



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE ROSTIROLLA

**CANGAÇO, DECOLONIALIDADE E ESTEREÓTIPOS NO
PERSONAGEM LUNGA, DO FILME BACURAU (2019)**

Londrina
2022

FELIPE ROSTIROLLA

**CANGAÇO, DECOLONIALIDADE E ESTEREÓTIPOS NO
PERSONAGEM LUNGA, DO FILME BACURAU (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

R839c Rostirolla, Felipe .
Cangaço, decolonialidade e estereótipos no personagem Lunga, do filme Bacurau (2019) / Felipe Rostirolla. - Londrina, 2022.
102 f. : il.

Orientador: Márcia Neme Buzalaf.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Bacurau - Tese. 2. Cangaço - Tese. 3. Decolonialidade - Tese. 4. Estereótipos - Tese. I. Buzalaf, Márcia Neme . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Estudos Sociais Aplicados. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

FELIPE ROSTIROLLA

**CANGAÇO, DECOLONIALIDADE E ESTEREÓTIPOS NO
PERSONAGEM LUNGA, DO FILME BACURAU (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Ana Luísa Boavista L. Cavalcante
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 12 de abril de 2022.

ROSTIROLLA, Felipe. **Cangaço, decolonialidade e estereótipos no personagem Lunga, do filme Bacurau (2019)**. 2022. 102 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2022.

RESUMO

A pesquisa desenvolvida busca explorar características relacionadas a Lunga, um dos personagens mais marcantes de Bacurau (2019), filme dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para estabelecer as bases necessárias para assimilar os aspectos propostos de Lunga, ao longo da pesquisa fundamentaram-se, nos capítulos dessa dissertação, diversas questões relacionadas aos estudos sobre o movimento histórico do cangaço, da decolonialidade, e de estereótipos. São múltiplas as contribuições de Bacurau, e especificamente do personagem Lunga, para o debate sobre colonialidade e estereótipos. O sucesso comercial e de crítica de Bacurau atestam que sim, o brasileiro quer e gosta de ver narrativas que o colocam como donos de sua própria história, e que contenham personagens reivindicadores, como Lunga é. Além disso, é notória a colaboração de Lunga para as representações cinematográficas de personagens pertencentes a filmes de faroeste e ao universo queer, trazendo maior nuance e símbolos para que a população possa se espelhar e se encontrar.

Palavras-chave: bacurau; cangaço; decolonialidade; estereótipos.

ROSTIROLLA, Felipe **Cangaço, decoloniality and stereotypes in the character Lunga, from Bacurau (2019)**. 2022. 102 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2022.

ABSTRACT

This study seeks to explore characteristics related to Lunga, one of the most memorable characters in Bacurau (2019), a film directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. In order to establish the necessary bases to understand aspects of Lunga, throughout the research, several questions related to studies on the historical movement of cangaço, decoloniality, and stereotypes were grounded on the chapters of this study. There are multiple contributions by Bacurau, and specifically by the character Lunga, to the debate on coloniality and stereotypes. Bacurau's commercial and critical success attest that, Brazilians do want to see narratives that place them as owners of their own history, and that contain assertive characters, as Lunga is. In addition, Lunga's collaboration for the cinematographic representations of characters belonging to western films and the queer universe is notorious, bringing greater nuance and symbols so that the population can mirror and find themselves into.

Keywords: bacurau; cangaço; decoloniality; stereotypes.

TABELA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Benjamin Abrahão Botto cumprimentando Lampião, junto a seu bando	20
Figura 2 – Plínio, o professor de Bacurau, utiliza um tablet em aula para as crianças da cidade.....	32
Figura 3 – Othon Bastos no papel de Corisco em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	36
Figura 4 – Sangue jorrado no rosto de Lampião, que executa um policial prisioneiro em <i>Baile Perfumado</i>	41
Figura 5 – Lunga com seu facão e corpo ensanguentados em cena de Bacurau	41
Figura 6 – Esquema sobre as ramificações do conceito de colonialidade do poder	53
Figura 7 – População de Bacurau enterra Michael, um dos vilões do filme, no centro da cidade	58
Figura 8 – Grupo de invasores de Bacurau	62
Figura 9 – Lunga aponta arma para um dos forasteiros	63
Figura 10 – Domingas tenta dialogar com Michael, que a despreza	66
Figura 11 – Lunga em frente às cabeças expostas na igreja de Bacurau	69
Figura 12 – Gravura alemã em madeira mostrando canibais brasileiros, c.1505.....	71
Figura 13 – Fotografia de Benjamin Abrahão Botto do grupo de cangaceiros de Lampião.....	76
Figura 14 – Clint Eastwood em <i>Três Homens em Conflito</i> (1966)	77
Figura 15 – Lunga e seu bando se alimentam, enquanto Plínio elogia a aptidão para a escrita de Lunga	79
Figura 16 – Dona Tânia reage ao ver Lunga chegando na cidade	80
Figura 17 – Morador no bar reagindo à chegada de Lunga.....	81
Figura 18 – Cartaz de "procura-se" de Lunga.....	83
Figura 19 – Lunga observa seu reflexo em sua primeira aparição em cena de Bacurau	84
Figura 20 – Lampião operando uma máquina de costura	86

Figura 21 – Represa desativada utilizada como refúgio por Lunga e seu bando	87
Figura 22 – A chegada de Lunga é celebrada com entusiasmo pelos moradores de Bacurau	90
Figura 23 – Placa na estrada que leva até Bacurau	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	ESCOLHAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA	14
3	CINEMA BRASILEIRO E LAMPIÃO	17
3.1	CONCEITOS RELEVANTES AO ESTUDO DO CANGAÇO E LUNGA	17
3.2	REPRESENTAÇÕES DO CANGAÇO E DE LAMPIÃO NO CINEMA BRASILEIRO, E SUAS RELAÇÕES COM LUNGA.....	27
4	DECOLONIALIDADE	43
4.1	LUNGA, UM PERSONAGEM FUNDAMENTALMENTE DECOLONIAL	58
4.2	A VIOLÊNCIA NECESSÁRIA NA DEFESA DA CIDADE	65
5	ESTEREÓTIPOS	70
5.1	A CONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS E SEU PAPEL NA COLONIALIDADE	70
5.2	LUNGA DE BACURAU, UM CANGACEIRO QUEER?.....	75
6	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	97

1. INTRODUÇÃO

Qualquer pesquisa que aborda de alguma maneira a teoria decolonial tem a obrigação de reiterar a importância de se tratar desse tema. É imprescindível esse esforço no sentido de fazer com que outras pessoas compreendam que os efeitos dos períodos coloniais perduram até hoje, e que seus impactos vão muito além da apropriação de territórios ou da extração de matérias-primas desse lugar por um período de tempo. O estudo decolonial quer demonstrar que esses efeitos vão muito além disso, e que essas decorrências se manifestam até hoje. Entretanto, mais do que demonstrar e apontar incidentes coloniais, é preciso tomar frente em um esforço ativo. É desse sentimento que surge a teoria decolonial, um desmembramento da escola de pensamento pós-colonial que tem como principal objetivo emancipar a produção de conhecimento de qualquer lugar que sofreu e ainda sofre com os efeitos de um período colonial em sua história.

Para tal, é preciso esclarecer que existe uma diferença entre os conceitos de colonialismo e colonialidade. Para Maldonado-Torres (2007, p. 131), o colonialismo refere-se a uma relação política e econômica na qual a soberania de uma nação ou povo está nas mãos de outra nação, fazendo desta última um império. A colonialidade, por outro lado, diz respeito aos duradouros padrões de poder e controle que surgem como resultado do colonialismo. Eles moldam, por exemplo, as relações culturais, de trabalho, de produção de conhecimento, indo muito além das estruturas existentes na administração de uma colônia. Maldonado-Torres (2007, p. 131) complementa sua explicação afirmando que “a colonialidade sobrevive ao colonialismo”, ilustrando que ela é mantida viva por meio de livros, de critérios acadêmicos, de padrões culturais, das crenças do senso popular, das imagens que os povos querem reproduzir, e das aspirações do ser. Todos esses aspectos da nossa experiência de vida moderna são respirados involuntariamente de forma diária por nós, sujeitos modernos.

A pesquisa desenvolvida por essa dissertação procura associar aspectos dos estudos relacionados ao cangaço, estereótipos e teoria decolonial a um dos personagens mais marcantes de Bacurau (2019), longa-metragem dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. O personagem em questão se chama

Lunga (interpretado pelo ator cearense Silvero Pereira), uma espécie de cangaceiro queer na releitura do gênero *western* proposta pelos diretores do longa. Lunga não é o protagonista do filme e, inclusive, aparece na trama relativamente pouco, mas mesmo assim é um dos aspectos mais memoráveis do filme.

A escolha deste personagem se justifica por ele estar inserido em um filme que foi um sucesso comercial e de crítica, e ter tido um grande impacto na mídia: encontram-se artigos e matérias sobre o personagem em múltiplos lugares como O Globo, Uol, O Estadão, El País, entre muitos outros. A recepção ao filme foi, em geral, bastante positiva: além do já citado sucesso financeiro do filme (segundo Pécora (2019), a bilheteria do filme ficou próxima aos 20 milhões de reais, com orçamento inicial de 7,7 milhões de reais), Bacurau foi selecionado para ser exibido em uma lista extensa de festivais ao redor do mundo, e ganhou diversos prêmios em alguns deles, como o de melhor filme no Festival de Munique, melhor filme e direção no Festival de Cinema de Lima, melhor filme e direção no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2020, melhor filme, direção e roteiro original no 25º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro, e o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, uma das premiações mais prestigiadas no circuito audiovisual. Foi a primeira vez que um filme brasileiro venceu nessa categoria do festival francês. Ao ser exibido em Cannes, Bacurau recebeu sete minutos de aplausos do público presente. O filme também foi selecionado para diversas listas de “melhores filmes do ano”, mais notoriamente as da *Cahiers du Cinéma* 2019 (em quarto lugar), e do *The New York Times* (em quinto lugar).

Lunga é um personagem complexo, e que representa um ambiente de disputas imagéticas e discursivas: da mesma forma que sua existência recupera estereótipos e construções conhecidas do imaginário nordestino, também os atualiza e os refuta, permitindo novas interpretações e leituras sobre eles. A caracterização de Lunga une componentes do mundo feminino e masculino, tanto na forma como ele se apresenta, quanto na opção de linguagem que alguns outros personagens usam para mencioná-lo. A intenção aqui passa longe de dizer que a existência de Lunga em Bacurau foi pioneira ou que desbravou sozinho um meio inexplorado ao ser um personagem inserido em um filme que mostra o brasileiro questionando imposições e lutando por seu lugar; fazê-lo seria ignorar todo um cinema nacional intenso e com tradição em ser incisivo e combativo. Contudo, é inegável a importância dessa produção ao trazer as questões exploradas nesta pesquisa de

forma muito clara, com uma linguagem acessível, e contendo o impacto cultural que o filme teve. Bacurau é, sob muitos ângulos, um filme absolutamente decolonial, e a escolha de um de seus personagens mais icônicos como objeto não foi difícil. Quando pensamos no contexto sociopolítico em que o filme foi lançado, essa escolha faz mais sentido ainda. Atravessamos um período turbulento, marcado pela existência de um patriotismo mascarado, que esconde uma lógica de valores norte-americanos e eurocêntricos. Bacurau firma os pés no chão, e demarca seu território. Lunga, peça-chave na resistência da pequena cidade, vai além: enxota na bala quem quer questionar e destruir sua existência. A violência exposta pelo filme e utilizada por Lunga na proteção de Bacurau, tema certamente controverso e motivo de algumas das críticas direcionadas a essa produção, também será explorada pela pesquisa.

O trabalho está estruturado da seguinte forma:

No primeiro capítulo serão expostas as escolhas metodológicas da pesquisa: a presença do olhar decolonial que acompanha todo o processo da pesquisa, as abordagens a respeito da teoria queer, e a respeito da teoria de estereótipos. A intenção deste capítulo é estabelecer os olhares e as obras que fundamentam a pesquisa, e também realizar uma autorreflexão sobre o autor e sua situacionalidade em relação aos temas que a pesquisa propõe discutir.

O segundo capítulo, intitulado “Cinema Brasileiro e Lampião”, busca inicialmente apresentar historiograficamente o movimento do cangaço e a figura de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, seu cangaceiro mais conhecido. A intenção deste capítulo é evitar a criação de um recorte que possa parecer simplista de um movimento tão complexo e historicamente controverso como o cangaço, e, dessa forma, conseguir contextualizar uma das camadas de referências utilizadas por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho na criação de Lunga. À vista disso, optou-se por utilizar um número reduzido de obras, a fim de se aprofundar em pontos de vista estabelecidos, tornando claras as perspectivas das concepções apresentadas. Em sequência, o segundo capítulo insere o movimento do cangaço e Lampião em produções cinematográficas brasileiras, com a intenção de descrever uma conjuntura de representações que possam ter sido relevantes para a existência de Lunga. Dadas as referências mencionadas pelos diretores de Bacurau para a criação do longa, o capítulo explora dois filmes que pertencem ao gênero *nordestern*, um gênero brasileiro que traz muitas referências do *western* norte-

americano, um filme do cinema de cangaço de Glauber Rocha, e outro filme que pertence a releituras do cangaço, e que foi importante na exploração de caminhos que Bacurau também percorre.

O terceiro capítulo trata de estereótipos e sua relação com Lunga de Bacurau, e dedica-se a estabelecer aspectos do filme que possam fundamentar as aproximações e os distanciamentos de Lunga com o movimento do cangaço, com Lampião, com personagens de faroeste (outra camada mencionada por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho para a criação de Lunga), e com o universo queer. Primeiramente, será realizada uma reflexão a respeito do papel dos estereótipos na colonialidade, e como sua utilização serve para reproduzir características que os colonizadores desejam que sejam propagadas. Em seguida, a teoria queer será fundamentada com base nos autores e obras descritas, e auxiliará em uma ponderação a respeito dos estereótipos reforçados ou questionados por Lunga relativos a esse universo no decorrer do filme.

O quarto capítulo ocupa-se primordialmente dos aspectos decoloniais presentes não somente em Lunga, mas alguns que também são relevantes para Bacurau como um todo. Em um primeiro momento, traçam-se os percursos da teoria pós-colonial, nascente do pensamento decolonial. Em seguida, associam-se aspectos temáticos e narrativos de Bacurau com os fundamentos explorados por essas correntes de pensamento, e, principalmente, com a personalidade e função de Lunga na história. Desse último ponto, surge a necessidade de se abordar outro aspecto de grande relevância para a teoria decolonial: a ênfase na necessidade de ação. Lunga pode ser considerado um personagem “violento”, assim como toda a defesa da cidade acaba por ser. Tal aspecto foi ponto focal de algumas das críticas realizadas a Bacurau, e será explorado ao fim desse capítulo, com a intenção de estabelecer uma reflexão sobre as instâncias que fundamentam a violência de Lunga.

Espera-se que, ao fim do estudo proposto pelos capítulos descritos acima, a pesquisa possa se concluir com uma reflexão a respeito da relevância de objetos artísticos que abordem as questões levantadas pelos estudos decoloniais, porventura comprovando que tais propostas artísticas são muito necessárias em uma sociedade como a brasileira, que sofre imensamente com os efeitos de seu período colonial até hoje. A visibilidade e o sucesso de Bacurau atestam que sim, o brasileiro gosta e quer ver filmes que o representem como donos de sua própria

história. Uma resposta preliminar e que será estudada com mais afinco no decorrer da pesquisa sobre a relevância de Bacurau no debate sobre estereótipos, decolonialidade e questões de gênero vem do fato que uma produção cinematográfica, ao utilizar-se das técnicas e potências que essa forma de expressão artística possibilita, consegue ilustrar questões e trazer à tona para a sociedade de forma muito viva inquietações que precisam ser discutidas.

2. ESCOLHAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA

A pesquisa aqui desenvolvida busca, de certo modo, explorar o fascínio causado por Lunga, um dos personagens mais marcantes de Bacurau. Com apenas poucos minutos de cena durante todo o filme, Lunga cativa, intriga, e inspira. Quais são os motivos que impulsionam essa atração? Em um planeta que ainda segue formulações eurocêntricas, e que ainda sofre imensamente com as consequências das ações de diversas potências colonizadoras e imperialistas, é natural que sejamos atraídos por personagens inseridos em histórias que firmam o pé e não abaixam a cabeça diante de forças desproporcionais. Indo mais a fundo, somos atraídos por personagens como Lunga, que resolvem o problema cortando-o pela raiz (ou melhor, pelas cabeças). Diante desses motivos, refletindo sobre as falas e ações de Lunga ao longo do filme que serão expostas com mais detalhes posteriormente, e esse raciocínio desenvolvido nos capítulos futuros, torna-se evidente a necessidade de estabelecer uma relação com o pensamento decolonial, com a teoria queer, a teoria de estereótipos, e estudos sobre o cangaço e as representações do cangaço no cinema nacional, conceitos que servirão para fundamentar as ações e a existência do personagem.

As principais obras utilizadas para estabelecer os alicerces do capítulo que aborda o cangaço são: o livro *“Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil”*, do historiador Frederico Pernambucano de Mello, um artigo chamado *“O corpo do herói - a santa virilidade ou a fraqueza dos fortes - Estudo sobre Lampião”*, publicado por Daniel Lins, e *“Século Virgulino: o cangaço nas (con)fusões da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente”*, uma dissertação de mestrado escrita por Vagner Silva Ramos Filho na Universidade Federal do Ceará. Após fundamentar o cangaço e alguns de seus pontos relevantes ao estudo de Bacurau, o foco do capítulo dirige-se para explorar representações cinematográficas do cangaço. Nesta etapa, a referência primordial será *“O Cangaço no Cinema Brasileiro”*, tese de doutorado de Marcelo Dídimo Souza Vieira pela Universidade Estadual de Campinas. O trabalho de Vieira é extenso e detalhado, criando um registro (até 2007, data da publicação da pesquisa) de todos os filmes que Vieira considera pertencentes ao gênero cangaço - no início do capítulo, serão elencados os filmes a serem analisados pela presente pesquisa, assim como as motivações para suas escolhas.

O pensamento decolonial, que além de ser um dos pilares das ações de Lunga, também está perceptível no filme como um todo, será fundamentado a partir de obras que introduzem o pensamento pós-colonial, e, em um segundo momento, obras que buscam se aprofundar no esforço decolonial. Dessa forma, o capítulo inicialmente utiliza artigos e livros como “*Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*”, de Edward Said, “*O Local da Cultura*”, de Homi Bhabha, “*Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*”, de Stuart Hall, “*Pode o Subalterno Falar?*”, de Gayatri Chakravorty Spivak.

Em sequência, partindo mais a fundo para a ótica decolonial, utiliza-se primordialmente as obras oriundas do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, e posteriormente do Grupo Modernidade/Colonialidade, que são vindos de uma perspectiva latina, em uma produção de conhecimento fora do eixo eurocêntrico, ponto importante justamente para o esforço decolonial. As principais obras utilizadas são: “*Histórias locais / projetos globais*” e “*Desobediência epistémica*” de Walter D. Mignolo, “*Colonialidade do poder e classificação social*” de Aníbal Quijano, “*A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento*” e “*Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*” de Nelson Maldonado-Torres. Para a ponderação acerca da violência de Lunga, serão utilizados artigos e matérias publicados sobre o assunto, explorando opiniões tanto positivas quanto negativas, e também uma consideração sobre um conceito muito difundido quando se trata do tema: o paradoxo da tolerância, fundamentado pelo filósofo da ciência Karl Popper em seu livro “*A Sociedade Aberta e Seus Inimigos*”.

A teoria queer explorada pela pesquisa, essencial para que possamos compreender algumas das camadas de Lunga, parte do ponto de vista de obras importantes da filósofa Judith Butler, importante figura nos estudos sobre feminismo e teoria queer, como por exemplo “*Problemas de gênero*”, “*Vida Precária*”, e “*Quadros de guerra*”, assim como “*Testo Junkie*” e “*Manifesto Contrassexual*”, obras de Paul B. Preciado.

Por fim, o último pilar de fundamentação da pesquisa será a teoria de estereótipos, respaldada principalmente pelo artigo do historiador Peter Burke chamado “*Estereótipos do Outro*”, inserido no livro “*Testemunha Ocular*”, e pelo livro “*O Perigo da História Única*”, publicado por Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana. O objetivo desta seção é duplo: primeiramente, fundamentar o papel da utilização de estereótipos na colonialidade, a fim de compreender a complexidade

inerente ao assunto; em um segundo momento, a pesquisa busca amparar a existência de Lunga com relação a outros personagens típicos de filmes como os que Bacurau busca fazer alusão, e também fundamentar os pontos utilizados e justificados por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles no ato de criar Lunga.

Conforme descrito na introdução, julgo necessário uma quebra na linguagem impessoal e em terceira pessoa que utilizo na escrita desta dissertação para realizar uma autorreflexão sobre meus pontos de vista e situacionalidades ao redigir sobre Bacurau. Sou brasileiro, então os temas abordados em linhas gerais por Lunga me tocam profundamente. É extremamente catártico observar o desenrolar dos acontecimentos do filme e a forma com que os diretores tratam os forasteiros, colocando os europeus e americanos imperialistas como ignorantes e tendo destinos merecidos dentro de uma trama que trata de temas conhecidos para nós brasileiros. Durante toda a experiência de vida como habitantes do Brasil somos sujeitos a imposições americanas e eurocêntricas, e também a concepções que buscam valorizar mais o que é externo em detrimento da nossa própria cultura. Dessa forma, considero extremamente prazeroso ver um filme obtendo sucesso comercial e de crítica mostrando o brasileiro que não arreda o pé.

