

Brendon de Alcantara Diogo

Entre o cinema e o teatro:

a utilização de recursos épico-brechtianos em
Bacurau

Between cinema and theater:

the use of epic-brechtian resources in *Bacurau*

RESUMO

Esse estudo pretende analisar um recorte do filme brasileiro *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, com a finalidade de compreender de que maneira a forma e o conteúdo dessa obra podem ser interpretados e relacionados a alguns princípios da teoria épico-brechtiana. Partindo do princípio de que o teatro épico-brechtiano é um poderoso agente para as transformações sociais, a postura que deve ser adotada pelos espectadores do teatro épico é a do distanciamento. Assim, para manter o espectador distanciado e, portanto, ativo, é necessário lançar mão de alguns recursos, e no caso desse estudo, interessa compreender o *gestus* épico-brechtiano e como esse conceito pode ser observado para a construção do distanciamento em uma obra cinematográfica. Para amparar a discussão sobre o gênero épico de filiação brechtiana, partimos dos apontamentos teórico-reflexivos de Iná Camargo Costa, Anatol Rosenfeld, Patrice Pavis e Gerd Bornheim. Como complemento dessa concepção sobre a linguagem teatral em sua relação com o cinema, esta análise fundamenta-se junto a outros estudos que adotaram o mesmo método analítico interdisciplinar, tais como as pesquisas em cinema épico desenvolvidas por Renata Soares Junqueira, Ismail Xavier e Tomás Gutiérrez Alea. Desse modo, será possível compreender como há, em *Bacurau*, recursos cinematográficos que podem romper com os mecanismos de ilusão e provocar o distanciamento crítico do espectador.

Palavras-chave: Teatro épico-brechtiano; Relações entre teatro e cinema; Cinema épico brasileiro; *Bacurau*.

ABSTRACT

This study intends to analyze an excerpt from the Brazilian film *Bacurau* (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, in order to understand how the form and content of this work can be interpreted and related to some principles of epic-Brechtian theory. Assuming that the epic-Brechtian theater is a powerful agent for social transformations, the posture that must be adopted by the spectators of the epic theater is that of detachment. Thus, in order to keep the spectator distanced and, therefore, active, it is necessary to make use of some resources, and in the case of this study, it is important to understand the epic-Brechtian *gestus* and how this concept can be observed for the construction of distance in a cinematographic work. To support the discussion about the epic genre of Brechtian filiation, we start from the theoretical-reflective notes of Iná Camargo Costa, Anatol Rosenfeld, Patrice Pavis and Gerd Bornheim. As a complement to this conception of the theatrical language in its relationship with cinema, this analysis is based on other studies that adopted the same interdisciplinary analytical method, such as research on epic cinema developed by Renata Soares Junqueira, Ismail Xavier and Tomás Gutiérrez Alley. In this way, it will be possible to understand how there are, in *Bacurau*, cinematographic resources that can break with the mechanisms of illusion and cause the critical distance of the spectator.

Keywords: Epic-Brechtian Theater; Relations between theater and cinema; Brazilian epic

Não é de hoje que existem estudos que comparam uma linguagem artística a outra. Teatro, cinema e literatura, cada uma com a sua especificidade, ao seu modo, operando as suas construções e objetivos, reproduzindo sensações. Nesse sentido, é importante dizer que existem aproximações, principalmente da linguagem, que têm em sua base o espetáculo, a visualidade, o discurso. Isso faz com que pensemos que as aproximações são interessantes ferramentas de análise tanto das formas como do conteúdo de uma obra artística. Se partirmos do cinema, o ano de 2019 pode nos oferecer bons argumentos, por ser um ano de produção de grande qualidade e que circularam na mídia geral.

Esse ano ficou marcado por uma série de produções cinematográficas de altíssima qualidade. No exterior, longas como *O Parasita*, do diretor sul-coreano Bong Joon-ho, e *Joker*, do norte-americano Todd Phillips, tratam-se de filmes que alcançaram destaque por suas premiações e pela excelente recepção crítica. No Brasil, isso não se deu de forma diferente, já que também foi em 2019 que o documentário *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa, teve a sua estreia e concorreu ao Oscar de 2020, devido ao inestimável valor estético e político presente na obra. Foi entre essas obras de tanta qualidade que, em agosto desse mesmo ano, *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, teve o seu lançamento e, do mesmo modo, alcançou amplo sucesso na mídia e excelente recepção do público e da crítica. Mas o que todas essas obras, brasileiras ou não, têm em comum? Todas elas, cada uma à

sua maneira, abordam ao longo de suas narrativas, variadas questões de ordem sociopolítica.

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

Mas e *Bacurau*? Do que se trata essa obra? Ficção científica? Sertão futurista? Paródia de Western? Filme de suspense? Essa produção apresenta uma metáfora da assustadora - e atual - condição da realidade brasileira. Independente de qual seja a definição que melhor se encaixe a esse longa, o fato é que *Bacurau*

metaforiza o estado do Brasil de hoje e, mesmo que o seu enredo esteja ambientado num futuro próximo, essas metáforas são apresentadas a partir da construção de símbolos que expressam o panorama atual do Brasil. Portanto, dentre essas obras, escolhemos como objeto desse estudo, o filme brasileiro *Bacurau*.

Esse estudo objetiva analisar um recorte do filme brasileiro *Bacurau* (2019), com a finalidade de compreender de que maneira a forma e o conteúdo desse longa-metragem podem ser interpretados e relacionados às linhas mestras da teoria épico-brechtiana. Para tanto, pretendemos observar de que modo o filme *Bacurau* assume uma postura parecida com a que Bertolt Brecht almejava em seu teatro: a de reivindicar uma atitude ativa do espectador. Tal postura é gerada a partir da utilização de recursos que distanciam esse espectador e, conseqüentemente, dificultam uma atitude passiva diante da obra. Para isso, escolhemos uma cena em que pretendemos analisar o *gestus* brechtiano. Além disso, faremos uma leitura interpretativa dos diálogos presentes na cena em questão, como também buscaremos compreender os *índices* existentes no longa, que favorecem a inserção do público dentro da caixa de ação, assim como propunha Bertolt Brecht.

