim, consideramos relevante ressaltar que esta pesquisa não teve como objetivo oferecer um conhecimento fechado, absoluto ou único. Ao contrário: desejamos contribuir para o surgimento de novas investigações que se dediquem à conexão entre literatura e cinema e proponham novas leituras de *Bacurau* e revisitamentos da antropofagia de Oswald de Andrade.

Como afirma Beatriz Azevedo (2012), o legado antropofágico oswaldiano comporta múltiplas leituras e releituras, transcrições e apropriações nos mais variados campos da cultura no Brasil e no exterior. Que esta pesquisa, portanto, sirva não como ponto de chegada, mas como um convite à continuidade: a devorar, transformar e criar a partir daquilo que nos constitui e nos atravessa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Porto Alegre: L&PM, 2018.

ANDRADE, Oswald de. **A Utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407/27763>. Acesso em: 29 jul. 2024.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php>. Acesso em: 12 set. 2024.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2019. Filme (131 min).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo. **A favela no audiovisual brasileiro**: trajetos de sentidos no cinema. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4034/1/marcospaulodearaujobarros.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2024.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo; BARROS, Marisa Aparecida Loures de Araújo. O confronto entre utopia e distopia em Bacurau. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 26, n. 2, p. 65-72, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/38887/25569>. Acesso em: 17 out. 2024.

BARROS, Marcos Paulo de Araújo; PIRES, André Monteiro Guimarães Dias. Bacurau: uma leitura sob o prisma do Cinema Novo. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 28, n. 1, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/45104/28107>. Acesso em: 30 set. 2024.

BARROS, Marisa Aparecida Loures de Araújo; BARROS, Marcos Paulo de Araújo; FARIA, Alexandre Graça. A representação da mulher em O Conto da Aia e em Os Testamentos: distopias do presente. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 165-176,

jul./dez. 2020. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33086/21822>. Acesso em: 17 out. 2024.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. **Revista Cult**. São Paulo, ago. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 5 set. 2024.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul/dez. 2007.

BENTES, Ivana. **Terra de fome e sonho**: o paraíso material de Glauber Rocha. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2025.

BENTES, Ivana. Trópico pelo avesso: Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo. **Cienc. Cult.** [online], v. 74, n. 2, p. 1-9, 2022. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220026>. Acesso em: 20 set. 2024.

BERNARDET, Jean- Claude. **Brasil em tempo de cinema** – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOCA DO INFERNO. **A menina do algodão** (2003). Crítica publicada em 2014. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/a-menina-do-algodao-2003/>. Acesso em: 10 out. 2024.

CAMPOS, Augusto de. **Revistas re-vistas**: os antropófagos. Disponível em: <https://www.antropofagia.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos>. Acesso em: 13 out. 2024.

CINEMA EM CENA. **Vinil Verde de Kleber Mendonça Filho**. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2170/vinil-verde-de-kleber-mendonca-filho>. Acesso em: 10 out. 2024.

DALRYMPLE, Theodore. **Nossa cultura... ou o que restou dela**. São Paulo: É Realizações Ed, 2015.

ESTEVES, João Pissarra. **Os mídia e a questão da identidade** - Sob as leituras pós-modernas do fim do sujeito. Universidade de Lisboa, mar. 1999. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.html>. Acesso em: 28 dez. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira; prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EDUFBA, 2008. PDF. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Frantz_Fanon_Pele_negra_mascaras_brancas.pdf. Acesso

em: 22 set. 2024.

FAVORETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GUIMARÃES, João Vitor. **O limite sempre em mente**: a distopia na literatura e no cinema. Centro Cultural São Paulo. São Paulo, fev. 2019. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/09/o-limite-sempre-em-mente-a-distopia-na-literatura-e-no-cinema/> Acesso em: 5 abr. 2023.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HUTAMÁRTY, Leonardo. **Crítica**: Recife Frio (dir. Kleber Mendonça Filho). Alagoar, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://alagoar.com.br/critica-recife-frio-dir-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 11 out. 2024.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KRONBAUER, Janaíne dos Santos; MOSER, Magali. **Bacurau e o Brasil estilhaçado**. Observatório da Imprensa, 17 set. 2019. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/cinema/bacurau-e-o-brasil-estilhaçado/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

LEAL, Hermes. As camadas visíveis e invisíveis de “O Som ao Redor”. **Revista de Cinema**, 1 dez. 2020. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2020/12/as-camadas-visiveis-e-invisiveis-de-o-som-ao-redor/>. Acesso em: 11 out. 2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2001.

MARTONI, Alex Sandro. **Macunaíma e a experiência de vanguarda no Modernismo literário e no Cinema Novo**. 2006. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3385/1/alexandromartoni.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2024.