Por outro lado, sou branco, heterossexual, e não sou nordestino. Certamente existem diversas camadas pertencentes à Lunga e ao filme como um todo que provavelmente não conseguirei abordar de forma satisfatória apenas com esta pesquisa, e muitas outras que minha vivência não permite sentir totalmente. Minha intenção não é nem de perto supor que consegui abordar a pluralidade de temas de Lunga e de Bacurau de forma completa, ou muito menos de abordá-los como o detentor de um conhecimento único e universal. O que faço neste trabalho é apenas uma contribuição aos múltiplos estudos a respeito de características que são pertinentes para a criação do personagem em questão, e ainda acredito que Lunga virá a motivar muitos outros. Reitero minha disposição em me colocar de forma transparente perante o objeto que busco estudar, e garanto que o estudo que parte de um sentimento genuíno, um sentimento de reverência e respeito a um personagem e produto audiovisual que são instigantes e encorajadores como Lunga e Bacurau são.

3. CANGAÇO

3.1 Conceitos relevantes ao estudo do cangaço e Lunga

O movimento do cangaço no Nordeste do Brasil é um tema farto para a produção de estudos das mais variadas espécies. Desde o seu surgimento e seu crescimento em popularidade, o cangaço e seus ilustres e controversos participantes foram objeto de produções artísticas de poetas, escritores, cineastas, e também de produções que buscaram compreender ou descrever as origens e ramificações históricas desse movimento, como antropólogos, historiadores e sociólogos. Dessa forma, torna-se evidente a abundância de fontes que tratam do cangaço sob diferentes pontos de vista.

Para os fins da dissertação aqui desenvolvida, optou-se por utilizar como fonte primordial para o estudo do movimento do cangaço a obra “Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil”, do historiador Frederico Pernambucano de Mello, a fim de se estabelecer prontamente a origem das informações aqui expostas, em um esforço para evitar um recorte com diversas obras com olhares que possam ser contraditórios entre si. Considerado por muitos como um dos estudos de maior expressão sobre o cangaço, o livro propõe-se a examinar o movimento como um fenômeno altamente complexo e com origens atribuídas a muitas causas, indo muito além de suas motivações econômicas latifundiárias. Ao contrário de tentar traçar um panorama histórico e temporal do movimento do cangaço, a intenção desse capítulo e da utilização desta obra em específico é estudar as motivações, justificativas e características marcantes do movimento do cangaço, a fim de criar uma estrutura que seja compatível ao estudo de Lunga e seu bando em Bacurau. Na trama, não fica exatamente explícito que esses personagens são considerados cangaceiros pelos outros personagens. Entretanto, traçar paralelos entre as manifestações reais de bandos de cangaceiros e Lunga é uma atividade inevitável, levando em conta o contexto do filme.

Um dos conceitos mais difundidos da obra de Frederico Pernambucano de Mello é o escudo ético, desenvolvido no terceiro capítulo de “Guerreiros do Sol”, e que se relaciona intimamente com o fascínio que o cangaço exerce em quem busca

apresentá-lo tanto artisticamente, como a representação não totalmente explícita de Bacurau, quanto historicamente. O escudo ético, segundo Frederico Pernambucano de Mello, era uma das formas pelas quais os cangaceiros justificavam o modo como agiam, utilizando argumentos como a vingança (voltada por exemplo contra um indivíduo específico, contra o Estado, ou contra alguma família de fazendeiros) para racionalizar sua forma de banditismo, e diferenciá-lo de outras ações categorizadas como criminosas. O crime de vingança era moralmente aceitável na vida do sertão, tornando-se uma forma viável de justificar a vida no cangaço - um exemplo disso reside na história do cangaceiro mais popular, Lampião. Após desavenças com famílias locais, o pai de Virgulino foi assassinado. Jurando vingança pela morte de seu pai, Virgulino e seus irmãos unem-se a um bando de cangaceiros. Entretanto, Lampião nunca consumou de fato tal vingança, pois fazê-la teria o transformado verdadeiramente em um fora-da-lei, além de, de certa forma, esgotar sua principal motivação para ter juntado-se ao cangaço em primeiro lugar.

Os maiores cangaceiros, considerados chefes dos maiores e expressivos grupos desse movimento, gostavam da vida no cangaço (MELLO, 2013, p. 116). Esse estilo de vida representava, como explica Mello (2013, p. 117), uma espécie de ocupação aventureira em um contexto sertanejo marcado por disputas entre chefes políticos, famílias, em que a figura do cangaceiro, homem vivendo por meio das armas e “infenso a curvaturas”, era razoavelmente bem aceita. O cangaço, em certos termos, chegava a ir além: jovens eram seduzidos pelo cangaço, pois vivia-se um período em que a ostentação de coragem, valentia e rebeldia eram as melhores formas para se destacar entre seus conterrâneos (MELLO, 2013, p. 117). Lampião, cangaceiro mais conhecido, afirmou em diversas ocasiões que o cangaço era um bom meio de vida, chegando a inclusive defini-lo como um “negócio”. Em uma entrevista ao jornal *O Ceará*, na edição de 17 de março de 1926, Lampião explica suas motivações para não largar o cangaço: “Se o senhor estiver em um negócio e for-se dando bem com ele, pensará porventura em abandoná-lo?” (MELLO, 2013, p.118). Mello apresenta diversos exemplos como a fala anterior, atribuída a Lampião, em que os cangaceiros enxergavam o cangaço não como resistência ou como uma forma de ativismo, mas sim como uma carreira, um ofício - os casos em que a vida no cangaço é tratada verdadeiramente como um modo de vingança (e não como uma justificativa inicial que acaba se descaracterizando), por exemplo, são consideradas como exceção (MELLO, 2013, p. 120). Em suma, o cenário que se

tenta pintar aqui é o de que de fato existiram cangaceiros completamente centrados no cangaço como um meio de vingar alguma questão, mas, todavia, não eram a regra. Mello (2013, p. 121) complementa esse tema com uma reflexão: “Pode-se mesmo conjecturar que Lampião jamais tentou sinceramente destruir seus dois grandes inimigos.”

Os principais líderes de bandos cangaceiros demonstraram apreço sobre seu meio de vida. Lampião, muitas vezes também chamado de “rei vesgo”, teve uma existência vaidosa e com muito zelo pela sua imagem como líder de um grupo de cangaço. Principalmente nos últimos anos que antecederam o fim de sua liderança no bando, Lampião viveu como um verdadeiro rei (ou, pelo menos, agindo como um) - perfumes caros, uísque escocês e outros luxos regavam seu bando. Um dos aspectos mais conhecidos do cangaço, e que contou com a forte influência de Lampião, foi a indumentária - não somente por utilizarem peças espalhafatosas, com joias, roupas com cores vivas e floreios, mas por conta do zelo pela própria imagem.

No prefácio à segunda edição de *Guerreiros do Sol*, Gilberto de Mello Kujawski chega a comparar os cangaceiros do sertão nordestino com os samurais japoneses, tanto pelo modo de vida, quanto pela forma que traziam normas e rituais cerimoniais a respeito de sua imagem (MELLO, 2013, p. 37). A expressão que se destaca é “Sol e aço”, título de um livro de um poeta-soldado japonês chamado Yukio Mishima. “Sol e aço fazem o contexto do homem do cangaço e do samurai de Mishima” (MELLO, 2013, p. 37).

Uma obra cinematográfica que representa bem essa vaidade e apreço pela própria imagem é *Baile Perfumado*, de 1997, filme dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que teve a orientação de Frederico Pernambucano de Mello para que fosse fiel historicamente (esse filme, inclusive, será discutido posteriormente nas obras que tratam de releituras do cangaço no cinema). De forma sucinta, o filme busca apresentar as circunstâncias que levaram Benjamin Abrahão Botto, fotógrafo libanês-brasileiro, a se aproximar do bando de cangaceiros de Lampião. Os registros fotográficos e em vídeo de Benjamin constituem um acervo único: o bando, em geral extremamente recluso e cauteloso, aceitou a presença de um fotógrafo com ligações a veículos de imprensa em seu meio.

Figura 1 - Benjamin Abrahão Botto cumprimentando Lampião, junto ao seu bando



Fonte: Wikimedia Commons

Um dos motivos para essa aceitação vem justamente da vaidade de Lampião, representada pela fotografia apresentada na Figura 1, que retrata Benjamin Abrahão Botto junto ao bando de cangaceiros de Virgulino. A vaidade está evidenciada não somente pelas vestimentas pomposas do grupo, mas também pela permissão do registro em si. O cangaceiro queria ser conhecido, e gostava de sua fama. A fotografia apresentada acima é um dos registros mais conhecidos em relação ao movimento do cangaço. Em geral, os relatos e retratos capturados por Benjamin Abrahão contribuíram imensamente para a difusão e popularização de noções sobre o cangaço.

Otacílio Madeira, jornalista que obteve uma das poucas entrevistas concedidas por Lampião, descreve suas observações a respeito da forma com que o cangaceiro se portava (MELLO, 2013, p. 132): “Lampião expressa-se com acentuado respeito para o seu interlocutor, parecendo medir o efeito de suas palavras, ciente e consciente de sua importância (...)”. Em outro momento, Madeira continua: “(...) o bandido parece gozar sobremaneira a curiosidade popular que o rodeia”. Sobre a forma como Lampião conversou com o jornalista, Madeira diz: “(...)

não riu uma vez e manteve-se em grave circunspeção, compenetrado de suas responsabilidades e da fama de seu nome.”

Retomando o conceito do escudo ético, essencial para a compreensão do movimento do cangaço e a presença de Lunga em Bacurau, Mello (2013, p. 133) esmiúça como tal conceito relaciona-se com a existência dos cangaceiros e seu relacionamento com jornalistas, autoridades, e a sociedade em geral:

Construído sob imperativo da consciência moral, o escudo ético destinava-se a preservar ambas as imagens, estabelecendo uma causalidade ética que, sendo embora simples produto de elaboração mental, lograva o efeito por assim dizer mágico de convencer a seu próprio construtor, aplacando-lhe os reproches da consciência, além de lhe fornecer excelente justificativa no plano social. (MELLO, 2013, p. 133)

Essencialmente, para Mello (2013, p. 133), o escudo ético é um artifício mental que serve para “dar vida, presença e atualidade a causas inexistentes ou que perderam seu valor, a fim de encobrir moralmente a permanência de efeitos.” O que o autor quer dizer com essa compreensão, é que mesmo que tenham sido reais por um tempo, ou se nunca de fato tenham existido, as causas pouco importam. O que vale é o instrumento criado a partir delas, que é “capaz de convencer a quem o utilizava e à sociedade da nobreza da vida putativamente vingadora dos bandidos (...)” (MELLO, 2013, p. 133).

Frederico Pernambucano de Mello reconhece a existência de três tipos de cangaço. Dois deles já podem ser inferidos pelo que já foi discutido neste capítulo: o cangaço como vingança e o cangaço como meio de vida. O cangaço como meio de vida era o mais expressivo e frequente, em que os indivíduos demonstravam prazer em serem cangaceiros, tendo como maior representante Lampião. Já o cangaço como vingança era muito menos frequente, embora suas motivações éticas e morais (dado o contexto da época e da região) fossem, talvez, as principais dos cangaceiros. Muitas vezes, como já dito anteriormente, a vingança era apenas uma espécie de introdução, o motivo que levava alguém até o cangaço, mas dificilmente era a força motriz que mantinha o indivíduo concisamente focado em seu objetivo. O terceiro tipo, chamado de cangaço como refúgio, apresentava traços mais específicos e delineados, que justificam sua categorização destacada dos dois tipos anteriores. Nesse caso, o cangaço apresenta-se como “o barco que se põe às vistas desesperadas do naufrago. Não há escolha. É tomá-lo, pouco importa a direção em que esteja indo.” (MELLO, 2013, p. 136). Era bem menos expressivo que os dois anteriores, e caracterizava-se justamente pelo refúgio, pela fuga, pelo esconderijo -

um cangaço de vigor regular, sem ser muito chamativo, em que os cangaceiros categorizados por esse tipo tinham menor expressão nos grupos, dificilmente ascendendo a cargos importantes nos bandos.

Uma das características mais lembradas a respeito dos cangaceiros, e, a bem dizer, de Lampião, era a sua vaidade. Esse ponto também se relaciona com uma particularidade que será levantada no momento em que a pesquisa se preocupará em investigar a dualidade de Lunga, a sua transitoriedade entre o universo masculino e o feminino. Em seu artigo *O corpo do herói - a santa virilidade ou a fraqueza dos fortes - Estudo sobre Lampião*, Daniel Lins, pesquisador que foi uma das influências teóricas para a realização de *Baile Perfumado*, filme a ser analisado na próxima etapa da pesquisa, realiza um estudo a respeito da virilidade dos cangaceiros.

Tendo o foco primordial na figura de Lampião, Lins (1996) busca estudar aspectos da vida no cangaço que contribuíram para as noções femininas encontradas em seus integrantes, que questionam e colaboram nas reflexões a respeito do que compõe o estereótipo nordestino conhecido como “cabra-macho”. Para Lins (1996, p. 4), “O amor de Lampião pelo ouro e joias, é visto por alguns, não apenas como objetos de adornos guerreiros, mas como um traço marcante da “vaidade “feminina””, representado pelos botões de suas roupas, medalhas, penduricalhos em chapéus, anéis com pedras preciosas, correntes, e seus supostos dentes de ouro (segundo o autor, é difícil precisar se ele realmente os tinha), que brilhavam sob o sol da caatinga.

Lins (1996, p. 5) afirma que não podemos negligenciar as propriedades simbólicas e religiosas no uso de tais ornamentos por Lampião. Alguns anéis que Lampião utilizava faziam alusões aos objetos utilizados na sagração de reis, fazendo parte de cerimônias de coroamento. Segundo o autor (LINS, 1996, p. 5), “algumas joias desempenham o papel de insígnia pessoal ou coletiva. (...) Outras representam apenas episódios bíblicos ou religiosos”. Após fundamentar características simbólicas e religiosas de adereços utilizados por Lampião, Lins faz uma reflexão a respeito de pontos que julga relevantes à figura de Lampião:

(...) à medida que aprofundava o estudo da figura Lampião, descobria um personagem sofrendo de uma megalomania radical. Narcisismo triunfante e megalomania vão induzi-lo não apenas a acreditar na sua própria mania de grandeza, mas a tomar como modelo grandes personagens da História. Oscilando entre *Carlos Magno* e *seus doze pares*, Jesus, os santos católicos, Padre Cícero e Napoleão, ele vai numa simbiose, cimentar seus

atos, passos e fantasias com um imaginário heróico, cujo personagem central continuará sendo ele mesmo. (LINS, 1996, p. 5)

Para Lins (1996), existem pessoas que, ao teorizarem a respeito dessa relação com as “imagens ideais”, serão levadas a colocar Lampião em ponto de queda na paranoia. Entretanto, conforme explica Lins (1996, p. 6), esses modelos e fontes de mimetismo utilizadas pelo cangaceiro o motivam a notar uma contribuição na representação de Lampião como “um “príncipe”, um deus, um demônio, um herói a quem nada falta.”

Assim como muitos heróis da antiguidade, ou até mesmo heróis contemporâneos como Jesse James, “o bandido bem amado da América dos *cowboys*” (LINS, 1996, p. 6), Lampião alimentava valores considerados femininos. Essa era uma prática que criava a chamada pela psicanálise de “identidade dos contrários”, um efeito onde, para se aproximar ainda mais do universo das mulheres, os heróis apresentam atributos de feminilidade que servem para salientar a virilidade excessiva, que precisa ser constantemente reforçada e provada. Dessa forma, mostrando estar confortável em estar próximo ao lado feminino, a figura em questão demonstra valores viris extremos. Lins demonstra onde tais características apareciam em Lampião:

É verdade que, à maneira dos *cow-boys* ou heróis míticos, Lampião, dissemos, era narcísico e vaidoso. Ele amava as coisas belas, gostava de se enfeitar, guardava com cuidados as jóias “recuperadas” nos assaltos, cultuava o ouro e o brilhante, ornava seus dedos com anéis de modelos variados. Seus lenços de seda, sabemos, eram bordados por ele com cuidado e estética “femininas”. Suas armas decoradas com moedas de ouro, como também seus chapéus tornam-se objetos de admiração e espanto. Perfumava-se. Curtia o bom perfume “francês” dando preferência ao “Fleur d’amour” (LINS, 1996, p. 6)

Para Lins (1996, p. 6), a relação de Lampião com os perfumes é um assunto extenso e que mereceria um estudo à parte somente focado nessa questão. Lins (1996) comenta que o uso era excessivo, chegando próximo de colocar o bando em perigo em algumas ocasiões. O autor esclarece que a relação do rei do cangaço com os perfumes era como a de um “instrumento de sublimação, de purificação através de um veículo – o perfume – objeto de vaidade, prazer e gozo, mas sobretudo de “condensação do invisível.”” (LINS, 1996, p. 6-7)

O perfume servia o propósito de purificar, de forma simbólica, a podridão dos cadáveres de inimigos abatidos, e dos atos “podres” em geral do bando. Segundo

Lins (1996, p. 7), “O perfume evacuava o medo da morte, como também a presença exacerbada da angústia terminal e da finitude do corpo amoroso”.

Lampião e seu ideal estético, sendo um amante da beleza e dos objetos elegantes, contribuiu imensamente para a constituição da estética geral característica do cangaço. Lins (1996, p. 8) explica como o ideal estético de Lampião moldava suas ações: “Meio a confusão, à revolta dos sentimentos, à vontade de vingança, emergiu em Lampião um ideal estético-ético que, em alguns momentos, regeu suas ações e domesticou seu “instinto de morte””. Dessa forma, o cangaceiro se controlava e conseguia até tratar bem os membros do bando que eram considerados mais “medrosos” ou “molengos”. Lampião não os humilhava, e muito menos os desprezava, mesmo que vez ou outra os chamasse de “mulher” buscando ofendê-los (LINS, 1996, p. 8). Em seu bando, o rei do cangaço relegava a esses membros funções diferentes das que exigiam uma grande virilidade, como exemplifica Lins (1996, p. 8): “ele os transformava em bons cozinheiros.” Outra forma de lidar com tais membros era arranjando uma companheira para eles. Lampião organizava uniões, como se fosse um chefe de uma grande família, e “acoplava o cangaceiro dengoso jogando-lhe nos braços de uma mulher” (LINS, 1996, p. 8).

Lins (1996) argumenta que, ao longo do tempo, o imaginário social (por meio tanto de apoiadores, quanto de detratores) de “corrigir” a feminilidade atribuída ao viril Lampião. Para ele, alguns autores se impuseram uma missão que buscava negar o feminino presente no cangaço, projetando crimes como estupros, castrações, torturas no cangaceiro, para atribuir a ele uma negação da feminilidade, transformando-o em uma espécie de deus da maldade. É fato que diversos bandos de cangaceiros cometiam tais atrocidades, e, em certa medida, Lampião também. Execuções eram comuns em seu bando, porém, crimes como estupros e mutilações genitais – tanto masculinas quanto femininas – são mais difíceis de comprovar. Lins (1996, p. 11) condena esta falta de nuance no estudo sobre o cangaço, chamando tais opiniões de contraditórias, e declarando que tais pesquisadores “apresentam um personagem “que tinha a volúpia de fazer o mal” (...), cultivava a misoginia, mas que era, *apesar de tudo*, “um macho à toda prova””, como se atribuir essas monstruosidades a uma pessoa fosse algo másculo e louvável.

Aliado a esse último parágrafo, Ramos Filho (2017, p. 154) sugere que as características femininas e sensíveis dos cangaceiros “não teriam sido tão

registradas pela história oral semelhante a outras práticas, tornando-se assim uma parte maldita, silenciada por culpa e/ou vergonha”. A própria figura do cangaço, de fato, serviria para contrapor a cultura patriarcal, que é marcada, na região Nordeste, pela imagem do cabra-macho. Ramos Filho (2017, p. 154) afirma que é necessária uma perspicácia analítica sobre o ponto da existência ou não da homossexualidade no cangaço. O autor se ampara em Lins (1996, p. 16) para esclarecer a relação:

Não se deve esquecer que o cangaço era um ‘clube’ reservado os homens. Por causa de seus códigos masculinos, costumes, culto à estética e, sobretudo, paixão da moda, das cores, dos tecidos finos, ou ainda por necessidades estratégicas, alguns aprendizes de feiticeiro foram levados a apontar, apressadamente, uma homossexualidade latente dos cangaceiros, beirando a passagem ao ato entre os cabras machos. Se, como vimos, o desejo homossexual permeava, eventualmente, os gestos, as brincadeiras ou as danças, em tempo de paz, dos cangaceiros; na fase atual, contudo, de minhas pesquisas, posso apenas falar - e isso com prudência - da existência de uma pedagogia homossexual guerreira mesclada a uma inocência infantil de homens que se recusavam a ‘crescer’. (LINS, 1996, p. 16)

Para Ramos Filho (2017), o olhar sobre Lampião e o cangaço deve ser humanizado. Da mesma forma que Virgulino não pensava “duas vezes na hora de degolar ou castrar alguém”, também praticava atividades como “costurar, cozinhar, compor músicas, gostar de cinema, usar perfume, brincos, anéis, colares e lenços de seda, onde bordava as iniciais do seu nome”. (RAMOS FILHO, 2017, p. 121)

Existe a crença de que a entrada das mulheres no cangaço contribuiu para o enfraquecimento dos bandos e, conseqüentemente, do movimento. Apesar disso, Ramos Filho (2017, p. 153) esclarece que a presença das mulheres colaborou para que os cangaceiros fugissem mais ainda de codificações de uma sociedade tipicamente patriarcal.