Teatro épico-brechtiano

Primeiramente, é necessário compreender quais são os principais elementos que constituem o gênero épico proposto para

o teatro por Brecht, para que, em seguida, possamos verificar de que modo essa teoria pode ser útil à análise e à interpretação de *Bacurau*. Bertolt Brecht (1898 – 1956) é, ainda hoje, um dos principais influenciadores do teatro contemporâneo. Seja pelas peças que escreveu ou pela coerência da teoria que desenvolveu, Brecht figura como uma referência imprescindível no que toca à dimensão social e política do teatro. Além do desenvolvimento teórico-artístico, a agitada vida política de Brecht também merece espaço de destaque, pois, ao localizarmos esse artista historicamente, encontramos um homem que viveu o período das duas grandes guerras mundiais, sendo até mesmo forçado a se refugiar na América do Norte e em outros países da Europa, onde morava, o que influenciou diretamente a sua produção. A respeito de seu trabalho cênico, Brecht foi um homem da práxis, não tendo se ocupado apenas da escrita dramaturgica, já que se dedicou tanto à direção teatral, como também à realização de cinema¹.

Em sua atuação como dramaturgo, Brecht propõe uma verdadeira revolução tanto na forma quanto no conteúdo do teatro. É por esse motivo que Carlson (1997, p. 372) afirma que “o teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo o seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade”. Além disso, é o trabalho artístico presente nas peças do dramaturgo que contribuiu para oferecer aos palcos - de seu período e nos tempos atuais - temáticas de cunho político e social que ainda não haviam

vido exploradas da forma como se apresentam na dramaturgia brechtiana. Assim, a partir da análise de seu trabalho, é possível identificar que ele se interessava em modificar não só o quadro artístico da época, como também o panorama social vigente.

A produção épico-brechtiana se desenvolve num período que Peter Szondi considera como de crise do dramaⁱⁱ. Para o teórico húngaro, a “‘forma épica do teatro’, a de Brecht em particular, poderia constituir uma superação ou uma espécie de saída da crise inaugurada na época do naturalismo” (SARRAZAC, 2012. p. 22, grifo do autor). Esta crise, iniciada a partir dos anos 1880, se apresenta como resposta às novas relações que o homem exerce consigo e com a sociedade. “O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico, etc. – é sem dúvida um homem ‘massificado’, mas é sobretudo um homem ‘separado’” (ibid., p. 23, grifo do autor). Nesse sentido, a forma dramática até então conhecida e reproduzida que agora está

submetida à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas (girando em torno dessa separação psicológica, moral, social, metafísica etc., do homem com o mundo), a forma dramática – na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe – começa a rachar em toda parte (SARRAZAC, 2012, p. 23).

É, pois, no entendimento dessas mudanças que a sociedade e a arte atravessavam que se observa que a teoria teatral proposta por Brecht está, enfim, aliada a um teatro que não servirá à manutenção de um sistema hegemônico. Portanto, o conhecimento

do contexto sócio-histórico para a superação das adversidades é tema central da teoria épico-brechtiana. Brecht em seu artigo *As cinco maneiras de dizer a verdade* afirma que

se se pretende dizer eficazmente a verdade sobre um mau estado de coisas, é preciso dizê-la de maneira que permita reconhecer as suas causas evitáveis. Uma vez reconhecidas as causas evitáveis, o mau estado de coisas pode ser combatido (1966, p. 267).

Segundo Pavis (2015), para Brecht “historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável. É ‘mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero’” (p. 196 – 197, grifo do autor). É, portanto, essa observação histórica o que levará o espectador a pensar e criticar a própria realidade. A compreensão desse pensamento histórico-social nos é cara neste estudo não apenas para o entendimento das origens da teoria épico-brechtiana, pois, além disso, a percepção da condição sócio-histórica em que se vive é um dos temas centrais de *Bacurau*. O filme aborda a importância da população estar consciente de sua condição sócio-histórica e, munida dessa realidade, encontrar, coletivamente, as armas necessárias para lutar contra as injustiças e as adversidades que se apresentam ao longo da trama.

Partindo do princípio de que o teatro épico-brechtiano é um poderoso agente para as transformações sociais, a postura que deve ser adotada pelos espectadores do teatro épico é a do distanciamento. Em *Pequeno órgãoon para o teatro*, Brecht (2005,

p. 144) assegura que as imagens que serão proporcionadas pelo teatro épico “exigem, evidentemente, uma forma de representação que mantenha livre e móvel o espírito atento” e completa que o efeito de distanciamento “adquire o aspecto de algo ‘anormal”.

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

Pavis (2015, p. 106) define o distanciamento brechtiano como “uma percepção política da realidade” e aprofunda que tal efeito

transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica. [...] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho.

Se o efeito de distanciamento tem como objetivo conferir uma atitude crítica e um posicionamento por parte do público, o desempenho do ator na cena épica será, portanto, decisivo para essa construção, eliminando qualquer atitude que favoreça a ilusão do público espectadorⁱⁱⁱ. Para Brecht,

O ator, em vez de lançar mão apenas do que com ele se harmoniza, de ‘tudo o que é pura e simplesmente

humano', deve sobretudo recorrer ao que não lhe é harmônico, ao especial. [...] Tanto as personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la. (2005, p. 153, grifo do autor).

Portanto, todos os recursos utilizados em cena, sejam eles literários, musicais ou até mesmo as técnicas que partirão do desempenho dos atores em cena, miram o propósito de gerar o efeito de distanciamento. Para Brecht a possibilidade de distanciamento/estranhamento não está somente na palavra, no poético, como também está presente, principalmente, no *gestus*.

