

Bacurau: uma leitura sob o prisma do Cinema Novo

Bacurau: a reading from the perspective of Cinema Novo

Marcos Araújo
André Monteiro Guimarães Dias Pires

RESUMO: Este artigo objetiva analisar o filme *Bacurau* em comparação ao universo do Cinema Novo. Por meio de revisão bibliográfica, a proposta é encontrar elementos que permitam a leitura do filme sob o prisma do movimento cinemanovista. Ao abordar o tema do sertão e do cangaço e se utilizar de músicas que compõem a trilha sonora de filmes produzidos naquele período, além de mostrar personagens como arquétipos e a violência como ato de revolução, *Bacurau* proporciona uma leitura em que se é possível encontrar traços do Cinema Novo.

Palavras-chave: Bacurau. Cinema Novo. Sertão. Cangaço.

ABSTRACT: This article objectively analyzes the film *Bacurau* in comparison to the Cinema Novo universe. Through a bibliographical review, the proposal is to find elements that allow the film to be read from the perspective of the cinemanovista movement. By approaching the theme of the hinterland and cangaço and using songs that make up the soundtrack of films produced in that period, in addition to showing characters as archetypes and violence as an act of revolution, *Bacurau* provides a reading in which it is possible to find traces of Cinema Novo.

Keywords: Bacurau. New Cinema. Hinterland. Cangaço.

Introdução

Cinema novo de novo! Isso foi o que muitas pessoas pensaram depois que saíram das salas de cinema, em 2019, logo que as luzes se acenderam, após o encerramento dos créditos finais do filme *Bacurau*. A mesma constatação também foi o tema de uma enxurrada de textos na imprensa e nos sites especializados em cinema, analisando o longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e de Juliano Dornelles sobre o prisma do Cinema Novo, movimento que deu rosto a filmes brasileiros produzidos na virada entre as décadas de 1950 e 1960.

O que se quer com este texto é justamente trazer à baila as características que nos permitem analisar as aproximações entre *Bacurau* (2019) e o universo cinemanovista. 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, que, ainda a essa altura, depois de mais de 60 anos,

continua marcada por uma realidade social permeada pela desigualdade, mas, sobretudo, pela resistência popular.

Ao assistir ao filme que tem nome de ave, porque Bacurau é um pássaro de hábitos noturnos encontrado no cerrado brasileiro, percebe-se uma gama de referências que o insere no universo dos filmes cinemanovistas. São 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.

Para que se possa ter um aprofundamento acerca das marcas que aproximam *Bacurau* (2019) do universo do Cinema Novo, que é, como já mencionado, o propósito deste texto, é preciso trazer para essa discussão as características e os ideais que serviram de força motriz para que os diretores das películas cinemanovistas tivessem seus nomes gravados para sempre na história do cinema nacional e mundial.

Cinema Novo: um olhar diferente sobre a realidade

Centrado no compromisso de retratar a realidade brasileira, o Cinema Novo foi visto como um fenômeno de importância internacional, como aponta Pedro Simonard, autor do livro *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*. Os filmes produzidos durante esse período 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 Neorrealismo italiano, provocando uma contraposição ao cinema hollywoodiano e aos formatos de filmes produzidos no Brasil, representados pelas chanchadas e pelas produções de grandes estúdios, como a Vera Cruz.

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 da que se realizava até então, principalmente nas obras concebidas pelas chanchadas, que eram

criticadas por trazerem uma representação extremamente cômica do país. Para Simonard (2006), 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 propagação do *american way of life*.

A produção dos cinemanovistas concentra aspectos que lhes davam uma coesão e uma identidade de grupo. Em *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*, seu autor procurou analisar quais seriam as raízes desse movimento. Na sua análise, ele ressalta configurações que contribuíram para formar o grupo dos cinemanovistas. Ele aponta que 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”. Um deles seria o “Bar Líder”, um estabelecimento cujo nome não se sabe ao certo, mas 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. Como escreve Simonard (2006), nessas duas empresas, os jovens cineastas passaram a realizar funções para ajudar a viabilizar as obras de cada um deles. Um produzia o filme do outro ou assumia a direção de fotografia. Quando um trabalho dava lucro, o recurso arrecadado era investido na produção 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.