O parágrafo escrito por Lins (1996) que conclui seu artigo *O corpo do herói - a santa virilidade ou a fraqueza dos fortes - Estudo sobre Lampião* relaciona-se de forma íntima ao personagem Lunga, criado por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles em Bacurau, e serve para revelar a complexidade e as múltiplas camadas da figura histórica:

Lampião, herói da virilidade e da força bruta, revela à medida que percorremos a Saga do Cangaço Independente, narrada tanto pela história oral, quanto pela escrita triunfante da literatura de cordel, do romance e da profusão de imagens cinematográficas, a relação estreita e multiforme que ele mantém com os atributos e as condutas que são organizados, classicamente, segundo, uma vez mais, as categorias sociológicas ditas femininas. (LINS, 1996, p. 17)

Lampião é um herói e um vilão plural, que, assim como Lunga, não para de fazer convites para que o desembrulhemos, revelando novas características e nuances. O estudo sobre figuras semelhantes a Lampião nos traz um sentimento de, nas palavras de Lins (1996, p. 17), “trabalhar com o sonho ou com o mito.” Dessa forma, o mito vai além do individual, sendo relevante para a coletividade emanada por um sonho. O que isso significa, é que não se pode analisar Lunga ou Lampião por si só; é preciso que se compreenda os aspectos “sócio-históricos, políticos e econômicos do sertão na constituição da sociedade sertaneja e na criação de seu imaginário social” (LINS, 1996, p. 17).

3.2 Representações do cangaço e de Lampião no cinema brasileiro, e suas relações com Lunga

O cangaço foi tema farto para diversas produções artísticas. Mais notoriamente, vale ressaltar a sua extensão como tema na literatura, principalmente na produção da literatura de cordel, e na dramaturgia. Mesmo que discutivelmente sua maior expressão como temática não seja no cinema, torna-se evidente a opção pela análise de filmes que abordam o cangaço, visto que este é o universo ao qual o objeto escolhido por esta pesquisa faz parte.

A fim de fundamentar esta etapa do trabalho, que tem como objetivo estudar as bases e ramificações das representações do cangaço no cinema nacional, para posteriormente estabelecer possíveis relações com a existência de Lunga em Bacurau, uma tese desenvolvida na Universidade Estadual de Campinas por Marcelo Dídimo Souza Vieira será fundamental. Chamada “O Cangaço no Cinema Brasileiro”, a obra está dividida em seis capítulos que categorizam os filmes de cangaço em suas épocas e formas distintas, tratando desde os primórdios das produções que abordam o assunto, passando pelo *nordestern*, comédias, documentários, o cangaço desenvolvido especificamente por Glauber Rocha, e por releituras do tema. Em sua pesquisa, Vieira (2007, p. 17) identificou a existência de cerca de cinquenta filmes que apresentam o cangaço como temática principal, entre curtas, médias e longas-metragens, de ficção e não-ficção, excluindo, dessa forma, filmes que apenas abordam ou mencionam o assunto sem tratá-lo como conteúdo central.

Neste capítulo da pesquisa, que objetiva estudar produções já feitas sobre o cangaço e o *nordestern*, e investigar potenciais pontes com Lunga e com Bacurau, diversos filmes apresentados pelo extenso trabalho de Marcelo Dídimo Souza Vieira poderiam ter sido escolhidos como objeto. Entretanto, optou-se pelo enfoque em quatro filmes que serão estudados em sequência, organizados aqui pelo ano de lançamento: *O Cangaceiro*, de 1953, o filme que Vieira (2007, p. 72) considera como o mais importante do gênero cangaço, sendo justamente esse o filme que estabelece o próprio gênero; *Lampião, o Rei do Cangaço*, de 1962, uma tentativa de representação mais realista e com foco primário a vida de Virgulino Ferreira, cangaceiro mais conhecido e potencialmente uma fonte de inspiração para a criação de Lunga; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, um dos filmes brasileiros mais

conhecidos mundo afora e uma das representações mais conhecidas do cangaço; e, por fim, *Baile Perfumado*, filme lançado em 1997 que representou uma retomada no cinema pernambucano, relevante por questões como a pesquisa histórica e documental utilizada para a produção do filme, assim como a sua representação artística do movimento do cangaço.

Refletindo a respeito das formas que constituem o cangaço como um gênero cinematográfico, surge uma questão fundamental: quais são as características que determinam o cangaço como um gênero dentro do escopo do cinema brasileiro? Para o pesquisador, apesar de já existirem obras que tratam do cangaço nas décadas de 20 e 30, o gênero se consolida de fato com o filme *O Cangaceiro*, dirigido em 1953 por Lima Barreto, apresentando, a partir deste ponto, características estruturais e narrativas reconhecíveis (VIEIRA, 2007, p. 18). De forma geral, para que um gênero possa ser considerado como tal, é necessário que os seus filmes construam-se sobre uma relação entre dois polos: inovação e repetição. O que essa relação quer dizer é que faz-se preciso que os filmes executem repetições de padrões e construções significativas que possam ser constatadas pelo público, mas que também tragam, dentro disso, a inovação - fatores que expandem e reformulam essas mesmas construções, a fim de dar, para o gênero em questão, uma sobrevida ou mais fôlego. Esses dois pontos, segundo Vieira (2007, p. 24), estão presentes no cangaço e fazem com que ele possa ser observado como gênero.

Marcelo Dídimo Souza Vieira descreve o que reconhece ser essencial para que um filme possa ser considerado pertencente ao gênero cangaço:

De modo geral, para que um filme seja considerado um filme de cangaço, é necessário que ele tenha o movimento rebelde ocorrido no sertão nordestino como tema central, ou que contenha personagens que participaram desse contexto histórico, influenciando diretamente a narrativa do filme em questão. Num segundo momento, se o cangaço não for o tema principal, mas o tema secundário, ele deverá influenciar a narrativa diretamente de modo que a história narrada seja idealizada dentro desse contexto. Filmes que tenham o cangaço ou personagens cangaceiros como coadjuvantes, não resultando numa interferência ligada ao banditismo em que o cangaço passa ao largo, não fazem parte do gênero. (VIEIRA, 2007, p. 25)

É por esse motivo que, para o autor, muitas produções que simplesmente apresentam cangaceiros, mas não de forma relevante para a trama, não se encaixam no gênero, como, por exemplo, *O Auto da Compadecida*, dirigido por Miguel Arraes em 2000 (VIEIRA, 2007, p. 24-25). Seguindo as formulações de

Vieira, ao refletir sobre o pertencimento ou não de *Bacurau* no gênero, a resposta pode ser inconclusiva. *Bacurau* pode não ser um filme de cangaço, pelo fato de não existirem alusões ao movimento na trama, ou do próprio termo cangaceiro sequer ser mencionado no filme. Entretanto, a presença de Lunga e de seu bando permeia toda a trama, seu surgimento é de importância máxima para a trama na forma da defesa de *Bacurau*, e o contexto da existência desses personagens no filme é extremamente sugestivo. Em todo caso, a necessidade do estudo do gênero se faz presente, mais especificamente do *nordestern*, pelo fato de filmes que se encaixam nesse gênero (o *nordestern* é um gênero derivado dos *westerns* norte-americanos) terem sido fortes influências para diversos aspectos da produção dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Lunga incluso.

Optou-se, dessa forma, o enfoque maior ao capítulo da tese de doutorado de Marcelo Dídimo Souza Vieira que aborda esse gênero, o *nordestern*, visto que os traços marcantes de produções cinematográficas desse estilo estão presentes em *Bacurau*. De acordo com Vieira (2007, p. 21), o termo *nordestern* é uma expressão criada por Salvyano Cavalcanti de Paiva para designar as produções brasileiras que, de alguma forma, apresentam forte influência dos *westerns* norte-americanos, ou seja, trazendo construções narrativas e temáticas que são muito similares às do gênero americano. Dos cinquenta filmes pertencentes ao gênero cangaço identificados ao longo da pesquisa realizada por Vieira, a maioria deles (23, sendo que 11 não foram encontrados - foram perdidos, estão inacessíveis, ou foram conservados de forma precária) pertence à categoria *nordestern*. Além disso, é importante ressaltar o fato dos próprios diretores do longa terem admitido, em entrevistas, que esses tipos de filmes foram referências valiosíssimas não somente para a criação do personagem Lunga, mas também como referência para a produção como um todo. Em entrevista ao Estadão, Juliano Dornelles “acrescenta outra camada de referências ao herói de *Bacurau*, que tem raízes na obsessão do cineasta por faroestes, o mais americano dos gêneros cinematográficos”. Em outro momento da entrevista, Dornelles explica: “Lunga tem também um parentesco com os heróis dos faroestes” (GIANNINI, 2019).

Da mesma forma que o gênero cinematográfico *western* popularizou o imaginário norte-americano com nomes como Billy the Kid, Wyatt Earp e Jesse James, personagens reais que alcançaram o status de lendas com os filmes, os filmes de cangaço em geral fizeram o mesmo com Antônio Silvino, Corisco, Maria

Bonita, e Lampião. Os filmes contribuíram para que esses cangaceiros passassem de mitos para somente a população nordestina, chegando a povoar o imaginário de todas as regiões do Brasil (VIEIRA, 2007, p. 66). Para Vieira (2007, p. 67), após os faroestes americanos terem se estabelecido definitivamente como gênero a partir da década de 1940, difundidos e popularizados ao redor do mundo, o filme de cangaço, embutido do referencial norte-americano, começa a se solidificar como gênero. Os dois gêneros apresentam pontos onde se aproximam, como o recorrente conflito entre civilização e selvageria (tratados de modos diferentes, dadas as diferenças sociais e culturais do contexto local de ambos os gêneros), expressado nos faroestes em diferentes exemplos citados por Antônio Carlos Gomes de Mattos (apud VIEIRA, 2007, p. 68): “Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante.”

Nessa mesma linha, o gênero cangaço igualmente traz esse conflito como um traço definidor e fundamental de sua constituição como gênero: “as polícias ou as volantes contra os cangaceiros; a cidade contra a caatinga; o coronelismo contra a população humilde; a moça de família contra a mulher cangaceira; e contra tudo isso, a fome e a seca.” (VIEIRA, 2007, p. 68). Ambas as inspirações temáticas (dos *westerns* e dos *nordesterns*) se relacionam com o contexto de Bacurau: um pequeno povoado que precisa se defender de uma ameaça exterior, civilização versus barbárie - neste ponto, a perspicácia de Bacurau está em subverter a lógica comum de faroestes americanos. Aqui, os norte-americanos são os bárbaros, colocados em uma posição onde eles são monstros selvagens que são irracionais e violentos.

Como dito anteriormente, *O Cangaceiro* é considerado o filme fundador do gênero cangaço, e talvez a obra mais importante do gênero (VIEIRA, 2007, p. 72). Dirigido pelo cineasta Lima Barreto em 1953, o filme foi vencedor de diversos prêmios, incluindo o prêmio na categoria extinta “Melhor Filme de Aventura”, em Cannes. Essa produção foi, por um longo tempo, a que deteve a maior bilheteria de um filme brasileiro no exterior; no entanto, o lucro das exhibições não foi revertido para o Brasil, e sim para a americana Columbia Pictures, detentora dos direitos de distribuição do filme fora de terras brasileiras (VIEIRA, 2007, p.72). Na trama, um bando de cangaceiros comandado pelo Capitão Galdino Ferreira (interpretado por Milton Ribeiro) e por sua companheira Maria Clódia (interpretada por Vanja Orico) aterrorizam o sertão nordestino, em uma clara alusão ao casal Lampião e Maria

Bonita (VIEIRA, 2007, p. 73). Segundo Vieira (2007, p. 74), “Lima Barreto trabalha com personagens históricos, sem o comprometimento de reconstruí-los, mas de retratá-los como figuras que fizeram parte do movimento histórico nordestino.”

Marcelo Dídimo Souza Vieira faz uma descrição minuciosa dos planos e dos elementos narrativos presentes em *O Cangaceiro*, expondo vários pontos em que o filme demonstra características que decorrem na fundamentação do gênero (e que, como mencionado anteriormente, trazem grandes influências do *western* norte-americano), como a relação entre o arcaico e o moderno, a civilização e a selvageria: “Os dois não podem conviver conjuntamente, já que para o progresso de um, é necessário a extinção do outro. Esse microcosmo permeia todo o filme.” (VIEIRA, 2007, p. 77).

Nota-se essa questão fundamental aos gêneros *western* e *nordestern* também em *Lunga de Bacurau*. No caso do filme dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, o tema é tratado de forma ainda mais profunda. Apesar de, em teoria, serem detentores de maior poderio tecnológico, o grupo de forasteiros apresentado no filme é extremamente brutal e selvagem - cabe aos habitantes locais, brasileiros nordestinos, liderados em sua defesa por Lunga, em desvantagem prévia (mas não extrema, já que *Bacurau* mostra um grande teor de globalização, com aparatos tecnológicos sendo utilizados por toda parte na vida do povoado, vide a Figura 2, a seguir) serem os detentores de uma racionalidade que o gênero muitas vezes omite em suas representações de povos nativos. Inclusive, em certo ponto da trama, a tecnologia é utilizada pelos habitantes de *Bacurau* em uma tentativa de salvar uma das invasoras, por meio de um tradutor simultâneo.

Figura 2 - Plínio, o professor de Bacurau, utiliza um tablet em aula para as crianças da cidade



Fonte: Bacurau (2019)

Neste ponto da pesquisa, optou-se pelo ponto de vista de Vieira que analisa as formulações temáticas e contextuais de *O Cangaceiro*, levando em conta que elas podem ter sido influentes várias décadas depois na criação de Lunga e também de Bacurau. Ainda que os diretores de Bacurau não explicitem *O Cangaceiro* como uma influência direta ao filme que criaram, é inegável que o filme foi importante para a consolidação de um gênero ao qual Bacurau faz alusão, que também utiliza as referências que Bacurau aproveita (os faroestes norte-americanos), e que impactou diversas outras produções que levam até o surgimento do filme dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho.

Ao longo do filme *O Cangaceiro*, ao mesmo tempo que Capitão Galdino demonstra ser imprevisível, desequilibrado e sem escrúpulos (assim como seu bando, que, de forma geral, segue o humor e as vontades de seu líder), ele também mostra um lado que tenta esbanjar justiça, buscando proteger os moradores dos lugares por onde o bando passa, e tratando as autoridades de igual para igual. Entretanto, como Vieira (2007, p. 80) coloca, o lado justo de Galdino representa “uma “justiça” que é válida para ele e somente ele.” Tudo depende da disposição do líder do bando. Para o mesmo crime, ele pode decretar certa pessoa inocente, e outra pessoa culpada. E da mesma forma como propõem os *westerns* norte-americanos, o banditismo se apresenta como uma opção viável dentro de um universo “arcaico”, sendo a lei da bala uma alternativa paralela e proporcional às leis oficiais (VIEIRA, 2007, p. 81).

No decorrer do filme, estabelece-se um conflito entre dois personagens principais: o Capitão Galdino, o cangaceiro vilanesco, e Teodoro, braço direito de Galdino, um cangaceiro "heroico", que foi levado à vida do cangaço pelas circunstâncias de sua vida e seus motivos pessoais - parecido com o estilo de cangaço de vingança -, mas que, segundo Vieira (2007, p. 83), "ainda possui uma alma de herói". Para o autor, os dois possuem certa dubiedade, conforme algumas cenas presentes no filme. Galdino não é mau por completo, nem Teodoro é completamente bom. Entretanto, Teodoro configura-se como uma espécie de herói, um "bandido heroico" inserido em um contexto brasileiro e nordestino. Aqui, Vieira (2007, p. 84) apresenta uma relação interessante entre os heróis de filmes de faroeste norte-americanos, e os heróis de filmes instituídos em filmes do terceiro mundo.

Diferentemente dos heróis dos *westerns* (claro, em uma generalização - existem exemplos de filmes que buscam quebrar a regra), o cangaceiro não vislumbra um grande abismo entre os conceitos primordiais de bem e o mal. Ao passo que os personagens de faroestes tradicionais geralmente se embrenham em uma luta por uma ordem já estabelecida, atuando sempre de forma favorável ou contrária a ela, os personagens cangaceiros implantam uma forma de caos constante tanto na sua relação com as autoridades, quanto com o povo. Dessa forma, um cangaceiro poderá ser um personagem heróico contanto que suas ações possam ser consideradas reivindicadoras, e no momento que suas motivações sejam vistas como consequência de alguma forma de injustiça (VIEIRA, 2007, p.84). É evidente a relação dessa passagem temática de *O Cangaceiro* com a existência de Lunga – com ações que são frutos de uma profunda injustiça (a invasão ao povoado), Lunga não hesita em tomar frente em um esforço que pode ser considerado heroico.

Em 1962 foi realizado o filme *Lampião, o Rei do Cangaço*, dirigido por Carlos Coimbra. Segundo Vieira (2007, p. 108-109), esse é um filme de ficção em uma tentativa de apresentar o cangaço e a história de Virgulino Ferreira de uma forma mais realista, com as filmagens sendo realizadas no sertão da Bahia, pelos lugares reais onde Lampião passou (outros filmes de cangaço, por sua vez, chegavam até a filmar em São Paulo por questões de praticidade), e utilizando depoimentos e documentos históricos para fundamentar seus acontecimentos. O filme busca

retratar extratos da vida de Lampião, coerentemente amparados em artigos de jornais e documentos da época em que o mais conhecido cangaceiro viveu.

Para Vieira (2007, p. 111), a intenção do realizador Carlos Coimbra foi criar uma relação entre a trajetória de Virgulino Ferreira até se tornar Lampião, e todo o imaginário popular que criou-se ao redor disso (e que foi amplificado principalmente após a morte do cangaceiro). O filme apresenta diversas alegorias e manifestações regionais nordestinas, como os bonecos de cerâmica do Mestre Vitalino, que representam o povo em toda a trama, a narração do filme, que é cantada em forma de cordel, as figuras dos cegos e dos beatos com suas promessas, as vaquejadas, entre outros (VIEIRA, 2007, p. 111). Por outro lado, notam-se, em algumas das cenas de “Lampião, o Rei do Cangaço”, as referências ao gênero *western*, como a salva de tiros como homenagem no enterro do irmão de Lampião, pertencente ao referencial imagético clássico de filmes de *cowboy*. (VIEIRA, 2007, p. 112)

Mesmo que o resultado não seja completamente realista, de acordo com Vieira (2007, p.109), ele está carregado de veracidade. Alguns acontecimentos extremamente relevantes para a trajetória de Lampião são omitidos, ao passo que outros são mais valorizados. Como Vieira (2007, p. 112) pontua, a relação do cangaceiro com Padre Cícero, por exemplo, é completamente negligenciada, mesmo quando Coimbra busca retratar eventos que passaram por sua mediação (como a nomeação de Lampião ao título de Capitão para combater a Coluna Prestes). Entretanto, para o autor, o fio condutor se mantém relativamente verossímil, e *Lampião, o Rei do Cangaço* apresenta diversos momentos que realmente aconteceram: os ferimentos que Virgulino sofreu ao longo da vida, seu relacionamento com Maria Bonita, a morte de seu irmão, a emboscada que finda a vida do casal, entre outros (VIEIRA, 2007, p. 113).

O ponto que Vieira destaca como o mais relevante desta obra, tendo em vista o contexto dos filmes de cangaço, é a justaposição de qualidades e defeitos que existem no personagem de Lampião, característica que também está presente na existência de Lunga, e como ele é visto pelos demais personagens de Bacurau - seus parceiros no bando, os habitantes da cidade, os moradores que o conhecem mais, os forasteiros invasores, etc. Diferentemente de Galdino e Teodoro, personagens de *O Cangaceiro*, Lampião não é mau mas com lampejos de bondade, nem o contrário, como os dois são; Lampião é a justaposição de ambos, tornando-se um personagem muito mais complexo (VIEIRA, 2007, p. 113).

Os primeiros anos da década de 60 foram marcados por grandes mudanças no contexto político brasileiro. O golpe militar motivou diversos cineastas a formularem respostas às imposições que eram feitas pela ditadura, eclodindo o movimento do Cinema Novo. Alguns dos realizadores do Cinema Novo empenharam-se em um esforço que buscava chamar atenção para a realidade do Nordeste brasileiro, criando obras que possuíam um forte cunho social. Dentre os cineastas pertencentes ao movimento está Glauber Rocha, um dos mais importantes nomes do cinema nacional que, na década de 60, produziu dois filmes que abordam a temática do cangaço: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, lançado em 1964, e “*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*”, em 1969.

Vieira (2007, p. 303) explica que os filmes de cangaço de Glauber Rocha, mesmo tendo algumas semelhanças ao *western*, e, conseqüentemente, ao *nordestern*, merecem uma categoria à parte em sua pesquisa. As semelhanças vão desde os contextos simbólicos e alegóricos, atravessando também a estética da fome e da seca. Entretanto, para Vieira (2007, p. 304), os filmes de Glauber Rocha se diferenciam principalmente pela estrutura narrativa, e pelo contexto ideológico retratado pelo diretor. Em seus dois filmes que abordam a temática do cangaço, Glauber Rocha realiza uma nova interpretação do movimento histórico do cangaço, deixando, assim como Lunga em Bacurau, a figura do cangaceiro fora do foco central, sendo mais um componente da conjuntura social nordestina junto de “fanáticos religiosos, sertanejos e Coronéis” (VIEIRA, 2007, p. 315).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as ocorrências dramáticas são marcadas por tragédias e grandes conflitos, onde o fanatismo religioso (representado pelo líder religioso Santo Sebastião e seus seguidores) e o banditismo (representado pelo cangaceiro Corisco e seu bando) estão imensamente presentes. Diferente de outros filmes de cangaço, *Deus e o Diabo* apresenta uma nova interpretação para o gênero, revelando uma trama em dois polos (VIEIRA, 2007, p. 316): “na sua primeira metade, apresenta o fanatismo religioso como sendo uma fuga para o sertanejo revoltado e, num segundo momento, o banditismo como sendo o braço armado dessa revolta”. Dessa forma, Glauber Rocha demonstra a sua intenção em não demonstrar o contexto histórico do cangaço com sua veracidade factual, mas sim utilizando-o pela representatividade dos fatos que englobam o movimento, da mesma forma que a possível representação do cangaço criada por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho faz.