Chamaremos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. [...] A exteriorização do "gesto" é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo complexo expressivo (2005, p. 155).

Portanto, o *gestus* pode ser entendido como uma desnaturalização da atuação. Esse processo desnormalizado oferecerá ao espectador um tempo maior para o processamento da cena, bem como das contradições que por ela serão expostas. Anatol Rosenfeld (2010, p. 163) ainda apresenta que "o *gestus social* é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação

social” e para que isso aconteça, o *gestus* opera como um congelamento da ação, uma estagnação que destaca as contradições dialéticas presentes na sociedade.

Pavis (2015, p. 187) também reflete sobre o conceito de *gestus* como uma “forma social ou corporativamente particular de se comportar” e situa o *gestus* entre a ação e o caráter, “enquanto ação, ele mostra a personagem engajada na práxis social; enquanto caráter representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo” essa definição nos permite pensar na relação que as personagens exercem entre si e também diante do contexto em que estão inseridas, porque o conflito que será apresentado pelas personagens, para ser socialmente produtivo, não deve se alienar do que é vivido socialmente. Assim, compreende-se que é preciso apresentar imagens que possam ser reconhecidas pelo espectador, ao mesmo tempo em que são expostas através de uma forma distanciada. É, portanto, a combinação desses métodos que permitirá ao espectador encontrar a consciência política. Exemplificaremos esse conceito adiante, na análise de um excerto de *Bacurau*, que apresenta um embate entre duas personagens do filme.

Entre teatro e cinema

Várias entradas para a análise de *Bacurau* seriam possíveis, mas, no caso desse estudo, nos interessa compreender o *gestus*

épico-brechtiano e como esse conceito pode ser observado para a construção do distanciamento em uma obra cinematográfica. Guardadas as devidas proporções, buscamos pensar as possíveis relações entre a linguagem cinematográfica e a teoria teatral. Nesse sentido, precisamos lembrar que a teoria aqui mobilizada refere-se aos estudos teatrais, mas, vale lembrar que não se trata de achar Brecht inteiramente no filme, e sim propor uma aproximação entre essas linguagens, de modo a suscitar os estudos interdisciplinares entre teatro, literatura e cinema.

É fundamental destacar que outros autores já se debruçaram sobre esse tema, que busca analisar obras cinematográficas em comparação com o teatro e a literatura. A escolha por esse método de análise não se deu de forma desproposital, uma vez que já existem pesquisas que relacionam as propostas do teatro épico-brechtiano para a análise de obras cinematográficas. A exemplo, Renata Soares Junqueira em sua pesquisa interdisciplinar, identifica e faz uma minuciosa descrição de algumas “modulações do épico” presentes na obra do cineasta Manoel de Oliveira e, mais recentemente, também verifica a presença desses mesmos recursos em películas de Glauber Rocha. Dentro deste panorama de realizadores do cinema brasileiro, a autora divulga, em sua introdução, uma observação do cineasta Rogério Sganzerla e discorre a respeito. Vejamos:

Quando Sganzerla afirma que o público não precisa aceitar o filme em bloco" e que "é preciso dar-lhe

liberdade para que possa pensar e concluir por si mesmo” (SGANZERLA, 2001, p. 31), está assumindo, em última análise, a mesma postura dialética que Brecht adotou no seu teatro político, ora aproximando ora distanciando os espectadores da diegese fílmica com o objetivo de lhes proporcionar, precisamente, mais liberdade para pensarem e concluírem por si mesmos. [...] Então vejamos. Não foi isso mesmo o que fez também Manoel de Oliveira no seu cinema? (JUNQUEIRA, 2019, p. 15)

E aqui, partimos do mesmo questionamento, não haverá, então, em *Bacurau* temáticas e recursos estéticos que aproximem a obra dos procedimentos épicos tais como foram propostos por Brecht em sua teoria teatral? Do mesmo modo, Iná Camargo Costa, em prefácio para a obra *Cinema épico de Manoel de Oliveira*, também destaca a possibilidade de relação entre a teoria teatral de Bertolt Brecht e a linguagem cinematográfica. A estudiosa de Brecht afirma que o dramaturgo alemão admirava os procedimentos estéticos adotados pelos cineastas Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Tal observação é relevante, pois, conforme Junqueira (2018, p. 3), Eisenstein inspirava-se na “montagem de atrações” que se baseava, por exemplo, em “contrastes fantásticos” e na quebra da linearidade diegética.

Com efeito, o cinema de Eisenstein recusava-se a seguir convenções estéticas da produção mercadológica do cinema. Levando em consideração tal recusa e partindo da associação do teatro de Brecht ao cinema de Eisenstein, Ismail Xavier (2005), em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, especificamente no subcapítulo “Do naturalismo ao realismo crítico,

a representação naturalista de *Hollywood*”, expõe como esse modelo comercial é negado por Eisenstein (e, conseqüentemente, por Brecht) que

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

É pela inserção de elementos como os descritos acima que passamos a aproximar a estética teatral de Bertolt Brecht ao cinema, especificamente à ideia de um cinema épico. Em *Bacurau*, por exemplo, a montagem, as metáforas, os símbolos e as interrupções no fluxo da ação, são recursos que nos possibilitam observá-lo através de uma lente épico-brechtiana,

questão que, cada vez mais, solicita uma investigação específica, dada a proclamação, freqüente no cinema contemporâneo, da existência de uma filiação brechtiana em certos trabalhos (Godard, Straub, Glauber, Fassbinder, o grego Angelopoulos, Marco Ferreri e outros). (XAVIER, 2005, p. 168).

É, portanto, a partir dessas aproximações entre a proposta que Brecht desenvolveu para a teoria teatral que visamos figurar a obra de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles como um

cinema que opera modulações épicas tal como Brecht, nesse caso, *Bacurau*.