Dessa forma, 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, como pontua Simonard (2006), o Cinema Novo bebe da fonte de dois atores sociais que tiveram importante papel nas discussões ideológicas no Brasil, naquele período, e que foram os principais representantes da nova geração dos

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. Conforme o autor, 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 deveriam acontecer o desenvolvimento nacional.

Para a melhor compreensão dessa mudança de foco, precisamos nos lembrar das transformações que ocorreram no Brasil a partir do governo de Getúlio Vargas e, principalmente, no governo do presidente Juscelino Kubitschek. O Brasil passou por um rápido processo de industrialização, deixando de ser apenas um país agroexportador para ser produtor e consumidor de produtos industrializados. Transformou-se 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 Simonard (2006), a fim de 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.

Como mostra Simonard em seu livro, 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, conforme Simonard (2006), o Brasil não teria deixado para trás, até então, essa característica, inclusive, no que diz respeito à importação de ideias. A explicação para isso 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, o colonizado tinha o objetivo de atingir o status do colonizador e, desse jeito, 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, das mudanças que estavam em curso na nação. Jovens artistas e intelectuais rodaram o Brasil em caravanas artísticas a fim de encontrar o povo brasileiro, acreditando no potencial revolucionário da arte. Conforme Simonard (2006), 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, aponta Simonard, era levar o teatro ao maior número possível de pessoas, tirando as peças de dentro dos teatros e as levando ao encontro do público, com apresentações nas praças, nas igrejas, nas sedes dos sindicatos e em outros locais capazes de atraírem a atenção da plateia.

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 de ter sido o primeiro diretor do CPC e de ter escrito o 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 relacionado à criação do primeiro Centro. Além disso, o diretor cinemanovista Caca Diegues foi um de seus diretores. Importante pontuar 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 Caca Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Todavia, o CPC teve uma vida curta: com o golpe militar de 1964, ele foi fechado pela ditadura.

De acordo com Simonard (2006), 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 os cepetistas, 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 mostra Simonard (2006). No *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura*, os cepetistas ressaltam que as ideias dominantes de uma determinada época eram as ideias da classe detentora do poder econômico e que uma das formas que a classe dominante utilizaria para legitimar e propagar seus ideais e seus valores seria por meio da arte.

O sertão para despertar a consciência do povo

Em meio à contextualização do que foi o movimento do Cinema Novo e com o propósito de avançar sobre o objetivo deste texto, que é discorrer acerca das marcas que aproximam *Bacurau* do universo do Cinema Novo, é preciso concentrar nossa atenção sobre o que o sertão significou para os cineastas cinemanovistas. 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, evidenciando a ideia de fazer cultura pelo povo e para o povo.

Sob a influência intensa do Neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo recusa a produção cinematográfica vigente, considerada como comercial e de inspiração hollywoodiana e também vista como um simulacro das aparências vazias de uma sociedade intelectualmente empobrecida e refém das influências culturais dos

cânones europeus e estadunidenses. Nesse contexto, o Cinema Novo se propunha a produzir um cinema-verdade que, “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como afirmou Glauber Rocha, fosse capaz de mostrar o Brasil para o Brasil. Nesse propósito, o sertão aparece 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 sertão, 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.

O baiano Glauber Rocha surge como cineasta e se torna um dos maiores expoentes do Cinema Novo depois de dirigir o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). No congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova, no ano de 1965, o jovem diretor 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. Como ressalta Rocha,

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha, 2013, p. 2).

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.

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 incivilização (Rocha, 2013, p. 2).

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. Segundo 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 primitiva é revolucionária”. A construção dessa estética se dá também, certamente, em razão da impossibilidade da primazia técnica na produção cinematográfica nacional durante os anos de 1960. Com críticas contundentes à produção cinematográfica mercadológica, o Cinema Novo prezava por 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, evitando e se opondo justamente aos artifícios do cinema digestivo, que tinha a primazia da forma em detrimento do conteúdo. 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.