O fanatismo religioso e o banditismo do cangaço realmente aconteceram, e são fatos históricos. Porém, em *Deus e o Diabo*, ambos configuram caminhos diferentes dentro de uma mesma estrutura social, política e econômica (VIEIRA, 2007, p. 316). Explicando esse ponto, Ismail Xavier (2019, p. 90), comenta que o filme opta por uma “figuração simbólica mediatizada”, que “transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas”. Cada um à sua maneira, esses personagens servem para representar diferentes grupos sociais que resistem em um Nordeste da época marcado pela seca e pela fome. Manuel, protagonista do filme, vive com sua esposa Rosa a duras penas na base da agricultura de subsistência. O Santo Sebastião envolve características de grandes líderes messiânicos como Antônio Conselheiro e Beato Lourenço. Corisco enfrenta seus próprios demônios após a morte de Lampião e Maria Bonita. E, em meio a toda essa conjuntura, existe a figura de Antônio das Mortes, um dos personagens mais icônicos do filme, uma espécie de caçador de aluguel que mais parece atuar como uma vontade divina de acabar com a miséria do povo (VIEIRA, 2007, p. 317-319).

Figura 3 – Othon Bastos no papel de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Fonte: www.pinterest.com

A figura do cangaceiro Corisco, imortalizada pela performance icônica do ator Othon Bastos (Figura 3), age como se tivesse encarnado o espírito de Lampião, morto recentemente em uma emboscada. Sobre o personagem, Vieira (2007, p. 320) comenta que o cangaceiro parece ter duas cabeças, uma que age e outra que pensa, e apresenta um discurso contraditório e bipolar para justificar suas ações. Com falas heroicas, o discurso do personagem se relaciona com o banditismo social descrito por Eric Hobsbawm, em que essa atividade criminosa se difere de uma criminalidade comum, sendo necessária a compreensão de sua parte na história do poder político.

O estudo realizado por Hobsbawm contempla a trajetória de muitos “bandidos” extremamente conhecidos como Pancho Villa, Robin Hood, e Lampião. Segundo Hobsbawm (2010), o banditismo não existe sem estar inserido em ordens socioeconômicas e políticas que sejam passíveis de serem desafiadas. O autor compreende que os “bandidos”, por assim dizer, podem se tornar agentes de transformações, e também apontarem como um sintoma da deterioração do poder do Estado. Os conceitos desenvolvidos por Hobsbawm brevemente apresentados aqui revelam-se, dessa forma, intrinsecamente relacionados não somente aos personagens dos filmes de cangaço abordados por esta fase da pesquisa, mas também com Lunga e seu bando em Bacurau. É por meio desses personagens que as tramas dessas obras cinematográficas realizam suas grandes transformações, e são eles os motores de diversos eventos necessários para o desenvolvimento de mudanças sociais.

Se Lunga e Bacurau fizessem alusões claras ao movimento do cangaço, e se porventura fossem menos sutil em suas referências, talvez se enquadrasse na categoria proposta por Vieira como “releituras” dos filmes do gênero cangaço. Segundo Vieira (2007, p. 347), os filmes de cangaço que se enquadram nessa categoria estão inseridos no contexto pós-1994, em que acontecia o ressurgimento da produção cinematográfica brasileira, graças às novas leis de incentivo à cultura. Uma característica importante desse contexto é a descentralização da produção cinematográfica, que começa a sair do eixo Rio-São Paulo, e se expande por outras regiões do Brasil. Vieira (2007, p. 348) ressalta que, apesar de existir o rótulo de “renascimento” do cinema nacional diante dessa conjuntura pós-1994, isso não significa que o cinema nacional era previamente inexistente ou irrelevante; a

intenção desse termo é simbolizar um *boom*, uma retomada no grande número de produções nesse período.

Como consequência desse *boom* na produção cinematográfica nacional, outras regiões do Brasil e suas temáticas regionais passaram a ser exploradas com mais intensidade: “Em meio a uma diversidade enorme de filmes, é importante destacar não apenas a volta do Nordeste ao cinema, mas também a volta do cinema ao Nordeste” (VIEIRA, 2007, p.349). Na década de 90, o cangaço volta a ser retratado no cinema, e Vieira ressalta três produções: “Corisco e Dadá”, dirigido por Rosemberg Cariry em 1996, “Baile Perfumado”, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira em 1997, e “O Cangaceiro”, dirigido por Aníbal Massaíni Neto em 1997. Esse último é um *remake* do filme de 1953 dirigido por Lima Barreto. A importância dessas releituras está, para Vieira (2007, p. 349), no fato de que elas apresentam novos pontos de vista sobre uma temática conhecida, sendo relevantes não somente por expressarem características pouco exploradas historicamente pelo cangaço, mas também por expandirem as formulações do gênero cinematográfico. Vieira (2007, p. 349) ainda reforça que o cangaço provavelmente jamais será esquecido, por mais antiga que seja sua história, e também essa temática sempre será “passível de novas leituras e releituras, e de modernizar-se tecnologicamente sem abandonar sua relação com a história”. Essa relação se torna evidente pela existência de Lunga em Bacurau, personagem que acrescenta nuances não somente aos personagens viris e másculos de faroestes, mas também à figura do cangaceiro, como veremos posteriormente nos capítulos a seguir. Além disso, os encontros e desencontros de Bacurau com o gênero do cangaço se evidenciam na medida em que é possível conjecturar Bacurau como um filme de cangaço moderno, em que os confrontos entre miséria, seca, fome, e o abandono pelo poder público estão imensamente presentes em sua reformulação moderna do tema.

Das três produções destacadas por Marcelo Dídimo Souza Vieira na seção de releituras de sua pesquisa, optou-se por analisar *Baile Perfumado*. A escolha se dá por esse ser o filme mais conhecido dos três, e talvez um dos mais importantes no contexto cinematográfico de Pernambuco. Uma das características mais expressivas do filme é a pesquisa histórica e documental utilizada para embasar toda a produção, que conta com a contribuição de Fernando Spencer, jornalista e crítico de cinema, e do historiador Frederico Pernambucano de Mello. Vieira (2007, p. 370) explica também que Paulo Caldas e Lírio Ferreira, os diretores do longa, visitaram os

lugares onde se passaram acontecimentos, utilizaram registros de Benjamin Abrahão para inspirar sequências do filme, e que inclusive colheram depoimentos orais de ex-cangaceiros.

A trama de *Baile Perfumado* acompanha a história de Benjamin Abrahão Botto (interpretado por Duda Mamberti), mascate e fotógrafo libanês-brasileiro afamado por ter conseguido se aproximar do bando de cangaceiros de Lampião e ter capturado em vídeos e fotos registros da vida do grupo. Antes de colocar-se nessa aventura, Benjamin Abrahão foi secretário particular de Padre Cícero, e, após sua morte, buscou outro empreendimento que pudesse lhe trazer um bom retorno financeiro. Por meio de contatos e diversas promessas arriscadas, o fotógrafo libanês elabora um plano para aproximar-se do bando de Virgulino Ferreira da Silva. Utilizando a vaidade de Lampião a seu favor, Benjamin Abrahão conquista a amizade do bando, e capta imagens dos cangaceiros “em atividades bem prosaicas, como costurando, conversando, rezando, pegando água nos riachos e dançando nos bailes promovidos por Lampião” (VIEIRA, 2007, p. 373). Desses bailes origina o próprio nome do filme, *Baile Perfumado*, pelos cangaceiros (e em especial Lampião) gostarem de se perfumar e sendo esse um costume comum.

Em diversos momentos, o longa-metragem intercala as imagens encenadas e produzidas para o filme com as filmagens reais captadas por Benjamin Abrahão, demonstrando algumas das características mais celebradas sobre o filme: seu frescor narrativo, e seus aspectos técnicos ousados e inovadores. O plano inicial de *Baile Perfumado* traz uma quebra de linguagem que já esclarece as intenções dos diretores: Benjamin Abrahão acompanha os últimos momentos e o enterro de Padre Cícero, em um plano sequência que mistura épocas temporais diferentes. Dessa forma, Paulo Caldas e Lírio Ferreira deixam claro que o filme não se propõe a ter uma estrutura clássica e linear, optando por uma narrativa fragmentada e linguagem não-linear (VIEIRA, 2007, p. 379).

A própria fotografia do filme é, para Vieira (2007, p. 380), um reflexo disso: “O filme possui uma câmera inquieta (...). A câmera procura a ação, não espera que esta aconteça na sua frente”. A maior frustração de Benjamin Abrahão sobre seu empreendimento com os cangaceiros foi a impossibilidade de ter filmado uma cena de ação. O fotógrafo libanês queria capturar os cangaceiros em um combate contra os volantes, porém nunca teve a oportunidade para tal. No filme, entretanto, estão presentes diversas cenas de ação. Dessa forma, segundo Vieira (2007, p. 380),

Baile Perfumado é uma releitura do filme que Abrahão gostaria de ter feito, na medida em que busca apresentar toda a trajetória vivenciada por ele para conseguir se aproximar do grupo - uma das intenções de Abrahão era ter retratado não somente seu empreendimento em ter conseguido produzir um filme sobre sua relação com o bando de cangaceiros, mas também mostrar o grupo em ação.

Retomando os motivos que levaram Benjamin Abrahão a ter a oportunidade de registrar o bando de cangaceiros, novamente voltamos à vaidade de Lampião. Segundo Vieira (2007, p. 382), o modo como Lampião reage às filmagens de Benjamin Abrahão revela esse traço: “Lampião não somente fez a primeira cena, como também dirigiu outras. O cangaceiro faz a construção de uma nova imagem, desconstruindo o arquétipo até então conhecido, de um homem destemido, violento”. Lampião apresenta-se de forma “aburguesada”, sensível, e consciente de sua aparência, desmanchando o estereótipo do cangaceiro bruto e rústico. A vaidade de Lampião retratada em *Baile Perfumado* é, para Vieira (2007, p. 383) uma “vaidade de ambição, ligada ao dinheiro como forma de consumo e hábitos da vida burguesa”. Dessa forma, ele demonstra hábitos e comportamentos modernos à sua época, como o gosto por *whisky* escocês, a preferência por perfumes franceses, e o interesse por cinema e música (uma das cenas de *Baile Perfumado* mostra o rei do cangaço indo até uma exibição cinematográfica). A própria presença do cinema no sertão é, para Vieira (2007, p. 384) a maior metáfora para essa modernização do cangaço: “A vaidade de Lampião permite que ele e seus cangaceiros sejam fotografados e suas imagens registradas pela câmera de Benjamin Abrahão”.

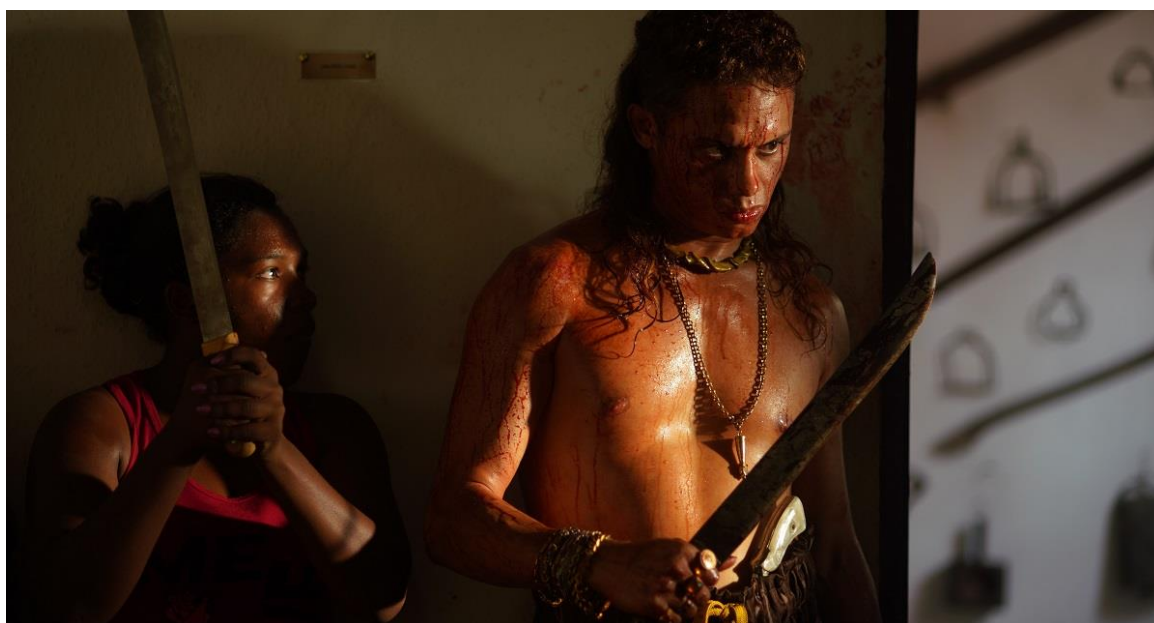
Outra característica relevante de *Baile Perfumado* ao estudo de Lunga em Bacurau é a violência. Vieira (2007, p. 387) argumenta que o aspecto de violência presente em *Baile Perfumado* “não é somente uma representação cinematográfica, mas uma reflexão e recriação de uma sociedade que tinha que ser, culturalmente, violenta”, ponto que certamente mostra-se relevante à uma análise de Lunga. Para evidenciar a violência existente no sertão marcado pelo cangaço, os filmes utilizam tomadas que salientam grandes jorradadas de sangue, como as cenas apresentadas nas Figuras 4 e 5, abaixo.

Figura 4 – Sangue jorrado no rosto de Lampião, que executa um policial prisioneiro em *Baile Perfumado*



Fonte: Vieira, 2007, p. 390.

Figura 5 – Lunga com seu facão e corpo ensanguentados em cena de *Bacurau*



Fonte: *Bacurau* (2019)

Na trama dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, além de precisarem lutar contra a seca, o isolamento e o abandono do poder público, temas que Vieira (2007, p. 388) destaca como influentes na violência presente no sertão nordestino representada nos filmes de cangaço, os moradores de *Bacurau* precisam enfrentar uma ameaça externa bárbara. Pode-se argumentar que a existência dessa brutalidade em *Bacurau* justifica-se por motivos semelhantes aos de *Baile Perfumado* - em um confronto pela sobrevivência, não se pode esperar flores. Ismail Xavier discorre em seu livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* sobre os motivos pelos quais o sertanejo recorre à violência, e consegue justificá-la e

legitimá-la. Para Xavier (2019, p. 154), existe também nesse ponto uma questão fundamentalmente relacionada à colonialidade: o sertanejo age em “defesa comum da legitimidade da violência como ‘possibilidade única’ do colonizado frente à dominação à ele imposta, num tipo de argumentação que toma como base a dialética do senhor/escravo”.

A exploração dos filmes descritos por este capítulo poderia se estender por muitas páginas - a fim de curiosidade, a tese de doutorado de Marcelo Dídimio Souza Vieira tem mais de 400 páginas. Dado o escopo proposto pela pesquisa, optou-se por este enfoque em questões que são pertinentes ao estudo de Lunga em Bacurau, ilustrando que diversos pontos da existência do personagem são, de uma forma ou de outra, questões que foram abordadas por outras obras cinematográficas.

4. DECOLONIALIDADE

As teorias pós-colonial e decolonial preocupam-se em analisar as consequências dos impérios colonizadores para os colonizados, e com formas de desconstruir essa epistemologia, objetivando uma produção de conhecimento emancipada das influências coloniais. Desse modo, podem-se extrair delas conteúdos para análises de múltiplas áreas, como a antropologia, política, filosofia, literatura, e o cinema. Esse último, mídia da obra cultural em que Lunga, objeto desta pesquisa, está inserido, apresenta inúmeros exemplos de produções que propagam ideais imperialistas e coloniais. Tais filmes contribuíram, e ainda contribuem, se levarmos em conta que o processo de colonização ainda acontece - não somente de forma física, com a invasão de territórios e a exploração de recursos, mas de uma forma intelectual e cultural -, de modo a legitimar a dominação das estruturas colonialistas.

É justamente nesse ponto que personagens como Lunga mostram sua relevância: eles questionam e põem em xeque tais formulações. As representações imagéticas sempre favoreceram os dominantes, dando conotações tendenciosas e voltadas para reforçar o ponto de vista ocidental. Eis o motivo pelo qual surgem, em países que sofreram com algum tipo de processo colonizador, movimentos artísticos e culturais que oferecem contra-narrativas que possam abarcar tópicos suprimidos pelos dominantes. Filmes específicos e movimentos como, por exemplo, o Terceiro Cinema, o Cinema Novo, e os diversos Cinemas Africanos, foram caminhos para expressar o combate à dinâmica de poder assimétrica gerada pelo legado das conquistas do imperialismo e do colonialismo.

Para uma área do conhecimento ser evidenciada e seu estudo difundido, é evidente que diversos pesquisadores e estudiosos precisam empenhar-se na tarefa de explorá-la em conjunto. A produção de ciência não é feita sozinha e, embora seja praticamente impossível atribuir o mérito sobre a criação de uma nova ótica para certa temática a um único pesquisador, algumas vezes o lançamento de uma obra é o catalisador que abre caminhos para ramificações intensas sobre um assunto. É o caso dos estudos relacionados ao pós-colonial: com a publicação de *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente* em 1978, Edward Said trouxe à tona

questões sobre a dominação do discurso por parte dos países colonizadores, fazendo florescer as discussões sobre essa temática.

Embora o livro trate primordialmente da construção do imaginário oriental por parte do Ocidente, os conceitos elaborados por Said se relacionam intrinsecamente aos temas abordados por Bacurau por questionarem as formulações culturais determinadas pelos países colonizadores, buscando evidenciar as narrativas dos povos dominados e subalternos. Em *Orientalismo*, Said desenvolveu uma abordagem que unia as concepções de discurso e poder de Foucault aos conceitos de Gramsci sobre hegemonia, analisando questões políticas e representacionais dentro da dinâmica colonial. Sua pesquisa detectou um imaginário representativo engessado daquilo que é oriental: o “outro” oriental é alheio aos avanços das sociedades ocidentais modernas, sendo exótico, simplório, irracional e inferior (SAID, 1990, p. 49).

O objeto de análise de Edward Said é a própria origem, a própria constituição do discurso orientalista, além de considerar também a consciência individual de quem o propaga. Desse modo, para Said, a formação do orientalismo não surgiu somente como uma manifestação do pensamento coletivo, mas também sofreu com a influência de indivíduos:

A unidade do amplo conjunto de textos que eu analiso é em parte devida ao fato de que, frequentemente, eles se referem uns aos outros: afinal de contas, o orientalismo é um sistema feito para citar obras e autores. O livro *Manners and customs the modern egyptians* foi lido e citado por figuras tão variadas como Nerval, Flaubert e Richard Burton. Era uma autoridade de uso imperativo para qualquer um que escrevesse ou pensasse sobre o Oriente. (SAID, 1990, p. 35)

Para Said, o orientalismo é uma ferramenta ideológica incrivelmente poderosa, por ser eficaz em definir, fixar e marginalizar ideais diferentes daqueles que os detentores do poder querem propagar. Ele argumenta (SAID, 1990, p. 219) que o efeito mais prejudicial e duradouro da colonização não foi causado pela dominação militar ocidental, tampouco pela violência perpetrada nas colônias, mas justamente pela forma como a cultura oriental foi interpretada e difundida pelo ocidente. Esse processo, exemplificado e demonstrado ao longo do livro em diversos momentos por meio de análises literárias, era, efetivamente, uma maneira ideológica ocidental de dominar, reformular, e ter autoridade sobre o diferente. A obra de Said utiliza essas análises textuais detalhadas objetivando revelar a relação entre a

parcela individual do autor na sua obra, e a complexa construção coletiva para a qual a sua obra contribui.

Muitos autores expandiram as discussões pós-coloniais propostas por Edward Said. Homi Bhabha, filósofo e pesquisador indiano, desenvolveu, no decorrer de seu livro *O Local da Cultura*, publicado originalmente em 1994, conceitos referentes a uma certa ambivalência colonial, uma dupla existência do povo dominado. Essa concepção, baseada principalmente na conceitualização de Lacan sobre mimetismo como camuflagem, aborda outra dinâmica de poder emaranhada nas relações pós-coloniais. Bhabha desenvolveu uma teoria que aborda o hibridismo cultural - para o autor, as identidades no presente momento teriam como características a fluidez e a transitoriedade. Ele argumenta (BHABHA, 1998, p. 111) que esse hibridismo resulta de várias formas de colonização, que levam a colisões e intercâmbios culturais. Na tentativa de afirmar o poder colonial para criar sujeitos submissos, os traços daquilo que é rejeitado não é reprimido, mas sim propagado como algo diferente, uma mutação - um híbrido.

Para Bhabha, embora os dominantes tenham introduzido em seu meio uma classe ou parcela de sujeitos dominados que agiriam, falariam e se vestiriam da mesma forma que os colonizadores, o processo de mimetismo sempre criava uma espécie de desvio (BHABHA, 1998, p. 174). Ao longo do livro, o autor desenvolve a ideia de que esses colonizados são como os colonizadores, mas não *exatamente* - sempre há um distanciamento inerente nessa relação. O colonizado nunca poderia, de fato, inverter essa relação de poder e se tornar integrante daquilo que foi doutrinado, pela dominação cultural dos colonizadores, a se portar como. Portanto, tal processo de mimetismo colonial é um produto da ambivalência e do hibridismo, e, com isso, pode ser apropriado para tornar-se forma de resistência. As relações descritas por Bhabha tornam-se evidentes em Bacurau: o casal do sudeste e Tony Júnior, prefeito da cidade, representam uma camada da sociedade que se identifica mais com os colonizadores do que com seus semelhantes, sendo inclusive capazes de auxiliar as forças invasoras em seu projeto de destruição.