***Bacurau*, cinema épico?**

Quando teve sua estreia, em agosto de 2019, *Bacurau* foi amplamente discutido, citado e comentado. O alvoroço nas redes sociais das pessoas que assistiram ao filme nos cinemas, logo foi despertando o interesse e trazendo novamente o nome de Kleber Mendonça Filho e de Juliano Dornelles para o debate daquele período. O diretor já havia ficado conhecido por seus filmes de abordagem política e de manifestação da consciência social, a exemplo de quando, no Festival de Cannes, na França, junto ao elenco do filme *Aquarius*, realizou um protesto em apoio à presidenta Dilma Rousseff. O diretor também foi questionado se repetiria a mesma ação quando recebeu o “Prêmio do Júri” de 2018 no mesmo festival, a resposta: não era necessário, o filme por si só já faria isso^{iv}.

Bacurau é o terceiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. Nessa produção, o diretor também conta com Juliano Dornelles na direção - parceria antiga - que foi o responsável pela direção de arte de seus outros dois longas, *O som ao redor* (2010) e *Aquarius* (2016). Em 2020, houve a publicação do roteiro desses três filmes e, no prefácio para a leitura dos roteiros, o diretor demonstra que *Bacurau*, já apresentaria alguma peculiaridade em comparação às suas outras produções.

Juliano, Emilie Lesclaux e eu discutiríamos algo chamado *Bacurau* desde 2009, um filme que poderia vir a ter elementos de ficção científica, do western italiano, dos cordéis, do cinema de aventura americano e australiano, e que corria num entusiasmado banho-maria enquanto todos nós fazíamos *O som ao redor*, *Aquarius* e outros projetos. *Bacurau* seria uma alteração no escrever e no filmar, um filme co-escrito e codirigido. [...] *Bacurau* surgiu da experiência que tivemos ao exibir pela primeira vez no Festival de Brasília, em novembro de 2009, o curta-metragem *Recife frio*. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 17).

Certamente o diretor pôde aprofundar alguns de seus recursos já utilizados nesse curta-metragem para o desenvolvimento de *Bacurau*. Aqui chamamos a atenção para dois tópicos reaproveitados pelos diretores do filme: tanto o curta como o nosso objeto de interesse são ambientados “daqui a alguns anos” e levantam situações, a princípio, distópicas. Além disso, as duas obras contam com a participação de Lia de Itamaracá. Em *Bacurau*, Lia vivencia Carmelita, uma liderança daquela região, uma matriarca absolutamente respeitada por aquela população; e em *Recife Frio*, Lia domina os minutos finais do curta, entoando a sua canção “Eu sou Lia, minha ciranda e Preta Cira”.

Ademais, durante os dez anos da concepção de *Bacurau*, os diretores exploraram em seus outros filmes, temáticas que, de certo modo, são recorrentes em suas obras. Como exemplo, podemos citar: o pertencimento ao espaço; a exposição das contradições sociais; os danos causados pelas assimetrias econômicas e, claro, as temáticas futuristas/distópicas, temas presentes tanto no curso de suas produções artísticas, como no

filme que aqui é analisado. Isso se dá pelo fato de que esses artistas são, de fato, exímios leitores da realidade que o Brasil e o mundo vivenciam, como também expõem essas contradições através de sua arte. O diretor também comenta o contexto que o motivou para escrita do roteiro de *Bacurau*:

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

Talvez isso já nos dê algumas pistas sobre as figuras arquetípicas presentes no longa-metragem, *Bacurau* traz em seu âmago não apenas a figura do vigarista imperialista, racista, a obra também constrói arquétipos do brasileiro vira-latas, de políticos sem o verdadeiro compromisso efetivo com a população, como também reconstrói e atualiza figuras conhecidas na história do nosso país, como é o caso do típico cangaceiro^v. O diretor ainda afirma: “eu e Juliano construímos *Bacurau* em cima de erros, agressões e violências históricas que têm marcado a sociedade brasileira e também o mundo” (MENDONÇA FILHO, 2020 p. 18).

O filme, que foi lançado em 2019, retrata um momento futuro, pois em seu início já somos avisados de que o que ali acontece se passa no Oeste de Pernambuco “daqui a alguns” anos. Bacurau é o nome de um pássaro e também dá nome a um pequeno vilarejo que, embora não receba a devida atenção das autoridades constituídas – fator que gera, por exemplo, a falta de água da cidade –, os moradores da região, de forma coletiva, conseguem se organizar para buscar modos de vida mais dignos e menos injustos. A harmonia de Bacurau começa a se desfazer quando, misteriosamente, a cidade desaparece do mapa. De forma lenta e gradual, os moradores começam a lidar com situações atípicas e incomuns àquela região, pois drones em formato de disco voador pairam pelo ar, o caminhão-pipa que abastecia os moradores da região chega à cidade perdendo água, após ser alvejado por estrangeiros que visitaram a região e, ao mesmo tempo, mortes violentas e misteriosas começam a ocorrer. Não demora que a população de Bacurau perceba que é alvo de ataques de forasteiros que parecem praticar caça esportiva com os moradores da cidade. O próprio enredo do filme - devido ao seu conteúdo político e as situações atípicas que o envolve - já é capaz de criar no espectador uma situação de estranhamento e percepção mais ativa diante da obra.

Em *Dialética do espectador* Tomás Gutierrez Alea, cineasta cubano, apresenta ensaios que visam aproximar a teoria do teatro épico de Brecht à linguagem cinematográfica, ao reivindicar o

cinema como dispositivo que também pode estar a serviço do desenvolvimento da consciência social. Em seu ensaio *Espectador contemplativo e o espectador ativo*, descreve:

quando falamos de espectador “contemplativo” referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador “ativo” seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora. (ALEA, 1984, p. 48).