Cinema Novo de novo

Posto isso, partimos, portanto, para dar destaque às marcas que fazem de *Bacurau* (2019) um filme que bebe da mesma água que beberam os cineastas cinemanovistas. Para começar, como já havia sido apontado, o filme de Mendonça Filho e Dornelles apresenta personagens que funcionam como arquétipos. Os moradores daquele povoado não são eles mesmos em si. Cada um deles está ali representando sua classe. Teresa (Bárbara Colen), que deixou sua comunidade para ir estudar e se formar, representa todos os jovens que percorreram esse mesmo caminho. Plínio (Wilson

Rabelo), o professor que alerta sobre o apagamento de Bacurau dos mapas e é respeitado por seus alunos, é todos os docentes que se sacrificam para educar pessoas nas escolas públicas de periferia. Caberia aqui, inclusive, destacar como o personagem Plínio faz referência a Paulo Freire, uma vez que, como professor do povoado, ele tenta 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. Dominga (Sônia Braga), 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. 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.

Mais uma ponte que se pode fazer entre *Bacurau* (2019) e o movimento do Cinema Novo é a presença da canção *Bichos da Noite*, de Sérgio Ricardo, que ecoa durante uma das cenas mais famosas do filme: a procissão do enterro de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá). Sérgio Ricardo, diretor de *O Menino da Calça Branca* (1961), *Esse Mundo é Meu* (1964) e *A Noite do Espantalho* (1974), também é conhecido pelas trilhas sonoras que produziu, com destaque para *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Na verdade, Sérgio Ricardo foi acolhido de braços abertos pelo cinemanovista baiano, tanto que também foi responsável pela trilha de outros filmes glauberianos, como *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Mas, *Bacurau* (2019) tem outros elos musicais com o Cinema Novo. A abertura do filme é ao som de *Não Identificado*, na voz de Gal Costa, que aparece no final de *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr, e ainda há *Réquiem para Matraca*, tema composto por Geraldo Vandré para o clássico *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos. Todas essas músicas formam uma atmosfera, a mesma que foi buscada pelo Cinema Novo, a fim de auxiliar *Bacurau* (2019) na transmissão de sua mensagem cinematográfica.

A abordagem a respeito do sertão que este texto traz acima serve de justificativa para o apontamento que se segue: é impossível traçar paralelos entre Cinema Novo e *Bacurau* sem que seja dada a devida importância para o sertão. O filme de Mendonça Filho e Dornelles também é sobre o sertão, cenário que foi utilizado pelo Cinema Novo no processo de redescoberta do Brasil. Claro que vale ressaltar que o sertão apresentado

por *Bacurau* é, ao mesmo tempo, referência e também contraste ao sertão nordestino representado nas obras literárias e outros filmes, pois *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. Assim, é bom lembrar que o sertão nunca esteve de fora da cinematografia brasileira. A década de 1990 é marcada por algumas produções relevantes, nas quais esse território é tratado como temática de destaque, como por exemplo, o filme *Corisco e Dadá* (1997), de Rosemberg Cariry. Estabelecendo um diálogo com as produções cinemanovistas e a sua estética da fome, Rosemberg Cariry apresenta elementos do sertão de *Deus e o Diabo* (1964), como os personagens Corisco e Dadá, a aridez do clima e da vida, marcados pela seca, pela fome, pela violência e pela fé.

O Cinema Novo apresentou, com os filmes *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), a chamada Trilogia do Sertão, que continua a inspirar obras cinematográficas contemporâneas, como é o caso de *Bacurau* (2019). Neste, o cangaço é perceptível 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.

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. *Bacurau* (2019) se passa em um futuro próximo, em que a pequena cidade passa pelo luto por conta da perda de uma de suas moradoras mais antigas, Carmelita. Ao mesmo tempo, os moradores do local começam a perceber atividades estranhas, como drones sobrevoando o município e desaparecimento do sinal de telefone e da própria localidade dos mapas, fenômeno observado durante uma aula do professor Plínio.

Estrangeiros são vistos chegando e uma série de assassinatos passam a acontecer na região. Dessa forma, *Bacurau* (2019) estabelece um contexto político para esse futuro próximo: a divisão do território brasileiro entre Brasil do Norte, onde fica *Bacurau*, e Brasil do Sul. A dicotomia Norte/Sul que se institui nesta realidade é semelhante ao 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, da qual irão se valer os seus habitantes; por sua vez, o Norte aparece como sinônimo de atraso, pobreza e etnicidades

diversas. Essa dicotomia é central para os conflitos que se estabelecem entre os habitantes da cidade e os forasteiros, tanto do Brasil do Sul, como os vindos dos Estados Unidos.