Outro autor extremamente relevante para os estudos sobre a colonialidade é Stuart Hall. Nascido na Jamaica, o pesquisador residiu e atuou no Reino Unido, sendo uma das figuras fundamentais para a escola de pensamento Estudos Culturais. Tendo desenvolvido trabalhos importantes que exploram os conceitos de representação, identidade, raça, e gênero, Hall não é ignorante ao fato de ser um

migrante pesquisando e atuando em uma das maiores potências colonizadoras da história. Dessa forma, sua produção relaciona-se essencialmente às temáticas exploradas pela presença de Lunga em Bacurau.

Em seu livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, em edição de 2003, Stuart Hall, muitas vezes apoiando-se no livro *O Local da Cultura* de Homi Bhabha, aborda questões referentes às limitações e fragilidades das comunidades perante o colonialismo, e sobre seus efeitos no pós-colonialismo. Os textos reunidos no livro tratam de temáticas como hibridismo, cultura, representações, identidade, muitas vezes tendo em vista o contexto caribenho. Hall esclarece suas conceituações a respeito dos termos multiculturalismo e multicultural: para o autor, o termo multicultural é utilizado para descrever características e problemas sociais de qualquer sociedade em que vivem diferentes culturas e comunidades, e que tentam constituir uma existência em comum. Já o multiculturalismo seria um conceito que remete a estratégias utilizadas para governar sociedades múltiplas (HALL, 2003, p. 52).

De acordo com Hall, o colonialismo marcou eternamente as sociedades que foram dominadas. As diferenças entre a cultura dominante e seus costumes e a cultura dos locais dominados foram utilizadas como pretexto para que fossem impostos valores, crenças, e hábitos. Nesses casos, a diferença cultural é uma ameaça para sua própria existência - em um mundo ideal, tais diferenças deveriam ser celebradas -, deixando de ser uma oportunidade para o crescimento da sociedade. Assim como Bhabha, Hall acredita que o colonialismo buscou inserir o colonizado em um “tempo homogêneo vazio” da modernidade global, forçando-o a ceder à força daquele que está na posição dominante.

Para o autor, “a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar” (HALL, 2003, p. 36). A ideia de culturas e sociedades isoladas e auto suficientes é, dessa forma, abolida e combatida. A existência desses povos é tolerada, contanto que se curvem às imposições de seus dominantes. É possível estabelecer um paralelo entre tais formulações de Bhabha e Hall, e a situação geral à qual Lunga precisa enfrentar em Bacurau. Os invasores tentam isolar o vilarejo mais ainda, sabotando o abastecimento de recursos essenciais e chegando ao ponto de até fazer a cidade desaparecer dos mapas por satélite. Talvez por se tratar de uma comunidade relativamente afastada e

autossuficiente, é que tenha surgido o interesse dos invasores em destruí-la, perpetrando o pensamento de que culturas e povos possam ser considerados inferiores.

Apesar dos avanços econômicos e tecnológicos refletirem na vida de todas as pessoas, nem todas as parcelas da sociedade são preparadas para responder adequadamente a tais estímulos. Dessa forma, surge uma camada populacional marginalizada em um mundo globalizado e supostamente desenvolvido. É preciso, então, ir além do ponto de vista das elites produtoras de conhecimento. Uma corrente teórica que se liga a essas questões de forma íntima é a desenvolvida por Gayatri Chakravorty Spivak, autora indiana, que empreende em um esforço para a produção de conhecimento e discurso crítico pela ótica dos povos subalternos no mundo contemporâneo.

Em sua obra mais conhecida, *Pode o subalterno falar?*, publicada originalmente em 1985, Spivak compreende que ainda existe uma dependência nas manifestações dos subalternos em relação ao discurso hegemônico. O título da obra é intencionalmente ambíguo. A autora quer, com essa pergunta, propor diversas interpretações: o subalterno tem *permissão* para falar? O subalterno *pode* falar, no sentido de possuir a capacidade para tal? Para Spivak (2014, p.16), “a fala do subalterno e do colonizado é sempre intermediada pela voz de outrem”, ou seja, existe sempre um intermediário que busca pleitear as vontades do subalterno em seu nome, colaborando assim para a reprodução das estruturas e organizações de dominação e opressão que determinam ao subalterno a sua falta de voz própria.

Falta ao subalterno um espaço para que ele se expresse e seja escutado. Para Spivak (2014), cabe ao intelectual pós-colonial a tarefa de dispor e criar esses lugares pelos quais o sujeito subalterno possa de fato falar, para que, quando isso aconteça, ele possa ser também ouvido. Esse é o ponto central da obra de Spivak: não se deve falar pelo subalterno, mas sim desenvolver um trabalho que combata a subalternidade, para que se constituam espaços onde as suas articulações possam ser ouvidas e levadas em consideração. De acordo com Spivak (2014), a incumbência dos pesquisadores pós-coloniais e da sociedade deveria ir muito além de apenas tornar o subalterno visível ou meramente perceptível; é necessário que se construa uma infraestrutura em que as vozes subalternas consigam se desvincular da lógica de um sistema que tem séculos de experiência em ser opressivo e em

silenciar tais manifestações - sistema pode ser interpretado como a presença dos forasteiros em Bacurau e seu projeto de extermínio da pequena cidade.

Em sua obra, a autora ainda problematiza outra questão de extrema relevância para o sujeito subalterno, que é a desigualdade dos gêneros. Para Spivak, mesmo que homens e mulheres sejam igualmente objetos nesse processo de colonização e também na luta contra tal, o fato é que as construções ideológicas sempre mantiveram e mantêm a propagação da dominação masculina. Em questões de produção de ideais coloniais, o sujeito subalterno é desprovido de história e voz. O sujeito subalterno feminino, dessa forma, está ainda mais atolado por camadas de obscuridade.

A questão da mulher subalterna, especificamente a mulher pobre, marginalizada, e negra, para Spivak, é a mais problemática. A autora afirma que “relatar, ou melhor ainda, participar do trabalho antissexista entre as mulheres de cor ou as mulheres sob a opressão de classe no Primeiro ou no Terceiro Mundo está inegavelmente na ordem do dia” (SPIVAK, 2014, p. 111). Descartar essa obrigação é contribuir para uma história duradoura que colocou o masculino em um lugar superior ao feminino, e que o posiciona de uma forma a ser isento de críticas, questionamentos, e sempre confiável.

Spivak (2014) exemplifica essas questões de gênero com um exemplo sobre a intervenção britânica em um ritual tradicional das viúvas hindu. A autora inspira-se nas ambiguidades de Freud sobre seu uso das mulheres como “sujeitos da histeria”, que contribuem para a categoria da “mulher do Terceiro Mundo”, ou seja, a utilização da mulher como bode expiatório para diversas ações. Spivak (2014, p.118) formula a seguinte frase para resumir a questão das viúvas hindu: “Homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”. No ritual, as viúvas cometem suicídio após perderem os maridos, subindo à pira funerária do marido falecido e imolando-se nela. Em oposição à tentativa de salvamento dessas mulheres por parte dos britânicos, existe o argumento nativo hindu, que, segundo Spivak (2014, p. 122), segue uma lógica de paródia da nostalgia pelas tradições esquecidas: “as mulheres realmente queriam morrer”.

Essas duas sentenças, efetivamente, vão em caminhos opostos em suas tentativas de se legitimar em oposição à outra, pois, segundo Spivak (2014, p. 123), nunca se encontra o testemunho das mulheres em questão. Essas viúvas eram desprovidas de voz. Ao pesquisar os relatos e conferir os relatórios policiais sobre o

caso, percebe-se que é difícil destacar uma voz atribuída a essas mulheres: “O máximo que se pode notar é a imensa heterogeneidade que atravessa um relato tão esquelético e ignorante” (SPIVAK, 2014, p. 123). Longe de tentar dar razão a um ou outro argumento, a autora compreende que a questão é outra, e se pergunta: o que isso significa?

Para Spivak (2014, p. 128), “A imagem do imperialismo como o estabelecedor da boa sociedade é marcada pela adoção da mulher como *objeto* de proteção de sua própria espécie”. Ou seja, em sua busca por igualdade e pelo estabelecimento de uma “boa sociedade”, o esforço imperialista atropela diversas manifestações locais com a adoção da mulher como um *objeto* que justifica esses avanços em uma tentativa de autoproteção. Entre a modernização e a manutenção da tradição, entre o avanço imperialista e a força do patriarcado, desaparece a figura da mulher. É evidente que Spivak não advoga pela morte de viúvas em um ritual que pode ser cruel. Ela apenas aponta para questões que saltam aos olhos: o ritual tradicional hindu não era categorizado como superstição, mas sim como crime. De acordo com Spivak (2014, p. 136), a gravidade da violência dessa tradição foi o fato dela ter sido associada ao sentimento de “recompensa” para a mulher que tira a própria vida, ao passo que a gravidade do imperialismo foi ele ter sido ideologicamente associado ao sentimento de “missão social”, cabendo aos imperialistas trazer a civilização e os costumes corretos aos lugares que invadem.

Retornando à principal questão de seu livro, Spivak traz uma amarga resposta: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais” (SPIVAK, 2014, p. 165). Entretanto, essa é uma conclusão que aponta para uma tarefa essencial não somente aos pesquisadores que se empenham no estudo do pós-colonial, mas para todos os pesquisadores. Em suas últimas palavras no livro, Spivak (2014, p.165) faz um chamado especificamente voltado para a mulher intelectual: “a mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio.”

Os estudos pós-coloniais têm sua atenção voltada às maneiras pelas quais o mundo dos que foram colonizados foi imaginado e confeccionado discursivamente pelo ponto de vista do colonizador, e, também, sobre como o próprio colonizado se constitui fundamentando-se no discurso escolhido pelo colonizador. O foco de muitas das pesquisas pós-coloniais foi justamente uma análise de uma modernidade

que é eurocêntrica, da idealização tanto no discurso quanto nas representações de tudo aquilo que foge do ocidente, e das consequências desses atos para a formação de identidades nos países que sofreram com colonizações em seus períodos pós-emancipação.

Retomando Said, novamente podemos observar como seu conceito de orientalismo, apesar de ter relação a criação de uma representação do Oriente, pode ser adequado a diversas narrativas, sobretudo à dos povos da América Latina. Ainda que as criações dos dominadores remetam a histórias e vivências reais, as suas maiores mazelas estão no fato de criarem, de fato, uma delimitação entre o *nós* e o *eles*, demarcando, assim, uma fronteira cultural que explicita a relação intensamente produzida e reproduzida que coloca esse *outro* como um ser inferior (essa é justamente uma das crenças expostas pelos forasteiros de Bacurau em relação aos moradores da cidade).

Diante desse panorama, ao longo da década de 1990, intelectuais latino-americanos que viviam nos Estados Unidos formaram o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos. Buscando formas diferentes para pensar e agir politicamente, o grupo preocupou-se em investigar as novas dinâmicas criadas pelos processos de democratização das colônias da América Latina, e como esses processos foram impactados pelos novos meios de comunicação de massa. O grupo defende o conceito de giro decolonial, ou seja, um movimento de resistência tanto teórico quanto prático, propondo releituras históricas e questionamentos novos para a região; um movimento epistemológico que pudesse ajudar na compreensão de uma América Latina que atravessava o final do século XX.

A crítica decolonial tem suas raízes na preocupação em decolonizar a epistemologia da América Latina ou, a bem dizer, de qualquer lugar que sofra com a influência da produção de conhecimento de alguma das potências hegemônicas ocidentais; inclusive, utilizar apenas autores ou obras oriundas dessas escolas eurocêntricas de pensamento em pesquisas relacionadas a esses temas pode ser um ato extremamente mal visto, podendo ser interpretado como uma falta de lealdade ao principal objetivo dos estudos subalternos. Em geral, os teóricos associados ao pensamento decolonial procuram a mesma coisa: a libertação de todas as dominações e opressões, para que se possa criar uma produção de conhecimento isenta dos efeitos causados por tantos anos de repressão e influências externas. (BALLESTRIN, 2013)

Até a década de 1990, os estudos existentes que abordavam colonialidades e seus impactos não abarcavam de maneira satisfatória a realidade social da América Latina. Uma das obras marcantes para o início do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos foi *Colonialidad y modernidad-racionalidad*, artigo do sociólogo e pensador peruano Aníbal Quijano reimpresso em 1992 que serviu como catalisador para o debate a respeito dos estudos subalternos na região. A América Latina começava a ser, desse modo, inserida no debate sobre colonialidades: “O grupo discorria sobre as sociedades plurais, inferiorizadas pelo pensamento europeu, exotizada em contraste com as sociedades “desenvolvidas””. (AGUIAR, 2016)

É diante desse contexto que os autores que se enquadram aos estudos subalternos da América Latina propõem o giro decolonial, uma revisão e reformulação de conceitos que façam sentido para a realidade do subcontinente. Aníbal Quijano contribuiu imensamente para os estudos decoloniais ao apresentar seu conceito de colonialidade do poder. A respeito desse conceito, Ballestrin (2013), amparada em Grosfoguel (2008), afirma que:

O conceito possui uma dupla pretensão. Por um lado, denuncia "a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial" (GROSFOGUEL, 2008, p.126). Por outro, possui uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade. (BALLESTRIN, 2013)

Para Quijano (2013), a colonialidade fez perdurar desigualdades de poder mesmo que o período colonial tenha acabado. O autor argumenta que a colonialidade se mantém presente no cotidiano dos povos que hoje são subalternos, e também que o padrão de dominação capitalista tem muitas relações com o período colonial, por terem estabelecido um sistema de conquista e dominação de povos.

A assimetria de poder entre as metrópoles dos períodos coloniais e suas colônias periféricas permanece relevante até os dias de hoje. De acordo com Quijano (2013, p. 100), a colonialidade foi fundamental para estabelecer a sistematização de poder capitalista, tendo como berço de toda essa relação a base racial/étnica que houve na colonização das Américas. Para o autor, o poder é constituído de uma série de relações de exploração ou dominação que se dispõem entre os indivíduos de diferentes formas, mas sempre de maneira hierarquizada com o propósito de estabelecer de forma concreta quem são os dominadores e quem são

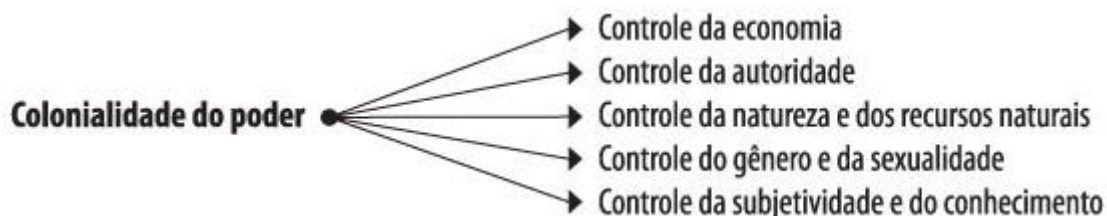
os dominados; as diferenças raciais, étnicas, de gênero, de classe são utilizadas com o intuito de justificar a hegemonia sobre os povos dominados e explorá-los em benefício da acumulação de riquezas para a manutenção desse estado de superioridade. Como dito, para Quijano (2013, p. 138), a base de tudo está na questão racial e étnica: “A dominação é o requisito da exploração, e a raça é o mais eficaz instrumento de dominação que, associado à exploração, serve como o classificador universal no atual padrão mundial de poder capitalista.” A conquista dos colonizadores europeus na América Latina estabeleceu-se primordialmente sobre essa base, e assim criou pilares para os modos de dominação que perduram até hoje no sistema capitalista.

Do Grupo de Estudos Subalternos Latino-americano surgem desmembramentos importantes para a teoria decolonial. Walter D. Mignolo, importante pensador e professor argentino, foi membro fundador do Grupo Modernidade/Colonialidade, grupo que teve como motivação para sua criação um fervor maior pelo rompimento com autores eurocêntricos, na busca por uma epistemologia isenta das opressões das potências colonizadoras.

Mignolo amparou-se no conceito de colonialidade do poder de Quijano para aprofundar seu estudo a respeito da constituição da civilização ocidental. A estrutura de dominação descrita por Quijano com início no período colonial das Américas implementou bases hierárquicas com ramificações em diversos segmentos, e que teve, como já dito, uma base racial. A raça foi o fundamento principal para estabelecer essas diversas hierarquias, sendo o impulsor da desigualdade nas formas de trabalho das colônias, e tendo papel primordial na instauração do sistema capitalista moderno. Para Mignolo (2003), os eventos históricos acontecidos na América Latina tiveram como espelho o que aconteceu na Europa. As formações dos estados nacionais latino-americanos (ironicamente, enquanto ex-colônias europeias se emancipavam na América Latina, o domínio colonial britânico sobre a Índia estava sendo criado), nas épocas de suas independências, tomaram como fundamentos os modelos institucionais europeus. Dessa forma, Mignolo (2003) afirma que os princípios ocidentais europeus a respeito de religião, política, individualidade, sexualidade, e tantos outros assuntos, foram aplicados e difundidos ao redor do mundo, convertendo-se em parâmetros universais que classificaram as hierarquias sociais de regiões e países completamente diferentes, tendo como base, assim como para Quijano, a questão racial.

Amparando-se nas propostas de Aníbal Quijano, Mignolo (2003) expande o conceito de colonialidade para campos além do poder. Como demonstrado abaixo pela esquematização apresentada na Figura 6, para Mignolo a estrutura colonial do poder é complexa e se ramifica em níveis diferentes.

Figura 6 - Esquema sobre as ramificações do conceito de colonialidade do poder



Fonte: Ballestrin (2013)

É possível identificar manifestações dos desmembramentos propostos por Mignolo nas diversas formas pelas quais os forasteiros buscam estabelecer sua invasão a Bacurau. São ações extremas, mas que servem o propósito de representar, de forma alegórica, a tentativa de domínio colonial. Algumas dessas ramificações, levando em conta os acontecimentos do filme, são: o impedimento e bloqueio de vias importantes, a sabotagem da chegada de recursos essenciais, o controle das autoridades locais (o prefeito da cidade está envolvido no projeto de destruição de Bacurau), o bloqueio do abastecimento de água, e a tentativa de ataque ao conhecimento realizado na escola (com o corte aos meios de comunicação e a remoção de Bacurau de mapas digitais).

Mignolo (2003) defende que essa estrutura de poder colonial, com diversos níveis de controle, é um “lado obscuro do imaginário global”, e é, de fato, o motivo pelo qual a modernidade consegue existir. Para o autor argentino, a modernidade e a colonialidade andam de mãos dadas, e são profundamente interligadas: sem a exploração das colônias, sem a subalternização gerada pelo domínio colonial propagado pelo ocidente, o estabelecimento da sociedade moderna seria inconcebível. Mignolo argumenta que a criação das Américas como uma entidade geosocial foi o ato constitutivo da organização mundial moderna; as Américas não foram integradas a um sistema capitalista pré-existente, pois tal sistema econômico não poderia vir a existir sem a exploração das mesmas.

Todas as vozes que foram silenciadas por esse processo são, para o autor, discursos contra-coloniais que foram produzidos de forma indireta pela colonização. Essas vozes estão em um conflito permanente contra o discurso ocidentalista, expansivo e propagado excessivamente. Ao ser o imaginário predominante no sistema capitalista moderno e por ser o modelo utilizado como padrão na produção de conhecimento, o ocidentalismo atua como uma ferramenta extremamente eficaz na supressão e subalternização de imaginários, culturas, manifestações, e vozes locais (MIGNOLO, 2003).

A colonialidade do poder atua na forma como os detentores do poder conseguem classificar e exercer domínio sobre o resto da humanidade. Conseqüentemente, como efeito disso, manifesta-se a colonialidade do saber, pela influência do pensamento colonial na produção de conhecimento, que atende aos interesses daqueles que detém o poder. Assim, mesmo após independências e períodos de emancipação, as ex-colônias ainda adotam uma lógica eurocêntrica em sua produção de conhecimento, devido aos séculos de controle exercido pelas forças colonizadoras, processo que foi lento e gradual na construção de uma ideologia que afirma tudo aquilo proveniente da Europa como superior. Conhecimentos produzidos fora dos padrões estabelecidos por esse domínio foram e são, muitas vezes, desconsiderados, ou meramente reformulados de acordo com os modelos dos colonizadores. Ações como essa colaboram no desaparecimento de conhecimentos específicos e únicos para o mundo, gerando um grande processo de homogeneização (que, obviamente, é bem-quista pelos detentores do poder), evaporando o caráter múltiplo e plural que deveria existir na produção científica. (MIGNOLO, 2004)

Nelson Maldonado-Torres, filósofo porto-riquenho, em seu ensaio *A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento*, acrescenta contribuições valiosas ao que Quijano e Mignolo haviam desenvolvido sobre a influência da colonialidade no conhecimento e no poder, e suas relações com a modernidade. Para Maldonado-Torres, pode parecer que existe uma certa distância entre o conceito de modernidade e a relação colonial, já que um termo tem relação com o tempo (o moderno), e o outro com o espaço (territórios invadidos e colonizados). Entretanto, para o autor:

Os próprios laços que ligam a modernidade à Europa nos discursos dominantes da modernidade não conseguem deixar de fazer referência à localização geopolítica. O que o conceito de modernidade faz é esconder,

de forma engenhosa, a importância que a espacialidade tem para a produção deste discurso. (MALDONADO-TORRES, 2008, p.84)

Dessa forma, para Maldonado-Torres, aqueles que se amparam no discurso da modernidade geralmente o fazem de um ponto de vista universal, em que as relevâncias e importâncias do legado da colonização são deixados de lado, como se a modernidade por si só não estivesse profundamente interligada ao processo colonial. E, para o autor, é importante que o esforço em reconhecer tal fato seja feito. Nesse momento, torna-se necessário resgatar como Walter Mignolo desenvolveu a relação entre colonialidade e modernidade. De acordo com Mignolo (2010), existe uma dependência bilateral nessa relação, no que diz respeito à dependência da colonialidade para a existência e manutenção da modernidade, formando duas faces da mesma moeda. Assim, para o autor argentino, existe uma espécie de “dupla história”: a primeira delas se refere às auto afirmações relacionadas aos êxitos e triunfos científicos e intelectuais, discurso que foi necessário para fundamentar o progresso da raça humana, e a segunda face é composta por todas as narrativas e modos de racionalidade que foram subjugados e renegados, compondo a parte silenciada da colonialidade europeia. É por esse motivo que, para Mignolo, existe o entendimento a respeito do discurso duplo da modernidade, e da sua íntima relação com a colonialidade. A humanidade caminhou na direção do progresso por meio de diversos níveis de subjugação, repressão, e dominação.