MATTOS, Rômulo. **Tropicalismo e canção engajada no filme Bacurau**. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

MELLO, Cecília Antakly de. Free Cinema: o elogio do homem comum. **Significação**:

Revista de Cultura Audiovisual. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65660>. Acesso em: 6 set. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Lançamento do Livro “Três Roteiros”**. 2020. 1 vídeo (1:52:58). Publicado pelo canal da Unifor. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=yia-yPVNPbl>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber; DORNELLES, Juliano. **Interview**: Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. Entrevistador: Ela Bittencourt. *Film Comment*, 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/cannes-interview-kleber-mendonca-filho-and-juliano-dornelles/> Acesso em: 3 jun. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cinemas no Brasil**: superação, recordes e expansão em 2024. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 6 jan. 2025. Disponível em:
<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/cinemas-no-brasil-superacao-recordes-e-expansao-em-2024>. Acesso em: 30 jan. 2025.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaios**. Trad. Sérgio Milliet. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONTEIRO, André. **A subjetividade antropofágica e a escrita da vida**. Disponível em:
https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2013/14_A_SUBJETIVIDADE_ANTROPOFAGICA.pdf Acesso em: 15 jul. 2024.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**: a juventude de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MUSSE, Ricardo. Sobre Bacurau. **Revista Forum**. Santos, out. 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/sobre-bacurau-por-ricardo-musse/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: Géneros Cinematográficos. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <https://www.labcom.ubi.pt>. Acesso em: 30 jan. 2025.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A Utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado de Cultura, p. 5-39, 1990.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo – Um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PEREIRA, Allan Kardec da Silva. **Imagens que pensam o outro**: o índio no cinema de John Ford. 2015. 187 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2015. Disponível em
<file:///C:/Users/mpara/Downloads/Doutorado/jhon%20ford%20%E2%80%93%20DIS>

SERTA%C3%87%C3%83O%20PPGH%20CH%202015.pdf. Acesso em 05 fev. 2025

PEREIRA, Ivanildo. As homenagens de 'Bacurau' ao mestre do terror John Carpenter. **Cine Set**, 10 set. 2019. Disponível em: <https://cineset.com.br/as-homenagens-de-bacurau-ao-mestre-do-terror-john-carpenter/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

PEREIRA, Luiz Otávio. **O cinema na música de Bacurau**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau>. Acesso em: 24 mar. 2025.

PIMENTEL, Matheus. A história do cangaço: mito, estética e banditismo no sertão. **Nexo Jornal**, São Paulo, 2 set. 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2018/09/02/a-historia-do-cangaco-mito-estetica-e-banditismo-no-sertao>. Acesso em: 16 jun. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970 - 1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

REINHOLZ, Fabiana. "Bacurau é uma história de luta. Bacurau é um quilombo", afirma o ator Wilson Rabelo. **Brasil de Fato**, Porto Alegre, 14 ago. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/08/14/bacurau-e-uma-historia-de-luta-bacurau-e-um-quilombo-afirma-o-ator-wilson-rabelo/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ROCHA, Glauber. **Estética da Fome**. Vermelho. Brasília, 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> Acesso em: 12 set. 2024.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTANA, Carlos Wagner Guterres Santana. **Rogério Sganzerla**: rastros de antropofagia no rosto de personagens do Cinema Marginal. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/9677/4/Carlos_Wagner_Guterres_Santana_DIS.pdf. Acesso em: 20 set. 2024

SILVA, Anderson Pires da. O primitivismo poético em Oswald de Andrade: vanguarda e intertextualidade. **Ipótesi**, Juiz de Fora, v. 25, n. 2, p. 54-76, jul./dez.

2021. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/36742/24023>. Acesso em: 2 jul. 2025.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo**: Para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Maria de Fátima Rufino de. **Deus e o diabo em Bacurau**: O sertão no Cinema Novo e na produção cinematográfica contemporânea. 2021. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Regional do Cariri, Crato, 2021. Disponível em:
<https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/701437/2/DEUS%20E%20O%20DIA%20BO%20EM%20BACURAU.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

STEFANINI, Marcella Wiffler. **Uma análise do curta-metragem Vinil Verde (2004), de Kleber Mendonça Filho, como expressão do Cinema Moderno Pernambucano**. 2021. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/360318079_UMA_ANALISE_DO_CURTA-METRAGEM_VINIL_VERDE_2004_DE_KLEBER_MENDONCA_FILHO_COMO_EXPRESSIONAO_DO_CINEMA_MODERNO_PERNAMBUCANO. Acesso em: 10 out. 2024.

SUTHERLAND, John. **Uma breve história da literatura**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

TELES, Gilberto Mendonça Teles. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2002.

TIBURI, Márcia. Devorando Oswald: sobre antropofagia – “Palimpsesto selvagem” de Beatriz Azevedo. **Revista CULT**, UOL, 27 jul. 2016. Disponível em:
<https://revistacult.uol.com.br/home/devorando-oswald-sobre-antropofagia-palimpsesto-selvagem-de-beatriz-azevedo/>. Acesso em: 25 jun. 2025.

TURMA DO FUNDÃO. O que achamos de Aquarius, ou Precisamos falar sobre Clara. **Superinteressante**, 11 out. 2016. Disponível em:
<https://super.abril.com.br/coluna/turma-do-fundao/o-que-achamos-de-aquarius-ou-precisamos-falar-sobre-clara/>. Acesso em: 11 out. 2024.

VALENTE, Jonas. **Região do Quilombo dos Palmares se tornará patrimônio cultural do Mercosul**. Agência Brasil, 20 nov. 2017. Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-11/regiao-do-quilombo-dos-palmares-se-tornara-patrimonio-cultural-do-mercosul>. Acesso em: 17 jun. 2025.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo,

cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.