O filme explicita assim duas formas de olhar para o sertão de Bacurau: sob a perspectiva dos forasteiros, a cidade e sua gente são não apenas um não-lugar, mas seus habitantes também são vistos como não-pessoas. Entretanto, em um dos diálogos entre o casal de motoqueiros vindos do Sul e uma moradora da cidade, percebe-se que estes moradores têm voz ativa no curso da própria narrativa. Na cena em que o menino responde que quem nasce em Bacurau é gente, para a surpresa da sulista, nota-se 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. Uma cidade como aquela seria facilmente apagada do mapa, porém, não apenas os forasteiros, como também o espectador acaba se surpreendendo.

A sequência de abertura do filme tem início com a visão do espaço, depois do planeta Terra e, em seguida, aproxima-se aos poucos de Bacurau, localizada de forma vaga no espaço e no tempo. A obra tem início com o retorno de Teresa à cidade de Bacurau. Ela é enfermeira e traz um estoque de vacinas para a região, vindo de carona em um caminhão pipa. Com isso, já é possível notar um dos problemas estruturais que assolam a cidade, que 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 que, na família, há desde pedreiros até cientistas, em São Paulo, na Europa e nos Estados Unidos. Os filhos de Carmelita funcionam como uma metáfora dos filhos do sertão, que se espalham e se embrenham nas mais diversas paragens.

“Se for, vá na paz”, diz uma placa que fica na estrada que vai para Bacurau. Para dar fim a esta análise, tal mensagem é significativa, pois nos insere na questão da violência, que é mais uma marca de aproximação entre *Bacurau* (2019) 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* (2019), escreveu que a obra de Mendonça Filho e Dornelles é “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* (2019). 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 deste contexto, é possível perceber que *Bacurau* (2019) 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 trata da 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 Jr. (Thardelly Lima) na organização da planejada carnificina na cidade de Bacurau.

Ante as forças massacrantes que têm a morte como objetivo final, a violência é a forma que a população de Bacurau encontra para resistir. Com a chegada de Lunga (Silvero Pereira) 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, composto por “filmes de um imaginário rural brasileiro catártico, que inventam uma mística política vinda do povo” (Bentes, 2019).

Nesse contexto, a cena da primeira visita do prefeito ao povoado é emblemática. Os moradores não apenas se refugiam em suas casas ao recusar os apelos de cunho eleitoreiro, deixando Bacurau com uma aparência de cidade-fantasma, mas também xingam e protestam contra Tony Jr, pois sabem do interesse oportunista de sua presença ali. Dessa forma, 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 estrangeiros 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 não apenas seu estilo de vida, mas suas próprias vidas.

Considerações finais

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. A população não configura um grupo fragilizado nem uma esfera social e geográfica diminuída pelo atraso ou pelo subdesenvolvimento. Dessa maneira, o filme mostra os moradores de Bacurau como agentes narrativos que rechaçam a negação da subjetividade proposta por participantes das práticas que buscam sua extinção. 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.

Assim, apesar da diferença na temporalidade e das condições de produção, *Bacurau* (2019) apresenta semelhanças significativas com o Cinema Novo, como a abordagem dos problemas sociais, a inserção de músicas daquele período, a construção de seus personagens e, principalmente, a adoção do sertão como espaço de desenvolvimento narrativo e a violência como elemento resultante de uma resistência

contra a própria extinção, que, como destaca Bentes (2007), se configura como um signo de uma revolução por vir.

Referências

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, ju/dez.2007.

BENTES, Ivana. **Bacurau é 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: 19 jun. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GOMES, Anderson Soares. **Se for, vá na paz:** representações da violência em Bacurau. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/42393/0/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros:** O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome.** *Espacio Cine Experimental*, 2013. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

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. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Regional do Cariri, 2022.

Data de submissão: 30/06/2024

Data de aceite: 01/07/2024