Maldonado-Torres compreende a necessidade de aprofundar-se em outra ramificação da colonialidade: a sua relevância e seus efeitos na vivência e individualidade de pessoas subalternas. O conceito de *colonialidade do ser*, desenvolvido então pelo autor, baseia-se nas discussões sobre a colonialidade do poder e do conhecimento, e na forma como os seres humanos utilizam as línguas que falam; Maldonado-Torres, amparando-se em Mignolo, compreende que o conhecimento não pode ser despreendido da linguagem, afinal de contas é por meio da linguagem que o conhecimento é inscrito e propagado. Nós, seres humanos, somos, no entendimento do autor, as línguas que falamos - basta pensar nos estudos que revelam as formas como cada povo molda sua visão de mundo e seus pensamentos de acordo com a língua que fala. Dessa forma, a colonialidade do poder e a do conhecimento, por diversos níveis de controle estabelecidos na constituição de formas de domínio, geram a colonialidade do ser, que intercorre na imposição de seres sobre outros. Maldonado-Torres define seu conceito de

colonialidade do ser a partir do entendimento da existência de formas de controle sobre indivíduos de comunidades específicas por meio das tradições e do senso comum: “a colonialidade do *Ser* refere-se ao processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcados por dinâmicas de poder de carácter preferencial: discriminam pessoas e tomam por alvo determinadas comunidades.” (MALDONADO-TORRES, 2008, p.96)

No prefácio do livro “Cinema e Psicanálise: Volume 7. Cinema pós-colonial.”, de Ana Lucília Rodrigues e Christian Ingo Lenz Dunker, pertencente à coleção de livros em que buscam investigar as relações entre cinema e psicanálise, Giovanna Bartucci realiza uma reflexão pertinente a respeito das potencialidades e da relevância do cinema pós-colonial. Para a autora (2019, p.12), “O cinema pós-colonial, oriundo de sua condição de dupla-inscrição, aponta, acima de tudo, para a força de evocação das imagens, na medida em que participa da constituição de novos sentidos de existência para o espectador por meio de suas narrativas agora disruptivas”. Tornam-se evidentes, desse modo, as contribuições de Bacurau e da presença de Lunga para os debates que buscam se aprofundar na disrupção do olhar de sociedades que passaram por processos de colonização.

O cinema predominante e hegemônico produzido por Hollywood nos Estados Unidos é completamente diferente do cinema pós-colonial. De acordo com Castilho, em seu artigo inserido no livro “Cinema e Psicanálise: Volume 7. Cinema pós-colonial” (2019, p. 24), o cinema dos grandes estúdios hollywoodianos contribui intensamente na reprodução de personagens estereotipados e originados do ponto de vista do colonizador, gerando, assim, uma ausência de encontros com a alteridade. Para o autor, o domínio europeu e norte-americano da produção, da exibição, e da distribuição de produções cinematográficas faz com que o cinema possa ser interpretado como a maior ferramenta de controle e de poder do século XX. Dessa forma, as representações do colonizado no cinema sempre foram objetos de reprodução semiótica: o negro, o latino-americano, o asiático, o africano, todos foram sempre relacionados a clichês que alimentam o discurso racista, ideológico, e que busca beneficiar o colonizador. (CASTILHO, 2019, p. 25)

A rede de dominância do cinema pelos europeus e norte-americanos não para apenas na distribuição dos filmes. Um dos efeitos mais duradouros e presentes desse domínio se manifesta nas produções criadas justamente pelos povos subalternos. Existe, assim como em todas as outras esferas culturais, a lógica de

uma certa “contaminação” cultural, em que a produção de filmes subalternos reproduz padrões e construções do discurso hegemônico. Novamente, encaixa-se aqui o ponto em que o cinema pós-colonial e decolonial (especificamente representado pelo personagem Lunga, inserido no filme Bacurau, no escopo dessa pesquisa) mostra sua relevância: são filmes produzidos nas colônias e ex-colônias, que contrapõem as diversas representações convencionadas que seguem a lógica dos dominantes (não somente nas histórias que apresentam, mas também na linguagem cinematográfica). Esse esforço de uma produção que seja essencialmente pós-colonial e decolonial gera uma camada de sujeitos que se tornam um “espectador emancipado”. (CASTILHO, 2019, p.26)

4.1 Lunga, um personagem fundamentalmente decolonial

Em Bacurau, os brasileiros nordestinos como Lunga são vistos pelo grupo de forasteiros como o oriental observado pela ótica do ocidente: alheio aos avanços das sociedades ocidentais modernas, exótico, simplório, irracional e inferior (SAID, 1990, p. 49). Essa é uma construção extremamente preconceituosa e que está no cerne do sentimento dos estrangeiros em relação ao povoado que buscam invadir - tratando-os como selvagens, ausentes de características análogas à civilização moderna, a invasão não passa de um passatempo cruel e doentio alicerçado no preconceito, cabendo aos moradores se defenderem como podem.

Bacurau como um todo é, inegavelmente, um filme sobre resistência. Kleber Mendonça Filho, após o filme ser ovacionado em sua exibição em Cannes, deu um breve discurso (em português, no meio de uma sala repleta de estrangeiros) que reforça isso: “Esse é um momento muito importante para o nosso país, e esse é um filme sobre resistência, sobre educação, sobre ser brasileiro no mundo.” (FONSECA, 2019)

Figura 7 - População de Bacurau enterra Michael, um dos vilões do filme, no centro da cidade



Fonte: <https://trevo.us/quem-nasce-em-bacurau-e-gente/>

Ella Shohat e Robert Stam, em seu livro *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, publicado originalmente em 1994, utilizam a teoria pós-colonial para analisar o pensamento eurocêntrico tendo como objeto obras cinematográficas. Utilizado como ideologia para justificar as expansões coloniais europeias, o eurocentrismo faz dos colonizadores, e principalmente sua ideologia cultural, a lente pela qual o mundo é visto, valorizado e julgado, e à qual a objetividade é atribuída. Dessa forma, os autores do livro afirmam ser necessário desafiar tal pensamento, que é intrínseco e predominante em muitas das representações midiáticas - inclusive no cinema e na sua análise como manifestação cultural. (SHOHAT & STAM, 2014, p. 11)

Shohat & Stam exploram gêneros cinematográficos clássicos de Hollywood, como o faroeste, por uma perspectiva multicultural. De acordo com Shohat & Stam (2014, p. 114-115), cerca de um quarto de toda produção cinematográfica de Hollywood entre os anos de 1926 e 1967 era com a temática *western* - discutivelmente sendo um dos gêneros mais longevos e explorados do cinema hollywoodiano. O fascínio americano por esse gênero pode ser explicado por sua íntima relação com o mito da fronteira, um dos mitos mais influentes na cultura americana: a suposta existência de territórios que *precisam* ser conquistados e que estão nos limites da civilização, mito que traça suas origens diretamente aos períodos coloniais pelo globo. De acordo com Shohat & Stam (2014, p. 115), o mito da fronteira tem raízes ideológicas no Darwinismo social, na crença da hierarquia entre raças e sexos, e na ideia da necessidade do progresso, raízes que são provenientes da expansão europeia pela Ásia, África e Américas, e que, no caso norte-americano, tornaram-se presentes na expansão do Oeste, com reverberações que ecoam na cultura popular até os dias de hoje.

O gênero principal abordado por Bacurau é, de fato, o faroeste, e traz uma construção narrativa bastante explorada em filmes desse gênero (e até em outros, como ação e aventura): uma cidade que se defende de uma invasão estrangeira. Shohat & Stam (2014, p. 116) afirmam que, para os filmes *westerns*, a questão territorial é fundamental. Diversos filmes de faroeste abordam fronteiras e territórios como pontos importantes narrativamente: territórios são invadidos, foras-da-lei são procurados em um certo estado, uma cidade busca se defender de uma ameaça externa, ou até mesmo momentos pacíficos em que o herói contempla a natureza do topo de um morro. A questão territorial é central nos faroestes por ser um dos pilares

do pensamento pós-colonial e decolonial, pela óbvia relação entre a representação da expansão do Oeste nos Estados Unidos e o estabelecimento de colônias pelo mundo. A atitude reverencial à natureza por parte dos heróis em filmes de faroeste oclui aqueles a quem a terra pertencia (nativos norte-americanos), e serve fundamentalmente para naturalizar a lógica expansionista. (SHOHAT & STAM, 2014, p. 116)

Contrário ao que acontecia na maior parte das vezes durante a expansão americana rumo ao Oeste, em que os nativos norte-americanos buscavam evitar qualquer tipo de conflito com as expedições dos brancos, nos filmes de faroeste, os nativos norte-americanos eram quase sempre transformados em agressores: “O status de herói, e indiretamente de um ator, era definido pelo número de Índigenas que ele conseguia matar.” (SHOHAT & STAM, 2014, p.115-116). Uma lógica macabra muito semelhante ao jogo empregado pelos forasteiros na invasão frente a qual Lunga precisa fazer resistência. É evidente que também existiram filmes de faroeste que utilizaram uma lógica “pró nativos norte-americanos”, e Shohat & Stam (2014, p. 119) citam diversos exemplos agrupando-os como “*pro-Indians*”, ou “pró nativos norte-americanos”.

O gênero *western* evoluiu com o tempo, principalmente após os anos 60, e existiram filmes que colocam em xeque os problemas do avanço colonizador, porém, seu impacto nem se compara ao estrago causado pela predominância e abundância de filmes que buscaram retratar o nativo norte-americano como um selvagem inferior. É justamente nesse ponto que Bacurau, com destaque para as ações de Lunga, mostra sua relevância; por ir contra as convenções de um gênero que historicamente serviu para retratar povos em estereótipos grotescos e difundiu desacertos, Bacurau apresenta-se como uma releitura, uma repaginação do gênero faroeste, um faroeste revisionista. O “faroeste revisionista”, é, inclusive, um gênero reconhecido. Os filmes pertencentes a essa categoria geralmente são das décadas de 60 e 70, e apresentam questionamentos aos ideais propagados pelos faroestes mais tradicionais – não existem “heróis” ou “vilões”, e os *cowboys* são, em geral, mais próximos às figuras dos anti-heróis. Mesmo que existam alguns filmes, como já dito, que apresentam os americanos como os vilões (principalmente na questão da expansão do Oeste), é fato que eles não são a regra, e muito menos quando se trata de uma invasão a uma cidade de outro país, como é o caso de Bacurau.

Como já dito no capítulo 3.1, em que algumas obras do gênero do cangaço foram expostas, Bacurau se configura como uma reinterpretação do gênero *western*, em que os confrontos entre miséria, seca, fome, e o abandono pelo poder público se contrastam não somente com os avanços tecnológicos presentes na realidade proposta pelo filme, mas também com as questões sociais, que são apresentadas de forma progressista. Na trama do filme, questões como prostituição, uso de drogas, e sexualidade são tratadas de forma corriqueira, e não são problematizadas pelos outros personagens, configurando Bacurau como um vilarejo bastante progressista, se comparado ao Brasil que conhecemos. No contexto do filme, não fica claro se esse é o caso do país como um todo. Na temporalidade do filme, que se passa “daqui alguns anos”, a única exposição que temos ao universo exterior ao povoado de Bacurau é por meio de cenas breves em que televisores mostram execuções públicas acontecendo no Anhangabaú.

Uma das maiores colaborações que Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho trazem à desconstrução dos estereótipos do gênero, mesmo do sub-gênero faroeste revisionista, é o posicionamento dos norte-americanos e europeus (somos apresentados a algumas pistas da nacionalidade dos forasteiros, e compreendemos que esse é o caso) como os selvagens monstruosos. Em uma clara alusão ao modo imperialista de agir, com a crença de que os invadidos são inferiores a eles, com a invasão de territórios, e com a crença de terem mais direito à viver do que aqueles que invadem, os forasteiros somente são impedidos quando a cidade é levada ao ponto da violência. Esse tema, certamente controverso, será explorado no capítulo seguinte.

É um fato interessante ressaltar que os diretores de Bacurau trabalharam na trama do filme há mais ou menos dez anos atrás. Mesmo assim, é inevitável visualizar nas ações de Lunga, e no filme como um todo, uma forma de resposta ao que se passa no Brasil na época de seu lançamento; um contexto de “cisão entre norte e sul, de entreguismo ao estrangeiro, e de escalada armamentista”, como afirma Guilherme Genestreti, jornalista da Folha de São Paulo, em seu artigo “*Bacurau’ estreia evocando resistência em país que descamba para ultraviolência*”. Genestreti (2019) relata uma fala de Kleber Mendonça Filho que sintetiza o sentimento de resistência demonstrado no filme: “O sertão é um espaço geográfico, mas também cultural na sociedade brasileira. (...) Ao longo da história, ele não ficou

com uma distribuição justa da riqueza, e isso explica por que a resistência ali é constante” (GENESTRETI, 2019).

O filme todo está marcado por símbolos de resistência, como, por exemplo, a utilização de músicas de protesto no período militar no Brasil. O maior desses símbolos, segundo Genestreti (2019), é Lunga, personagem que é “carregado de uma brasilidade ancestral (...), dotado de uma moral ambígua e personifica o que seria o cangaço do século 21”. Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho justificam o surgimento do roteiro como uma reação a representações condescendentes que observaram de povos interioranos (GENESTRETI, 2019). Os forasteiros (representados pela Figura 8, abaixo) que chegam a Bacurau, sendo eles os norte-americanos, europeus, ou os próprios brasileiros do Sudeste do filme, estão completamente infectados por essa lógica de pensamento. Nota-se, novamente, a relação do casal de motoqueiros infiltrados com o conceito de híbridos, desenvolvido por Bhabha (1998). Pensando serem semelhantes aos forasteiros, eles agem contra a população de Bacurau, chegando a assassinar moradores, e são repreendidos e mortos pelos forasteiros.

Figura 8 – Grupo de invasores de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Outro ponto muito presente no pensamento a respeito de Lunga em Bacurau e sua relação com a resistência, é sobre a força que o filme dá ao discurso dos subalternos e aos que são e foram historicamente silenciados. Assim como postula Spivak (2014), é necessário fazer mais do que meramente deixar o subalterno falar.

É preciso uma tomada de ações, representadas no filme em questão por Lunga, para garantir que o sujeito subalterno tenha espaço e também condições para ser ouvido.

Para Spivak (2014), a condição subalterna é uma condição marcada pelo silêncio. Ou seja, é uma situação em que o subalterno carece de uma representação justamente por estar em uma condição silenciada. Lunga rompe com a “violência epistêmica” descrita por Spivak (2014, p. 70), e confirma a heterogeneidade do sujeito subalterno. A busca por eliminar a heterogeneidade dos povos subalternos, representada pelos invasores do filme, se manifesta também na marginalidade dos grupos LGBTQIA+, e das populações indígena e negra. É importante salientar que o esforço de Lunga está não somente em defender seu território, garantindo seu espaço e o de seus semelhantes, mas também em eliminar aqueles que buscam eliminá-lo – tema central ao próximo subcapítulo da presente pesquisa, que aborda a violência empregada na defesa.

Figura 9 – Lunga aponta arma para um dos forasteiros



Fonte: Bacurau (2019)

Lunga é um personagem absolutamente decolonial. Sua reduzidas aparições no filme são, de certa forma, uma visualização desse aspecto; Lunga não é um protagonista comum, inserido em um faroeste comum. Sua presença e centralidade à defesa da cidade, mesmo com poucos minutos em cena, faz Lunga não perder tempo: sua primeira aparição física se dá com uma hora e nove minutos de filme, e

já é seu chamado para a ação, no momento em que a cidade mais necessita. Pelos olhos do poder público apresentado no filme, Lunga não tem espaço. Ele precisa conquistá-lo com sacrifícios, e lutar por ele. Largado a própria sorte pelas autoridades, o personagem só existe mediante seu ímpeto de resistência. Cabe ao povo acolhê-lo e ajudá-lo em sua missão, e o povo de Bacurau não hesita nessa tarefa.

4.2 A violência necessária na resistência da cidade

Um dos aspectos mais polêmicos em críticas relacionadas ao filme foi a dose de violência utilizada pelos habitantes de Bacurau, liderados por Lunga, na defesa da cidade. Em diversas resenhas e análises, esse aspecto foi alvo de desaprovação, visto como um ato extremo que, levando em conta o escopo político que permeia o filme, incentiva a radicalização. Miguel Forlin, crítico de cinema com uma coluna no Estadão, também criticou a violência presente em Bacurau. Segundo Forlin (2019), a existência violenta do povo da cidade representa “a perspectiva infantil de dois diretores que negligenciam o peso e as consequências de suas escolhas”. Para o crítico, a violência não passa de uma intenção jogada na tela, assim como outros pontos e referências do filme. Forlin conduz sua crítica dizendo que vários aspectos do filme são ausentes de significados profundos, apenas contribuindo para algo que, na sua opinião, não remete a nada, ou pior: podem ser perigosos por serem manipuladores e incentivarem o público a radicalizações. (FORLIN, 2019)

Uma das críticas que foram mais repercutidas sobre esse ponto é a de Isabela Boscov, publicada em seu blog na Revista Veja. Apesar de tecer elogios ao filme, e de inclusive demonstrar ter compreendido e apoiado algumas das críticas que os diretores de Bacurau propuseram (a sátira dos estrangeiros, o safari humano neocolonial, a participação do poder público, etc), Boscov, aparentemente, ficou profundamente incomodada com a violência presente no trecho final do longa. Segundo Boscov (2019), a respeito da defesa da cidade, “traça-se um plano que o filme propõe ser de resistência, mas que não seria impossível confundir com vingança pura e simples - e muito sangrenta.” O título e subtítulo de seu artigo servem para resumir seu ponto: “Lógica de ‘Bacurau’ é tão desalentadora quanto a do extremo oposto. No longa, filmado com força e talento, para que um lado reafirme sua identidade é preciso destruir o outro - com violência” (BOSCOV, 2019).

O ponto que Isabela Boscov tenta defender é o de que as ações do povo de Bacurau na defesa da cidade pertencem a um dos extremos de um espectro. Que espectro é esse? Querer viver é ser extremista? Se defender, lutar pela própria vida, é um ato que gera repulsa? Se uma doença invade seu corpo, ele não se defende? Após executarem diversos moradores de Bacurau, inclusive uma criança, e partirem para uma chacina (os estrangeiros sem sombra de dúvidas iriam executar friamente toda a população de Bacurau), Boscov parece não gostar do ato de resistência, e

parece preferir que os estrangeiros fossem recebidos em um grande banquete onde resolveriam tudo em um diálogo pacífico. O curioso é que Domingas, personagem interpretada por Sônia Braga, tenta essa alternativa (como demonstra a cena representada pela Figura 10, abaixo), mas sem sucesso - Michael a encontra com hostilidade e a trata com completo desprezo, dizendo que os forasteiros não vão parar.

Figura 10 - Domingas tenta dialogar com Michael, que a despreza



Fonte: Bacurau (2019)

Bosco (2019) novamente termina seu artigo com a seguinte frase: “A lógica de Bacurau, no fundo, é idêntica à do outro extremo, e tão desalentadora quanto ela: para que um lado se construa, é preciso destruir o outro lado — e com ira e violência.” Porém, se um lado tenta exterminar o outro, violência deixa de ser um posicionamento extremo, e passa a ser legítima defesa. Os moradores deveriam ter aprisionado todos os forasteiros com vida, chamado as autoridades competentes, e resolvido a situação como heróis puritanos de filmes americanos? Vale lembrar que o prefeito da cidade e até um membro do poder judiciário federal estavam envolvidos em todo o esquema.

Dito isso, é importante ressaltar que o filme não advoga por uma violência pura e sem sentido, e muito menos por todos os tipos de legítima defesa; existem diversos casos em que uma pessoa mata outra com o argumento de se proteger, e quando analisam-se as circunstâncias do fato, constata-se que a defesa foi

completamente desproporcional, e, em muitos casos, injusta e desnecessária. O que Bacurau faz é utilizar a violência como instrumento narrativo; um chamado para ação. Fica claro, em diversos momentos do filme, que os forasteiros não parariam por nada, e que o ataque tratava-se de um safári humano. Se for até Bacurau, vá na paz, e se não for, espere um tratamento semelhante ao recebido pelos forasteiros.

Para os cidadãos do pequeno povoado atacado, a situação torna-se um ato de resistência, uma questão de vida ou morte: não faltaram motivos (corte no abastecimento de água, tentativa de fazer sumir o povoado, assassinato de muitos moradores, inclusive crianças) para que os invasores obtivessem o destino que tiveram. Há também uma questão profunda, e que não será abordada nesta pesquisa, pois suas ramificações seriam incrivelmente extensas: se os invasores não fossem parados da forma como foram, quantos casos como o de Bacurau aconteceriam? Quantos já aconteceram na história?