Certamente *Bacurau* é uma obra que mantém o seu espectador ativo ao longo de quase 2h00 de filme, a começar pelo primeiro plano da narrativa, em que a câmera focaliza o globo terrestre mostrando um Brasil visto de longe, sem luz. Essa câmera que aos poucos vai se aproximando da região Nordeste nos leva para a traseira de um caminhão-pipa carregando água potável, o que já evidencia a falta desse bem para o seu destino. Na sequência, mais algumas imagens podem contribuir para tornar o espectador de *Bacurau* mais ativo, uma vez que a câmera flagra inúmeros caixões jogados pela estrada em que passa o caminhão-pipa, vê-se que a morte já está presente desde as primeiras cenas do filme. Mais adiante, o espectador é chamado a permanecer ativo também no momento em que um “disco voador” brejeiro, ao modo, dos filmes de *Hollywood*, aparece sem ser avisado de que, na verdade, trata-se de um drone.

Além dessas opções estéticas que podem estranhar o espectador não acostumado aos filmes que circulam fora da esteira

de produção *hollywoodiana*, como já dito, *Bacurau* mobiliza conteúdos de ordem social e política que, ao serem apresentados de uma forma não ilusionista, incita conteúdos que são, muitas vezes, apresentados de uma maneira épica, de uma forma que distancie e ative os seus espectadores, para que possam pensar sobre a condição atual do Brasil e do mundo, por meio das metáforas que são criadas durante o filme, por exemplo. *Bacurau* agrega um projeto político de libertação, que chama a atenção para as contradições da sociedade e, além disso, também discute o que é a violência. Se partimos das inúmeras violências que são exercidas durante a obra, que vão desde um prefeito que aceita deixar uma cidade sem água, além de vendê-la para a morte, com o intuito de que estrangeiros norte-americanos pratiquem caça esportiva com as vidas que ali habitam, notamos que a violência que é exposta em *Bacurau* está muito além dos efeitos especiais mobilizados durante o filme, como é o caso das cenas em que há exposição de sangue, por exemplo. Portanto, para que esse expediente de temas seja abordado, é necessário que as formas dessa obra de arte mantenham o espectador atento, ativo enquanto assiste ao longa, para se conectar ao que ali é expresso. É necessário compreender a forma e o conteúdo em conjunto, como já levantado anteriormente.

O confronto silencioso entre Domingas e Michael

Agora, chamaremos a atenção para mais alguns recursos que parecem contribuir para manter o espectador ativo. Em especial, chamamos a atenção para o embate entre Domingas e Michael, esse confronto sintetiza vários pontos abordados durante o filme. Trata-se de uma cena muito marcante, simbólica, dado que retrata a oposição entre duas lideranças: a doutora Domingas, que ao longo da obra se apresenta como um símbolo de coragem e de cuidado àquele lugar, e Michael, o “fucking nazi” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 291) como é descrito por Terry - um de seus aliados - um alemão que há mais de 40 anos vive nos Estados Unidos e é o líder do massacre sangrento dirigido a Bacurau. O embate entre os dois, - embate, no mínimo estranho, que quebra toda e qualquer expectativa que possa ser criada pelo público - apresenta um conjunto de metonímias, metáforas que não permitem que o espectador fique hipnotizado ^{vi}, dado os recursos oferecidos/expostos durante o longa.

Momentos antes da cena aqui em questão, dois americanos morrem - Willy e Kate - ao tentar atacar a cabana de Damiano. Essa cena inclusive é a que começa a marcar a reação do povo de Bacurau, onde os diretores apresentam Damiano, homem negro e já de certa idade, sendo apresentado agora em nu frontal - e é dessa forma que ele reage - com sucesso - à tentativa de assassinato que sofreu. Talvez aqui valha a pena destacar que as armas tecnológicas,

os pontos eletrônicos e os drones não foram suficientes para atender aos objetivos dos forasteiros, principalmente se comparados às armas utilizadas por Damiano e sua mulher: armas velhas, antigas. Logo, pelos tipos de armas apresentados, notamos, então, mais um contraste chocante do filme.

Após uma cena em que dois pássaros são enquadrados, - seriam eles, então, dois bacuraus? - apresentados justamente no momento em que temos a certeza de que a população de Bacurau, tem, então, mecanismos e organização para reagir devido à cena citada anteriormente, de Damiano e sua mulher - um plano aberto que deixa ver toda a vegetação densa de Bacurau e mostrar os forasteiros ao longe, pequenos, com suas roupas de caça que em nada se camuflam naquele ambiente. Liderados por Michael, ao longo desse caminho, Terry, que inclusive na noite anterior havia levado um tiro em seu colete à prova de balas, após um conflito com Michael, por chamá-lo de nazista - o que é absolutamente estranho, pois Michael se aproxima muito dessa figura -, rememora os motivos que o levaram a praticar a chacina, contando essa situação. Ele relata, com descrição detalhada, o tipo das armas e as tentativas frustradas de assassinato a sua ex-mulher após o divórcio - triste metáfora da condição do feminicídio atual, devido ao sentimento de posse resultante da configuração do patriarcado, o que resulta em indivíduos que não aceitam o fim do relacionamento e agem de forma violenta - e além de tudo, é triste constatar que houve o aumento desses casos no Brasil, com o avanço da pandemia^{vii}. No

entanto, a justificativa para o assassinato que Terry irá cometer é apresentada por ele com dois motivos: o primeiro: tirar essa “dor que carrega no peito”, resultante das tentativas sem sucesso de matar a ex-mulher, e no segundo é a apelação à religião “E agora Deus me deu essa oportunidade de lidar com essa dor aqui” outro contraste chocante, inclusive dentro do próprio discurso religioso-cristão, defendido pela máxima de “não matarás”, a propósito, a associação religiosa com as armas e a violência não se distancia tanto assim da realidade, seja ela histórica, por exemplo pela análise das cruzadas em que se matava por Cristo, ou num recorte mais atual do Brasil, quando em junho de 2019, o presidente da república, ao participar de evento religioso chamado “Marcha para Jesus”, simulou - num gesto ridiculamente caricato e covarde - que exterminava alguém caído no chão^{viii}. Nada mais contraditório do que esses próprios fatos e a relação assustadora da arte com a realidade.

Na sequência, Michael informa que Willy e Kate - que a essa altura já sabemos que estão, na verdade, mortos - estão a caminho de Bacurau. Quando Joshua - outro forasteiro americano - pergunta se essa dupla vai se juntar a eles, Michael, ao dizer que não, se irrita: “é aí que tudo geralmente sai do controle” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.296). Essa fala deixa entrever que esse tipo de assassinio em conjunto já foi praticado pelo grupo de forasteiros em outras ocasiões, o que já começa a deixar pistas para o espectador que ainda não compreendeu as verdadeiras intenções daquele grupo. Além disso, o fato de já terem praticado esse ato outras vezes,

também é confirmado quase ao final do filme, pela fala de Michael “nós já matamos muito mais do que imaginam” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 317).

Enquanto caminham pela vegetação densa na qual Bacurau se insere, agora os forasteiros são enquadrados em um plano médio, e se perguntam inclusive se Bacurau está no mapa, um deles afirma que “Willy achou isso alguns dias atrás”, até que um índice amplamente significativo é apresentado: um carro de polícia furado a bala.

De acordo com Aumont e Marie (2006), o índice trata-se de

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

Em seguida, um *traveling* apresenta o carro enquanto centraliza os buracos que nele existem - um índice de que a polícia ali não tem vez -, os forasteiros observam, cuidadosamente o carro e apresentam certa preocupação, porém Michael define o carro - do alto de sua arrogância - como “é só um carro velho” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.299), até que um deles questiona se a área é absolutamente segura. Talvez, eles não se atentaram à placa apresentada na entrada da cidade “Bacurau, se for, vá na paz”.

Diante dessa tensão e do receio que alguns dos personagens do bando de forasteiros já apresentam, é que decidem se separar e Michael segue sozinho. Todos esses índices apresentados aos poucos, vão ambientando a cena que se aproxima, sinalizando-a através dessas sequências de imagens.

Depois que eles se separam há um corte brusco para um plano detalhe, em que se focalizam as bocas dos moradores de Bacurau engolindo o psicotrópico. Trata-se de uma montagem acelerada. As bocas são apresentadas junto a uma música que tem o mesmo ritmo frenético, aliás, é a quarta vez que esse psicotrópico aparece no filme, sempre em momentos em que a população precisa de coragem. A primeira vez que o psicotrópico é visto na narrativa é quando Teresa chega para o velório de sua avó, Carmelita. Em sua chegada ela é recebida por Damiano, que lhe oferece o psicotrópico, imaginamos que isso se dê com o objetivo de facilitar a sua reinclusão naquele grupo. O segundo momento em que esse recurso aparece - também na primeira parte do filme - é quando a mesma personagem tem uma alucinação e vê água saindo do caixão de Carmelita e diz: "hoje eu vi dois mortos". A terceira vez em que o psicotrópico é visualizado é quando Kate está ferida, e após a pergunta sintética de Damiano "você quer viver ou morrer?" e a forasteira prefere viver, Damiano, então, pede que ela engula a semente. E, nessa cena, o psicotrópico é exposto num momento em que a população de Bacurau se prepara para se defender do ataque dos forasteiros, é aí que novamente engolem a

semente. Seria esse psicotrópico uma metáfora da coragem? Há que se destacar também que esse psicotrópico é um elemento que desperta, no mínimo, a curiosidade do espectador, pois o mantém ativo, uma vez que em nenhum momento é explicitado, de fato, quais são os seus efeitos, a não ser quando Plínio, quase ao final do filme diz ao prefeito “nós estamos sob o efeito de um poderoso psicotrópico, e você vai morrer”(MENDONÇA FILHO, 2020, p. 314).

No decorrer da cena, a música vai gerando tensão e aos poucos vai diminuindo. É dia em Bacurau. A vegetação densa é novamente mostrada em um plano de ambientação, depois da separação do grupo, Michael aparece caminhando até Bacurau, a montagem corta novamente, agora para um plano médio, centralizando o enquadramento na personagem que empunha uma metralhadora e a carrega em posição de atenção. A câmera continua parada até que ele é apresentado em plano americano, ao estilo dos filmes de Western. Quando, então, ouve-se a voz de alguém que o chama, certamente o seu oponente nesse duelo. É aí que nos deparamos com Domingas, enquadrada em plano de ambientação que se deixa ver à frente de uma mesa farta de comida, situada no meio do nada, ao lado de uma casa, fazendo gestos que convidam Michael a se aproximar. Essa mesa parece compor um cenário para marcar a entrada desses forasteiros em Bacurau, ao modo de uma recepção. Mas, por que receber com uma mesa farta, talvez à hora do almoço, um bando de assassinos? Essa espécie de cenário armado na entrada de Bacurau não parece

apenas marcar uma entrada física, espacial, como também parece carregar alguma simbologia, um caminho sem volta, desenhado por eles mesmos, que não se atentaram aos indícios de que aquela população também tem voz, coragem, e se preciso, reagirá com violência em defesa da própria vida e do bem-estar da população. Essa entrada é, também, um prenúncio de que o acerto de contas vai ocorrer. Há a impressão de que essa mesa foi deixada ali para dar um recado, algo como: “até aqui você come, depois dessa mesa, se você cruzar essa faixa com a intenção de nos matar, você morre.”



Figura 1 - A mesa posta - Fonte: Bacurau, 2019.