O esforço dos cidadãos de Bacurau proposto por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles se assemelha muito a um dos conceitos explorados por Karl Popper, filósofo austríaco naturalizado britânico, em seu livro *A Sociedade Aberta e Seus Inimigos: o paradoxo da tolerância*. Popper (1974) argumenta sobre diversos aspectos da sociedade moderna, e como devemos ser intolerantes com aqueles que são ou defendem ideais intolerantes.

É importante ressaltar que o conceito desenvolvido por Popper (1974) já foi mal interpretado diversas vezes (de forma consciente ou não), existindo variações com base nas motivações de quem o propaga – um cartum famoso que circula frequentemente nas redes, trazendo mensagens antinazistas, já foi adaptado para mostrar o mesmo conteúdo contra o islamismo, por exemplo. Apesar da ironia em seus usos maldosos, a ideia geral do paradoxo proposto por Popper ainda se aplica no caso das ações de Lunga em Bacurau.

A discussão proposta por Popper (1974) demonstra uma argumentação de cunho bastante racional em que, enquanto sejamos capazes de desmontar discursos abomináveis com base na arguição, baseada na liberdade política e de pensamento, utilizar força bruta e coerção será errado. Se for possível controlar esse pensamento intolerante por meio da opinião pública e outras formas e controle pacíficas, não haverá necessidade de força.

Entretanto, tendo a clareza de que a intenção do outro lado é claramente avançar e pôr em prática seu discurso, as coisas mudam. O pensamento de Popper

(1974) parte do pressuposto do falibilismo, ou seja, a compreensão de que qualquer ideia está sujeita a conter erros, e de que não existe uma verdade universal e absoluta. Dessa forma, torna-se evidente a necessidade sempre de pressupor uma benevolência quando se trata com ideais diferentes do seu, e de supor que qualquer pessoa está suscetível a imperfeições. Evidentemente, essa é uma via de duas mãos – quando apresentada ao erro em sua lógica, cabe ao outro indivíduo a prerrogativa de mudar.

As próprias palavras de Popper esclarecem mais satisfatoriamente seu pensamento:

Nesta formulação, não quero implicar, por exemplo, que devamos sempre suprimir a manifestação de filosofias intolerantes; enquanto pudermos contrapor a elas a argumentação racional e mantê-las controladas pela opinião pública, a supressão seria por certo pouquíssimo sábia. Mas deveríamos proclamar o direito de suprimi-las, se necessário mesmo pela força, pois bem pode suceder que não estejam preparadas para se opor a nós no terreno dos argumentos racionais e sim que, ao contrário, comecem por denunciar qualquer argumentação; assim, podem proibir a seus adeptos, por exemplo, que deem ouvidos aos argumentos racionais por serem enganosos, ensinando-os a responder aos argumentos por meio de punhos e pistolas. Deveremos então reclamar, em nome da tolerância, o direito de não tolerar os intolerantes. Deveremos exigir que todo movimento que pregue a intolerância fique à margem da lei e que se considere criminosa qualquer incitação à intolerância e à perseguição, do mesmo modo que no caso da incitação ao homicídio, ao sequestro de crianças ou à revivescência do tráfico de escravos” (POPPER, 1974, p. 289-290)

Como visto pela passagem acima, devemos tentar reprimir de forma firme e em debate qualquer discurso que vise a intolerância. As tentativas do povo de Bacurau nesse sentido foram múltiplas, em um esforço para tentar compreender o que aqueles forasteiros queriam, e para sondar alguma forma de resolver o que estava acontecendo.

Contudo, pelo desenrolar dos acontecimentos da trama do filme, tais esforços foram em vão, visto que o ímpeto colonizador e destrutivo dos forasteiros não regrediu. Somente a resposta violenta e concreta, na resistência liderada por Lunga, foi capaz de impedi-los de um massacre ainda maior, e que possivelmente aconteceria em outros lugares, tivessem os forasteiros obtido sucesso em seu jogo macabro e monstruoso.

Figura 11 – Lunga em frente às cabeças expostas na igreja de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019).

Passado o pesadelo da invasão forasteira, os moradores se reúnem na frente da igreja, onde Lunga expõe as cabeças dos invasores (cena representada pela Figura 11, acima). Enquanto alguns moradores tiram fotos e observam o resultado da defesa, Pacote comenta baixo com Teresa: “Não acha que Lunga exagerou, não?”. Teresa reflete por um breve momento, e responde de forma clara: “Não.”

5. ESTEREÓTIPOS

5.1 A construção de estereótipos e seu papel na colonialidade

Uma questão relevante às leituras provenientes de Bacurau (2019) é a representação do colonizado por meio de estereótipos, visto que é por meio deles que muitas formas de preconceitos são propagadas, e por onde estruturas que reforçam padrões de superioridade se sustentam. Diversos autores se empenharam na função de estudar a utilização e, principalmente, a desconstrução das formas de representação que se apoiam em estereótipos. Peter Burke, historiador inglês, traz em seu livro *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica* apontamentos importantes a respeito do emprego de representações imagéticas como verdades históricas, discorrendo sobre os problemas correlatos a essa atividade, e apontando algumas das incongruências e armadilhas em que podemos cair. No capítulo *Estereótipos do outro*, inserida no livro *Testemunha Ocular*, Burke explora a utilização de estereótipos no encontro entre culturas. De acordo com o autor, “quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. (...) O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros.” (BURKE, 2004, p. 185-186)

Essa relação fica clara quando Burke nos apresenta o exemplo da representação dos índios americanos em gravuras europeias. Tais representações eram, em grande parte das vezes, produções que combinavam diversos traços de grupos indígenas de regiões diferentes para criar uma representação “única”, que buscava sintetizar todo esse grupo, formando um estereótipo. Para Burke (2004), a própria origem da palavra *estereótipo* remete à ligação entre imagens visuais e mentais: inicialmente, a palavra era utilizada para se referir a uma placa utilizada no processo de impressão de imagens (em francês, a palavra utilizada é clichê, outro termo vizinho ao tema dos estereótipos). O que Burke busca elucidar não é a completa falta de veracidade que pode ser carregada por um estereótipo, mas sim o seu lado que exagera alguns traços da realidade, ao passo que esconde outros - a utilização de estereótipos sugere uma imagem única que é aplicada a diferentes

manifestações culturais, empregando um modelo único para situações e contextos que podem ser completamente diferentes.

Peter Burke (2004) considera um ponto de vista que leva em conta essa utilização de estereótipos não como meras invenções, mas sim como amostras de uma percepção distorcida de qualquer sociedade remota o suficiente para ser pouco conhecida. Fica clara, com essa ideia em mente, a lógica de raciocínio das forças colonizadoras ao utilizarem estereótipos em seus processos de colonização. De acordo com Burke (BURKE, 2004, p. 188), o povo desconhecido é transformado no “Outro”, exótico e distanciado do “eu”, podendo até ser comparado com um monstro. Esse processo de transformação em “monstros”, feito à exaustão nos processos de colonização, busca destituir o colonizado de sua humanidade, generalizando diferentes povos e categorizando-os em uma relação de inferioridade. Burke ilustra essa questão com um exemplo dos povos indígenas brasileiros. É fato que existiam (e ainda existem) povos que comem carne humana em determinadas ocasiões na região amazônica. Entretanto, as representações dos povos indígenas eram sempre estereotipadas e exageradas, como no exemplo da Figura 12.

Figura 12 - Gravura alemã em madeira mostrando canibais brasileiros, c.1505



Fonte: Burke, 2004, p. 189.

Essa gravura, que circulava na Europa em meados de 1500, época em que os portugueses chegaram ao Brasil, apresenta uma reprodução de um povo indígena praticando o canibalismo. Apesar de não ser exatamente mentirosa (como já dito, povos canibais de fato existem na região, mas consumiam carne humana em situações especiais e em momentos ritualizados), a situação apresentada contribui para o processo de estereotipagem. A imagem dá a impressão de se tratar de uma situação corriqueira, como se isso fosse o cotidiano desse povo indígena, e como se os portugueses (nas caravelas ao fundo, chegando na praia) mal atracassem e já fossem recebidos com hostilidade por um povo selvagem. Segundo Burke (2004, p. 190), “Povos de lugares remotos eram vistos de maneira monstruosa física e moralmente”. Essa e muitas outras imagens contribuíram para a propagação da definição de que os habitantes desse desconhecido continente eram selvagens canibais, participando no processo de desumanização de uma cultura, e um continente todo, pela alegação de que seus membros devoravam outras pessoas.

Os exemplos deste processo de estereotipagem, infelizmente, são muitos: basta pensar na já citada colonização do oeste americano e na representação de seus indígenas, na colonização de povos africanos, no processo de colonização da Índia, e das representações de tudo que está classificado como oriental. O esforço em desumanizar o povo dominado é um dos pilares pelos quais a colonização se sustenta - fica muito mais fácil justificar um processo nesse sentido, se o povo colonizado não for considerado um humano semelhante ao que se julga “superior”.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie traz, ao tema dos estereótipos, contribuições extremamente valiosas e que se relacionam intimamente com os fundamentos explorados por Burke. Em seu livro *O Perigo de Uma História Única*, que teve origem de sua apresentação muito conhecida em um TED Talk de mesmo nome, Adichie complementa a inquietação principal sobre estereótipos: não é que eles estejam errados, o problema é que são sempre incompletos. Adichie parte de um ponto de vista pessoal para ilustrar questões mais amplas; a partir de exemplos de sua própria vida, a escritora consegue dar a dimensão dos impactos dos estereótipos nas vidas das pessoas. Utilizando-se de estereótipos, o que acontece, segundo Adichie, é a construção de uma versão da realidade extremamente limitada - é o que a autora chama de história única, imensamente perigosa por silenciar e sobrepor outras narrativas e formas de existência.

Para Adichie (2009, p. 12), “É impossível falar sobre a história única sem falar do poder.” Segundo a escritora, a palavra “nkali”, originária do povo Igbo, na Nigéria, que significa “ser maior que outro”, se aplica à estrutura de poder no mundo. Da mesma forma como ocorre nos mundos econômicos e políticos, para Adichie (2009, p. 12), “as histórias se definem pelo princípio do nkali. Como são contadas, quem as conta, quando são contadas, quantas histórias são contadas, estão realmente dependentes do poder.” O poder, segundo Adichie, reside não somente no fato de propagar a história de outro povo, mas sim de torná-la a história definitiva e única desse povo, reconfigurando-a a moldando-a conforme seus interesses. Em um exemplo que esclarece a questão, Chimamanda Adichie sugere começar a história com as flechas dos índios nativos, e não com a invasão dos colonizadores, e uma história completamente diferente será contada. O ponto de vista e as relações de poder importam, e muito. Adichie (2009) cita o poeta palestino Mourid Barghouti, ao mencionar a forma mais simples de desapropriar um povo de sua própria história e autonomia: basta que se comece o relato sobre sua história com “em segundo lugar”, ou seja, coloque-os em segundo lugar, sempre após a versão dos dominadores.

Faz parte da existência humana estarmos suscetíveis a nos tornarmos ouvintes ou emissores de histórias únicas - elas estão sendo constantemente contadas até hoje. Basta pensar nos estereótipos que frequentemente nos chamam a atenção, e que muito provavelmente já vimos sair da boca de alguém real: os mexicanos nos Estados Unidos são imigrantes ilegais, o africano é pobre e faminto, entre outros. Novamente, segundo Adichie (2009), o problema do estereótipo não é que ele esteja errado, mas sim incompleto. Além de resumir todo um povo com características rasas e torná-lo como um grupo homogêneo, o que acontece é uma omissão de diversas narrativas que compõem esse povo, neutralizando a diversidade que é inerente à sua composição. Sobre a consequência da história única, Adichie (2009) afirma que ela “(...) rouba as pessoas da sua dignidade. Torna o reconhecimento da nossa humanidade partilhada difícil. Enfatiza o quanto somos diferentes em vez do quanto somos semelhantes.”

A constante dessa estrutura, para Adichie (2009), é o poder. Os detentores do poder escolherão a forma como as narrativas serão construídas, e quais pontos e aspectos serão mantidos e omitidos nessa relação. Basta pensarmos no modo como alguns povos ou etnias são representados por alguns meios de comunicação -

quando se bate na mesma tecla sobre uma característica de um povo, o que acaba acontecendo é o resumo da narrativa àquilo que está sendo propagado (como, por exemplo, a representação do árabe como terrorista/homem-bomba, o mexicano como imigrante ilegal, o baiano como preguiçoso, etc). Entretanto, apesar do mau gosto que essas frases trazem à boca, a autora nigeriana propõe uma solução, reforçando a importância do incentivo para que essas histórias que estão sendo ou já foram silenciadas venham à luz. Chimamanda Adichie conclui com esperança, em um parágrafo que se relaciona intimamente com o propósito do filme escolhido como objeto dessa pesquisa:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias têm sido usadas para desprover e tornar maligno. Mas as histórias também podem ser usadas para potenciar e para humanizar. As histórias podem quebrar a dignidade de um povo. Mas as histórias também podem reparar essa dignidade quebrada. (ADICHIE, 2009)

Uma das maiores contribuições de Lunga está intimamente relacionado à citação anterior. As histórias importam, as histórias nordestinas, queer, e brasileiras importam. É importante que histórias com esses personagens circulem, que sejam vistas, repetidas e ouvidas, para que preconceitos e estereótipos sejam desconstruídos. Novamente, o problema não é a falta de veracidade de um estereótipo, mas sim a sua falta de completude. Faz-se necessário refletir sobre uma sociedade que seja menos excludente, que respeite políticas regionais, e que garanta, de fato, a diversidade cultural - pontos que relacionam-se intrinsecamente com as lógicas pós-colonial e decolonial exploradas nos capítulos anteriores, e também com temas abordados por Lunga.

5.2 Lunga de Bacurau, um cangaceiro queer?

Na trama do filme, que se passa “daqui a alguns anos”, Bacurau é misteriosamente retirada dos mapas; os moradores da cidade precisam enfrentar forasteiros que têm um projeto de extermínio por prazer impulsionado pela crença de que seus alvos não são pessoas como eles. Crenças como essa, muitas vezes, podem estar sustentadas por estereótipos. Para Burke,

Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “*nós*” somos humanos ou civilizados, ao passo que “*eles*” são pouco diferentes de animais como cães e porcos (...). Dessa forma, os outros são transformados no “*Outro*”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do “*eu*”. E podem mesmo ser transformados em monstros (BURKE, 2004, p. 188)

O filme traz referências de diversos gêneros, como o drama, suspense, e, sobretudo, o faroeste. Apesar desse último ser um gênero clássico do cinema norte-americano, o faroeste de Bacurau é fundamentalmente nordestino, por tratar de diversas questões locais. A invasão dos forasteiros faz alusão não somente à luta do brasileiro contra o estrangeiro, mas também ao conflito existente entre o Nordeste e outras regiões do Brasil, como afirma Juliano Dornelles em matéria publicada pelo G1 Pernambuco: “(...) questões como seca, isolamento e ameaças são postas em cena no filme, numa obra que dialoga, de certa maneira, com os filmes de faroeste, sob uma ótica marcadamente brasileira.” (ALVES, 2019)

Figura 13 - Fotografia de Benjamin Abrahão Botto do grupo de cangaceiros de Lampião



Fonte: Wikimedia Commons

Outra camada para a criação de Lunga, segundo Juliano Dornelles, codiretor do longa, foram os protagonistas de faroestes. Em matéria publicada pela Revista Época (GIANNINI, 2019), Dornelles explica que a figura do caubói americano, fortaleza da virilidade e símbolo da masculinidade (representado abaixo pela Figura 10) precisava de um contraste: “São aqueles caras viris e másculos, na tradição cristalizada por atores como Charles Bronson e Clint Eastwood. Portanto, achamos mais interessante ter nessa função alguém do universo LGBT.” Esse é um dos motivos para que Lunga seja um personagem que atrai tanto o olhar, que instiga tanto e que causou o impacto cultural que causou. É um personagem que tem, em sua origem, uma relação de conflito: entre o estereótipo do personagem viril de faroeste, do cangaceiro cabra-macho, e o universo queer.

Figura 14 - Clint Eastwood em *Três Homens em Conflito* (1966)



Fonte: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br>

Se Lunga fosse um fora da lei comum, pertencente a um faroeste heteronormativo e comum, talvez não possuísse a energia que tem. Burke defende que “o estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuances.” (2004, p. 186). Essa passagem de Burke dialoga intimamente com a ideia central defendida por Chimamanda Ngozi Adichie sobre estereótipos. Não é que eles estejam errados, como argumenta a escritora nigeriana: o problema é que são sempre incompletos. Desse modo, torna-se valiosa a contribuição de Bacurau para acrescentar nuances e aspectos que habitualmente não vemos nesse tipo de personagem e filmes.

Lins (1996) afirma que, apesar do movimento do cangaço ter, em sua origem, alguns traços que possam apontar para a relação homossexual entre os cangaceiros, o fato é que tais relações nunca foram possíveis de serem comprovadas, e foram, inclusive, silenciadas. Ainda sobre o movimento do cangaço, o autor esclarece que “antes da entrada das mulheres, o desejo homossexual circulava, rondava o universo fechado de homens às voltas com a solidão prolongada, lutando contra a fome de sexo e contra os sonhos eróticos (...)”. O movimento, apesar de toda sua extravagância estética e comportamental, tornou-se símbolo da masculinidade exacerbada, favorecendo o imaginário tradicionalmente nordestino do “cabra-macho”. (RAMOS FILHO, 2017)

Lunga, como personagem, utiliza-se desse imaginário autenticamente nordestino para questionar estereótipos não somente do cinema brasileiro, mas também do cinema norte-americano, predominante, e, de longe, o mais influente no mundo. Sua presença como uma modernização do cangaceiro - só que, dessa vez, não há dúvidas sobre seu pertencimento ao universo queer - põe em xeque a virilidade do faroeste. Por que é que esses filmes só podem ter personagens viris e másculos? Por que o herói não pode ser um personagem que ora é chamado pelo pronome *e/le*, ora pelo pronome *e/la*, como Lunga? É por isso que Lunga é um personagem fascinante para pesquisar, e que traz questões muito relevantes para o debate sobre a construção de estereótipos, questões de gênero, e a colonialidade.

Um dos aspectos mais notáveis a respeito de Lunga é a maneira como o personagem consegue pôr em xeque estereótipos heteronormativos. Mesmo também sendo um personagem viril e vigoroso, assim como normalmente os protagonistas de *westerns* americanos são, Lunga também demonstra sensibilidade e transitoriedade em diversos momentos. Desde o primeiro momento em que outros personagens falam de Lunga no filme, ele é tratado por pronomes diferentes: na sequência introdutória do filme, aos sete minutos de filme, quando Teresa e Erivaldo chegam de caminhão até Bacurau, Erivaldo utiliza “*dela*” ao mencionar Lunga.

Um dos exemplos de uma possível sensibilidade acontece em uma breve troca de palavras entre Lunga e Plínio, professor de Bacurau, enquanto Lunga e seu bando comem logo após chegarem na cidade. Ao comentar sobre sua saída de Bacurau, Lunga diz: “Quando eu saí daqui, eu saí com muita raiva desse sítio. Mas do jeito que as coisas estão... Cá estamos.” Plínio reflete por um momento, e responde: “Você escreve muito bem, Lunga. Não devia ter parado.” (BACURAU, 2019)

Figura 15 - Lunga e seu bando se alimentam, enquanto Plínio elogia a aptidão para a escrita de Lunga



Fonte: Bacurau (2019)

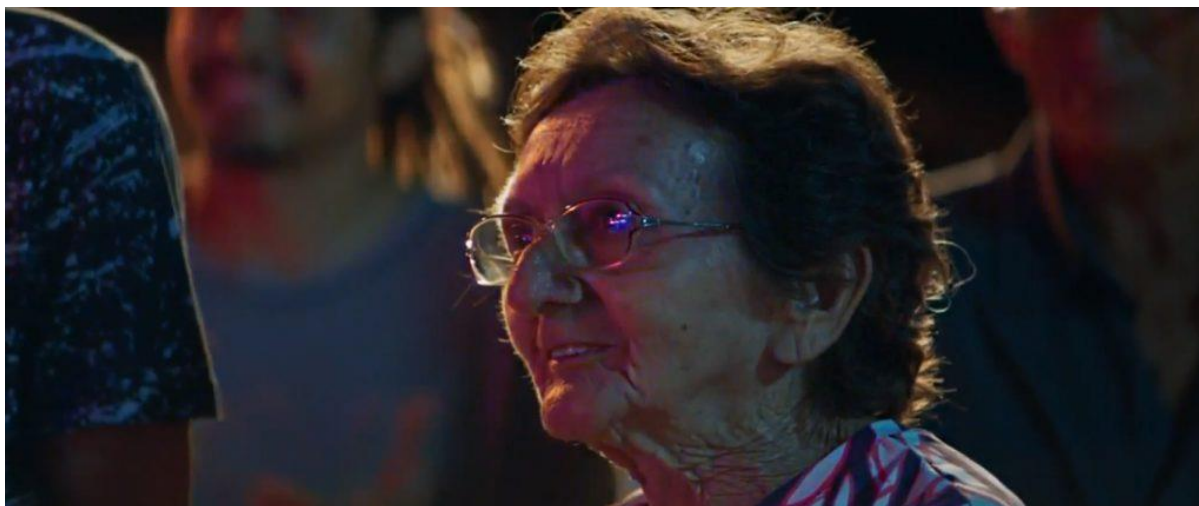
Não somos apresentados a nenhuma outra menção a esse fato, e isso não se mostra relevante para a trama de forma nenhuma - Lunga o encara com firmeza (Figura 15) e não parece dar muita atenção ao comentário do professor, trocando de assunto imediatamente. Entretanto, este ponto também se relaciona com as aptidões artísticas que Lampião possuía. Em seu sétimo livro, “*Estrelas de couro, a estética do cangaço*”, Frederico Pernambucano de Mello aborda temas primordialmente relacionados ao lado artístico do rei do cangaço. Lampião gostava de poesia, da dança, e era um hábil artesão, principalmente quando o assunto era costura. A troca de diálogos entre Lunga e Plínio revela mais uma relação de Lunga à figura dos cangaceiros, e, mais precisamente, à de Lampião. Em entrevista sobre o lançamento de “*Estrelas de couro, a estética do cangaço*”, no ano de 2010 (nove anos antes do lançamento de Bacurau), Mello faz um comentário pertinente sobre o paradoxo existente em Lampião, entre ser um cabra-macho rústico, e sua sensibilidade, e a falta de encenações dessas características em representações cinematográficas:

É um dos paradoxos de Lampião. A ideia que se tem sempre de um homem permanentemente brutal, cafajeste. Quando nós cruzamos os depoimentos de pessoas que, ao longo de uma vida inteira, conviveram com ele na intimidade, as constantes são: Lampião era um homem alto – um metro e oitenta – magro, moreno, calvo e bem educado. Esse é o Lampião verdadeiro que, infelizmente, o cinema ainda não mostrou nesse paradoxo” (JOSÉ, 2010)

Essa citação se associa a uma das potências de Lunga, a sua capacidade em representar, em imagens em movimento, camadas que normalmente não vemos em personagens como seus semelhantes. Configura-se, então, um exemplo das características paradoxais e conflitantes que Frederico Pernambucano de Mello menciona, demonstrando a transitoriedade do personagem.