Essa atitude - uma mesa posta com comida para um líder dos assassinos - quebra, por completo, qualquer expectativa do público-espectador, visto que é absolutamente imprevisível. Enquanto público, estamos esperando que um novo assassinato marque a cidade, e o que vemos é Domingas chamando-o para um almoço? E mais do que isso, não se trata bem de um almoço, já que ele não é convidado para entrar na casa que ali aparece, como também não há uma cadeira para que ele possa se sentar. Trata-se de uma cena

artificial, estranha, já que a mesa está posta fora da casa, e que inclusive não é a casa de Domingas. Além disso, a personagem não sabia a que horas Michael iria chegar, ela não sabe, nem mesmo se esse assassino viria para essa “refeição”, acentuando, novamente, o estranhamento e a artificialidade dessa cena, já que o espaço e a sua organização são completamente incomuns, fora de contexto.

Enquanto Michael se aproxima da mesa, Domingas agora centralizada em plano médio vai fazendo gestos, absolutamente marcados enquanto vai descrevendo o que há na mesa: “Guisado, suco de caju” e continua com o seu gestual muito evidente, tanto para comer um pouco de Guisado, como também para tomar do suco, deixando claro que ela não pretende envenená-lo com aquela comida, é seguro se alimentar ali. Depois, ela toma todo o suco colocado no copo, ao modo de quem ingere uma dose de bebida alcoólica, num gole só e mostra o copo vazio - assim como ela fará, após Michael seguir o seu caminho para Bacurau - e sem tirar os olhos de Michael, deposita o copo na mesa com um gesto largo e firme, como se marcasse que agora ela está pronta para o embate, a câmera corta para Michael em plano americano. A cena segue em silêncio, apenas o olhar das personagens se destaca, até que novamente há um corte para Domingas, também em plano americano. Domingas faz um gesto com a mão, apontando para o seu ouvido e diz “música americana” referindo-se à música que toca ao fundo, vindo da casa em que ela supostamente realizou o atendimento médico à Kate.

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



Figura 2 - Metonímia da faca - Fonte: Bacurau, 2019.

Além disso, a empunhadura da faca próxima ao pescoço de Domingas pode evocar à nossa análise tanto o *gestus fundamental* ou seja, “o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais” (PAVIS, 2015, p. 187), que no caso dessa cena, é destacada pela relação de violência, como também deixa entrever o *gestus social*, dada a estagnação dessa cena, que nos permite a observação das relações contraditórias entre as personagens, pois,

É pelo Gestus social que o humano entra em cena, e Brecht define: ‘O gestus social é o Gestus relevante para a sociedade, o Gestus que deixa inferir conclusões sobre a situação da sociedade’ (III, 283)” (BORNHEIM, 1992, p. 282).

A cena decorre ao longo de muitos silêncios, basicamente a tensão é construída pelos poucos diálogos que ocorrem com cada uma das personagens falando o seu idioma, mas se compreendendo, o que é estranho. Esses silêncios também são observados no prefácio que Ismail Xavier faz para a publicação dos roteiros:

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

Esse embate inconventional é absolutamente dialético. Há um homem ameaçando uma mulher, um homem duplamente

armado, com a ajuda de alta tecnologia e de pontos eletrônicos, por exemplo. Esse mesmo embate deixa entrever essas contradições entre as personagens, chamando a atenção para o conteúdo político presente na obra. Quando, na sequência, Michael, ainda com a faca apontada para o pescoço de Domingas, ameaça dizendo que “muita coisa pode ser feita com uma faca”, ela opta em responder com o silêncio, porém é no seu gesto que está a resposta para a pergunta de Michael. Domingas agora se veste com um jaleco cheio de sangue. Esse jaleco trata-se, também, de um índice para o fim que levou Kate e que, aliás, é o mesmo fim reservado a todos os invasores americanos que atentaram contra a cidade. Portanto,

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

E, no caso dessa análise, observamos essas contradições presentes na realidade cinematográfica, pois o jaleco cheio de sangue também deixa entrever que Domingas teve a atitude de, pelo menos, tentar salvar a vida da forasteira, e Michael pergunta se esse sangue é de um “homem ou mulher” mostrando de outro modo o desprezo que esses americanos têm por outra cultura, vista por eles como inferior, ao acreditarem que no Brasil se fala espanhol, como na maioria dos países da América-latina. Na sequência, mais dois gestos chamam a atenção durante os inúmeros silêncios

apresentados pelas cenas. Quando Michael, após ver o jaleco ensanguentado - único momento em que muda a sua expressão rígida - questiona se os seus parceiros estão mortos, Domingas reage passando os dedos no pescoço, indicando não apenas que ambos estão mortos, mas já indicando o que irá acontecer com o restante dos forasteiros, que terão as suas cabeças arrancadas por Lunga. Após a resposta, Michael, ainda em silêncio, cheira a comida, e faz um gesto como de alguém que vai experimentar, porém ele derruba a mesa, destruindo tudo que ali havia sido montado. Desse modo, ele quebra o cenário e ultrapassa a linha, mas agora, há a impressão de que a personagem já entendeu que não há mais chances de cumprir o propósito da destruição de Bacurau, visto que o extermínio planejado pelo bando, não poderá acontecer.

Esses são aspectos centrais desse filme em que a gestualidade dos atores e os lances de violência se valem de uma rica experiência que a composição visual de suas figuras-tipo e situações emblemáticas faz convergir para a *mise-en-scène*, em uma forte experiência bem recebida pela crítica e pelo cinéfilo dotado de repertório - incluindo aí o prestigioso Prêmio do Júri do Festival de Cannes de 2018. (XAVIER, 2020, p. 37).

Há nessa cena também o embate entre a artificialidade e a verdade, entre um homem armado e uma mulher desarmada, entre a língua inglesa - que também domina a música que toca na cena - e a língua portuguesa falada por Domingas e por toda Bacurau, que além de tudo oferece comida a Michael, que exercendo uma atitude que ocorre há séculos no Brasil, utiliza de sua postura imperial para

destruir tudo que ali encontra. Essa cena é desnaturalizada, uma vez que mais parece um teatro feito para alguém cair. Portanto, para que o espectador, ao contemplar uma obra de arte, seja capaz de transformar a realidade em que vive, é necessário que a obra ofereça um conteúdo crítico, que opere na construção da consciência social. Como foi possível observar ao longo desse estudo, no caso de *Bacurau* alguns recursos implantados pelos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, causam estranhamento do espectador, a exemplo desse embate incomum entre Domingas e Michael, e quando nos atentamos ao conteúdo presente no filme, notamos que se trata de um conteúdo de ordem política e social. Essa postura adotada pelos diretores na construção da obra, se aproxima da proposta artístico-política defendida por Brecht em sua teoria do teatro épico, como também dialoga com a proposta apresentada por Tomás Gutierrez Alea ao versar sobre o espectador ativo, pois

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

Na cena em que analisamos, a violência imposta pela personagem Michael representa o imperialismo, pois essa personagem figura como uma liderança fascista. Além disso, Michael não se insere na obra apenas em seu caráter individual, já que ele é recebido em Bacurau por uma liderança matriarcal, o oposto de tudo que essa personagem é e representa. Domingas, mulher latino-americana, recebe-o com um almoço farto, com a música de seu país, falando em português e desarmada, embora esteja munida de uma postura corajosa, enquanto Michael, homem branco norte-americano, armado, agressivo e covarde ao mesmo tempo, tenta sem sucesso, exercer, mais uma vez, a sua violência colonial.

E, retomando Brecht, acerca das formas de dizer a verdade através da arte, quando nos deparamos com a coragem da personagem Domingas, e não só, quando também remetemos à forma escolhida pelos diretores para expor as contradições citadas anteriormente e, por meio delas, metaforizar a condição da realidade social brasileira através do filme, acreditamos que

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

Em nossa leitura, a personagem Domingas figura, então, como uma metáfora não apenas da verdade, pois também as suas atitudes ao longo da narrativa metaforizam a coragem, que é a coragem da população de Bacurau. Portanto, quanto mais substâncias textuais e índices existirem no filme, mais estaremos atentos ao conteúdo da obra e, conseqüentemente, somos projetados para dentro da caixa de ação, assim como imaginava Brecht. Para que de fato sejamos espectadores ativos e possamos interpretar criticamente a realidade, é necessário que em alguns momentos nos aproximemos da diegese fílmica e que em outros estejamos distantes dela, assim como propunha Bertolt Brecht em seu teatro épico. Em *Bacurau* estamos diante de personagens que estão em conflito, estabelecendo lutas, resistindo às adversidades, se defendendo e se rotegendo mutuamente.

Desse modo, é a junção de uma série de recursos que possibilita ao espectador permanecer ativo, atrelado a um conteúdo socialmente produtivo, que oportunizarão a transformação social através da arte. Ao longo dessa análise, buscamos identificar e descrever de que modo as linhas mestras do pensamento épico-brechtiano se perpetuam e se atualizam, na medida em que nos permitiram analisar uma obra cinematográfica, atual, brasileira, sob a perspectiva interdisciplinar que relaciona o teatro, a literatura e o cinema. Portanto, conclui-se que *Bacurau*, pode também ser inserido num conjunto de produções do cinema épico brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Editora Summus, 1984.

AUMONT, Jacques, and Michel Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus Editora, 2006.

BARRETO, Luciana Moura et al. **Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico**. 2017.

BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Cinco maneiras de dizer a verdade**. Revista Civilização Brasileira 56 (1966): 259-73.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP. 2018.

_____. **Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: cinema épico em português**. Prefácio de Paulo Cunha. São Paulo: Todas as Musas, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA CONSULTADA

AQUARIUS Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2016, ficção.

BACURAU. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2019, ficção.

O SOM AO REDOR. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2010, ficção.

NOTAS

i A Dissertação de Luciana Moura Barreto, intitulada Brecht e o Cinema: uma análise
ii De acordo com Marvin Carlson em *Teorias e críticas do teatro*, essa crise é apresentada em “uma das obras mais importantes da teoria dramática alemã do pós-guerra [Teoria do drama moderno, 1956, de Peter Szondi, (que) recorre – como Lúkács, Benjamin e Adorno – à ideia hegeliana, refletida em Marx, de que forma e conteúdo estão definitivamente associados numa relação dialética. Por isso, ataca a “visão tradicional” [...] que separa a forma do conteúdo, que enfatiza e torna aquela “historicamente diferente”. A evolução do drama moderno, no dizer de Szondi, refuta sem sombra de dúvida essa conclusão” (1997, p. 414).

iii Brecht, em *A nova técnica da arte de representar*, apresenta de modo disjuntivo os recursos necessários para que o ator, a partir de sua performance, não possibilite o processo de identificação.

iv Cf. <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/05/17/noticias-cinema,246091/com-tom-de-protesto-bacurau-e-exibido-em-cannes.shtml> (Acesso em: Ago. 2021).

v A personagem Lunga é interpretada pelo ator Silvero Pereira. A obra se propõe a atualizar essa figura, trazendo para a cena um cangaceiro queer.

vi Estratégia do teatro e do cinema Hollywoodiano, por exemplo.

vii Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-29/mulheres-enfrentam-alta-de-feminicidios-no-brasil-da-pandemia-e-o-machismo-estrutural-das-instituicoes.html> Acesso em: 2 de Ago. 2021.

viii Disponível em: <https://www.brasil247.com/blog/os-vendilhoes-do-templo-e-as-armas-de-bolsonaro> e <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/bolsonaro-o-gesto-da-arma-na-marcha-para-jesus-e-a-risada-cafajeste-dos-pastores-por-daniel-trevisan/> Acesso em: 2 de Ago. 2021)

ix Cf. Figura 2: metonímia da faca

SUBMISSÃO: 04 de outubro de 2021

ACEITE: 22 de fevereiro de 2022