Outro exemplo dessa transitoriedade é na cena quando finalmente aparece na cidade para auxiliar os moradores a se defenderem. Lunga é recebido com palmas, exclamações positivas e elogios. Em poucos segundos, o personagem é tratado com normalidade pelo pronome *ele*, e pelo pronome *ela*. Ao observar as roupas que Lunga veste, uma personagem sem nome interpretada por Dona Tânia, moradora de Santo Antônio (município próximo a Parelhas, onde Bacurau foi filmado), que ganhou notoriedade por sua espontaneidade, improvisa uma das frases mais lembradas do filme: “*Que roupa é essa, menino?*”.

Figura 16 - Dona Tânia reage ao ver Lunga chegando na cidade



Fonte: Bacurau (2019)

A exclamação não parece ter o tom de uma reprovação real, como se a personagem de Dona Tânia estivesse criticando a escolha, mas sim em um tom de brincadeira. Outro morador, que está bebendo em um bar junto ao violeiro, comenta positivamente em direção a Lunga: “Tá bonita!”

Figura 17 – Morador no bar reagindo à chegada de Lunga



Fonte: Bacurau (2019)

A primeira aparição física de Lunga acontece somente com uma hora e nove minutos de filme. Antes disso, existem apenas três cenas em que os personagens fazem alusão a ela de forma verbal: quando Teresa chega a Bacurau de caminhão com Erivaldo (06min57s de filme), quando Teresa e Erivaldo observam o rio que foi bloqueado (07min25s de filme), e quando Pacote conversa com Damiano sobre os primeiros assassinatos na cidade (01h07min30s de filme). Toda a construção e antecipação de Lunga no filme é criada a partir de um imaginário que traz certas imagens na mente. Lunga é tratado como um personagem perigoso, voraz. Damiano responde a Pacote, quando esse sugere que eles precisam de Lunga para defender o povoado: *“Lunga? O homem vale mais pelo mal do que pelo bem que pode fazer”*. É possível imaginar, dado o contexto regional do filme, que estamos prestes a conhecer um cangaceiro fora-da-lei másculo, cabra-macho, e imponente. Lunga é, de fato, imponente. Mas não da forma como o imaginário do cangaceiro cabra-macho sugere. A alusão a seu isolamento proposta por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho traz de forma clara todo um referencial do cangaço difícil de evitar. Porém, tomando o ponto de vista das questões de gênero que Lunga carrega, é possível identificar outras camadas na construção e existência desse personagem.

Para conduzir uma leitura do personagem que possa abordar as questões de gênero envolvidas em Lunga, é preciso que seja feita uma compreensão a respeito do conceito de performatividade de gênero, um conceito desenvolvido pela filósofa e teórica Judith Butler. De forma geral, o que Butler (2003) argumenta é que o gênero

parte de uma repetição de normas e conceitos heterossexuais que objetivam regular e emoldurar as pessoas em certos padrões binários. A autora problematiza essa diferenciação binária de modo a explorá-la além do gênero, questionando a arbitrariedade que ela julga existir na própria naturalização do sexo:

“Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (...); tem que designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos.” (BUTLER, 2003, p.25)

De acordo com Butler (2003, p. 25), essa compreensão resulta no gênero não estar diretamente relacionado com a cultura como o sexo está para a natureza, ou seja, o gênero também é um meio discursivo e cultural. Assumir o gênero como um fator que é determinado culturalmente e o sexo como algo natural seria presumir que o gênero expressa a essência do indivíduo: se aceitássemos o gênero como uma construção que sempre remete a um “determinismo de significados do gênero”, em corpos “compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável”, o gênero acabaria se tornando uma direção, um caminho pré-determinado e irremediável para todos esses corpos. Esse é um dos nós que Butler (2003, p. 26) busca desatar, demonstrando que o sexo, assim como o gênero, passa por uma construção discursiva. A autora argumenta que o sexo talvez não existisse em uma forma pré-discursiva, e a tarefa tão naturalizada de assimilar um gênero ao sexo não passa de um efeito para tentar atravessá-lo a uma constante que é estabelecida pelo discurso. Nota-se, em relação a esse ponto desenvolvido por Butler, a característica progressiva proposta pelos diretores do longa da existência de Lunga em Bacurau, no modo como Lunga se porta, e como seus moradores se referem ao personagem - de forma acolhedora e respeitosa.

A própria língua que utilizamos é estruturada nas bases de um binarismo de gênero social, carregando símbolos culturais que servem para diferenciar o ser homem e o ser mulher. De acordo com Torrano (2010, p. 51), “a sociedade se organiza confiando na diferença sexual de maneira que “ser” é, antes de tudo, ser homem ou mulher”. Ainda na barriga da mãe, recebemos um nome, e geralmente a primeira pergunta que fazem a qualquer grávida é indagando se o bebê é menino ou menina. Torrano (2010, p. 51) reitera que antes mesmo de nascermos, já somos transportados para o “domínio da cultura, da família e da linguagem”. Butler (2003, p. 27) complementa esse ponto, afirmando que “não há como recorrer a um corpo que

já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais”. Criam-se expectativas sociais mesmo com o bebê ainda no útero, baseadas no sexo anatômico de um indivíduo que ainda está por nascer. A nossa língua já apresenta uma dinâmica de poder que serve para estabelecer significados e concepções.

Figura 18 – Cartaz de “procura-se” de Lunga



Fonte: Bacurau (2019)

Observa-se esse fenômeno quando, ao sermos apresentados pela primeira vez à imagem de Lunga no filme (ele aparece em um computador de bordo no caminhão de Erivaldo, em um cartaz de “procura-se”, como mostra a Figura 18, acima), somos incapazes de conceber aquele personagem em um universo que não seja masculino. Sua expressão agressiva e seu nome masculino (Adailton Santos do Nascimento) nos levam ao pensamento. É possível até conjecturar uma certa brincadeira com o significado do “Nascimento” em seu nome, como se os diretores de Bacurau quisessem dizer que o nome do personagem é Adailton, mas que isso só se deu pelas circunstâncias de seu nascimento; *Lunga* é quem ele é de verdade. O próprio cartaz de procurado, sendo também uma forma de linguagem visual, nos mostra Lunga enquadrado, delimitado, dentro do gênero masculino. Essa forma como Lunga é introduzido no filme também é referência aos *westerns*: cria-se de cara a imagem de um arquétipo, o fora-da-lei perigoso e violento, inclusive com a utilização de um cartaz de procurado. Permanecemos nessa percepção previamente masculina até que, inesperadamente, Erivaldo utiliza “*dela*” em menção a Lunga. Essa quebra nos insere em um local de instabilidade, um espaço pelo qual o

personagem permanece durante todo o longa-metragem. A seguir, uma transcrição da troca de diálogos em que o momento toma lugar no filme (Bacurau, 2019), que também revela a cumplicidade e acolhimento dos moradores de Bacurau com relação a Lunga:

Teresa: “Estão procurando Lunga.”

Erivaldo: “E a recompensa que estão pagando pela cabeça dela é boa.”

Teresa: “Não conte comigo pra entregar Lunga.”

Erivaldo: “Nem comigo.”

A partir da segunda metade do filme, Lunga entra em cena fisicamente. Sua primeira aparição (Figura 19, a seguir), quando Pacote vai até seu esconderijo para convocá-lo na defesa da cidade, é repleta de símbolos que geralmente pertencem ao universo feminino: suas unhas relativamente compridas estão pintadas com esmalte, seu corpo porta joias e colares, seu cabelo está tingido, e ele observa seu reflexo em um espelho que possui formas que simulam luzes ao redor, como os espelhos de camarins de artistas.

Figura 19 – Lunga observa seu reflexo em sua primeira aparição em cena de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Esses poucos segundos de cena inundam o imaginário do espectador com imagens contraditórias e inesperadas, dadas as expectativas que foram construídas em outros filmes para personagens semelhantes a Lunga. Com a introdução desse personagem, quebram-se na mente de quem assiste o filme duas imagens que foram habilmente construídas por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho por

meio das menções que outros personagens fazem a Lunga com base no imagético hegemônico popular: a do fora-da-lei de um filme de faroeste, e também a do sertanejo cabra-macho valente e heroico.

Retomamos, neste momento, o conceito de performatividade de gênero desenvolvido por Butler. A autora argumenta que “o gênero é uma estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida”, e que tal estrutura se estaciona no tempo para constituir uma aparência da substância natural de um ser (BUTLER, 2003, p. 59). Ou seja, para Butler (2003), o gênero é uma constituição dos efeitos das performances expressas pelos nossos corpos, que são conduzidas por diversos fatores sociais: o modo como somos ensinados a nos vestir, o modo como cortamos nossos cabelos, os modos como nos movimentamos, nos falamos, nos portamos em certas situações, entre muitos outros. Todos esses fatores expressam uma ordenação sustentada por padrões de gênero binários e fixos, quando, na verdade, são “uma prática discursiva contínua (...), aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2003, p. 59). É por esse motivo que Lunga reside em um lugar de instabilidade, mas não em uma instabilidade com conotações negativas: em diferentes momentos, ele se porta de maneiras diferentes, fluidas e livres, e nenhum personagem de Bacurau questiona ou impõe qualquer obstáculo para que Lunga seja assim.

Como já dito, a primeira aparição de Lunga (representada pela Figura 19) apresenta diversos referenciais tanto do universo masculino, quanto do feminino. Mesmo que seja tratado como um homem agressivo e foragido da lei nas menções feitas a ela, Lunga traz traços femininos não somente em sua aparência, como o uso de adereços, maquiagem, e unhas pintadas, mas também em seus comportamentos, sendo vaidoso e delicado (quando Pacote vai até seu esconderijo, está observando e analisando sua própria imagem no espelho, e quando vai se apresentar na cidade para mostrar que auxiliará o povoado em sua defesa, faz questão de se arrumar). A vaidade dos cangaceiros, tema explorado no segundo capítulo desta dissertação, novamente vem à tona. O cangaceiro mais conhecido de todos, Lampião, apesar de todo o imaginário construído a seu redor retratando-o como um homem bronco, violento e rústico (um cabra-macho ao extremo), era notoriamente vaidoso, e muito atento com a própria imagem.

Entretanto, é válido mencionar que os contextos das duas vaidades (de Lunga e Lampião) podem ser um pouco diferentes. Dentro do contexto histórico do

cangaço, explorado e descrito por Frederico Pernambucano de Mello (2013), sabe-se que as roupas e adereços dos cangaceiros eram utilizadas como símbolos, como amuletos de sorte e defesa, e seus gostos por objetos requintados (bebidas e perfumes luxuosos) eram uma apropriação dos valores que as elites da época apreciavam. Os cangaceiros, inclusive, eram responsáveis pela confecção de muitas das roupas que utilizavam, e muitos sabiam costurar - saber remendar algum rasgo ou reparar alguma peça era uma necessidade em uma vida de fugas e esconderijos.

Figura 20 - Lampião operando uma máquina de costura



Fonte: <https://esquerdaonline.com.br/2018/07/27/80-anos-da-morte-de-lampiao/>

As motivações por trás da indumentária e dos comportamentos de Lunga não são explicadas em nenhum momento da trama do filme. É possível imaginar que tais elementos históricos e reais colaboraram na construção de Lunga feita por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, mas não como uma espécie de repetição de significados exatos, e sim como a utilização consciente de um referencial em uma tentativa de ir além deles. Lunga extrapola ainda mais que Lampião as fronteiras dos gêneros, tornando mais fluidos os símbolos da virilidade máscula nordestina.

Aliando o raciocínio de Torrano (2010) ao de Butler (2003), compreendemos que a própria linguagem auxilia na criação de uma instabilidade em Lunga, visto que o personagem se equilibra entre as “normas regulatórias do ‘sexo’” descritas por Butler (2003, p.156), normas que “trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo”. A língua portuguesa, prontamente binária, tenta imobilizar Lunga em um dos dois universos, masculino ou feminino, sustentando tal diferenciação em

códigos inatos à própria língua e formulações culturais profundas. A aparência de Lunga, constituída por elementos que estão presentes nas demarcações entre os gêneros, torna todo o processo de repetição de normas mais complicado. A repetição desses padrões, dessas “normas regulatórias” expostas por Butler (2003), fortalece a criação de uma relação entre o sexo e o gênero, que são seguidamente contestadas em Bacurau pela materialidade de Lunga.

Complementando as interpretações oriundas da primeira cena em que somos apresentados a Lunga (Figura 19 - Lunga se observando no espelho), podemos utilizar outra noção que Butler destaca. A autora pondera (2016, p. 258) que os gêneros e corpos estão naturalizados por meio de uma “grade de inteligibilidade cultural”, que utiliza códigos que partem de noções heterossexuais, ocasionando uma estabilidade do sexo por presunção de um binarismo do gênero. Lunga, conforme já explicitado, escapa à essa estabilidade, e põe em evidência sua fuga do gênero masculino, fugindo também de um enquadramento em definições a respeito do que é um homem. A performatividade de gênero postulada por Butler (2003) relaciona-se a isso; a autora compreende o gênero como algo que é expresso pelos corpos de modo superficial, e que os trejeitos que carregam os nossos entendimentos de gênero não surgem de uma condição prévia ao sujeito, mas sim que agem por meio de uma extensa repetição de estilos nas superfícies dos corpos, que se solidificam ao longo do tempo.

Figura 21 - Represa desativada utilizada como refúgio por Lunga e seu bando



Fonte: Bacurau (2019)

Outro assunto proveniente da primeira cena em que somos introduzidos a Lunga diz respeito a sua situação de marginalidade. Lunga e seu bando vivem escondidos em uma represa abandonada (representada acima pela Figura 21), às margens do povoado de Bacurau - somente Pacote sabe onde eles estão. Além desse ponto ser uma relação à necessidade de esconderijo dos bandos de cangaceiros, que, assim como o bando de Lunga, viviam perseguidos e caçados pelas autoridades, existe outra esfera relevante. O isolamento também remete à marginalidade que os membros da comunidade LGBTQIA+ sofrem na sociedade. É válido resgatar o que foi discutido no capítulo que analisa as obras cinematográficas do gênero cangaço, para que tenha-se em mente o que Vieira (2007) discorre a respeito da marginalidade e do heroísmo possível em um cangaceiro (neste caso, Lunga). Para o autor, o personagem poderá ser heroico na medida em que tenha ações reivindicadoras, e que suas motivações sejam oriundas de alguma forma de injustiça.

Um conceito desenvolvido por Judith Butler em seu ensaio "*Corpos em aliança e a política das ruas*" e em seu livro "*Quadros de Guerra*" se relaciona com a situação de isolamento do bando de Lunga, e que também é relativo à marginalização e à precariedade das vidas queer representadas por ele. De acordo com Butler (2018, p. 40), a precariedade "designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras". Isto é, certas populações são resignadas a uma situação mais precária do que outras. Um dos argumentos fundamentais de "*Quadros de Guerra*" diz respeito justamente à precariedade e à característica vulnerável que marca todas as vidas. Para a autora, a persistência das vidas "não está, de modo algum, garantida" (BUTLER, 2018, p. 46), e viver é estar constantemente sujeito a condições de morte iminentes.

Entretanto, algumas situações estão em maior risco que outras. É inegável que a situação apresentada no início do filme é uma situação precária: a cidade afastada de grandes centros, sujeita à fome, à seca, e ao abandono do poder público é um relato da precariedade da vida. Mesmo assim, existem vidas que estão marginalizadas de forma mais agravada, como as de Lunga e seu bando. Ainda que dentro da trama sejam fugitivos das autoridades locais, motivando assim seu isolamento, é factível pressupor nesse ponto uma metáfora à marginalidade sofrida pelas populações LGBTQIA+, visto que são vidas que notoriamente correm mais

perigo, sobretudo em nosso país: “Em um ano, mais de 22 mil crimes contra população LGBTQIA+ foram registrados no Amazonas. (...) Entre os crimes mais registrados pela população LGBTQIA+ estão casos de ameaça, injúria, calúnia e difamação, além de furto, roubo, estelionato e lesão corporal” (G1 AM, 2021).

Da mesma forma que Lunga subverte as expectativas masculinas criadas pelos espectadores em sua primeira aparição, os diretores de Bacurau também manuseiam enquadramentos e imaginários do cangaço na ambientação do esconderijo do bando de Lunga. A câmera realiza planos amplos, demonstrando uma vegetação árida e fechada, com estradas de difícil acesso, uma imponente represa com grades e cercada por pedras grandes. Somos conduzidos a imaginar a fortaleza de um cangaceiro cabra-macho fora-da-lei, e somente após sermos apresentados a Lunga é que essas concepções se quebram. Melhor dizendo, não se quebram completamente, pois realmente existem tais compreensões na construção feita por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

O ponto é que elas são expandidas e seus significados alargados, misturando dois referenciais potentes e que criam um personagem complexo, mesmo com pouquíssimo tempo de cena. Após termos conhecimento de sua fluidez, é que podemos imaginar a relação de seu isolamento com a marginalização de indivíduos queer e LGBTQIA+ na sociedade. Os enquadramentos cinematográficos que os diretores do longa propõem para a introdução de Lunga se relacionam com o que Butler (2018) comenta a respeito também de enquadramentos: para a autora, não existem corpos, sexualidades ou gêneros que não possuam relações com algum tipo de enquadramento. Para Butler (2018), nossas percepções estão sempre ancoradas em nossos saberes, que delimitam da melhor forma que conseguem questões como “quem é quem” e “o que é o quê”.

Por todo o filme, o que os diretores de Bacurau fazem com a existência de Lunga é trabalhar sua indefinição performativa, determinando aos espectadores a necessidade de constantemente se reposicionar na busca de um enquadramento que seja condizente com o corpo que assistem. Este balanço performático de Lunga volta a ser relevante na cena em que é recebido pelos moradores da cidade (Figura 22).

Figura 22 - A chegada de Lunga é celebrada com entusiasmo pelos moradores de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Butler (2003) compreende que há uma naturalização dos corpos e dos gêneros com bases em uma estabilidade heterossexual. Segundo a autora (BUTLER, 2003, p. 256), “para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável”, que seria expresso por um gênero também em estabilidade pela carga mandatária da heterossexualidade. Esta heteronormatividade se apresenta como um modelo fundamental pelo qual a sociedade se regula e se controla. Dentro deste contexto, a materialidade do corpo de Lunga se enquadra no filme como um objeto que nos faz refletir a respeito das sutilezas que geram nossa identidade por meio de suas falas, de suas ações, de seu comportamento, e das menções feitas a ela. Lunga nos surpreende por desequilibrar toda e qualquer tentativa de enquadramento, nos forçando a explorar novas formas de pensar que fujam às linearidades ensinadas ao longo de nossas vidas (BASTOS & GONÇALVES, 2020, p. 244).

O filósofo Paul B. Preciado, teórico transgênero cuja obra aborda diversos assuntos relacionados à teoria queer, estudos de gênero, e à identidade, relata em uma das passagens iniciais de seu livro “*Testo Junkie*”, a respeito de sua utilização de testosterona (PRECIADO, 2018, p. 17): “Não tomo testosterona para me transformar em um homem, nem sequer para transexualizar meu corpo. Tomo simplesmente para frustrar o que a sociedade quis fazer de mim”. Preciado destaca, na sequência dessa passagem, outros motivos para o uso. Salienta-se justamente

essa vontade de frustrar as expectativas da sociedade, que relaciona-se com as emoções provocadas por Lunga nos espectadores de Bacurau.

Porém, Lunga não é exatamente um personagem trans. Segundo Silvero Pereira, ator que dá vida ao personagem, na versão original do roteiro “Lunga seria uma mulher trans, mas a gente decidiu não fazer isso por respeitar a importância da diversidade”. Silvero Pereira complementa sua fala explicando que, de fato, personagens trans podem ser interpretados por atores cis, mas deve-se ter atenção à desigualdade de oportunidades que essa população tem, motivo pelo qual recusaria a oferta se esse fosse o caso do personagem. Em outro momento da entrevista, Pereira explica uma parte do processo da criação de Lunga, em que juntamente aos diretores Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, procuraram formas de abordar o personagem:

(...) se me querem no filme, podemos buscar outras maneiras de realizar. E aí Lunga veio *queer*. Não abrimos mão desta identidade nas unhas, no olho, nas tatuagens, no que eu sinto por dentro. Mas isso não está no primeiro plano porque a sexualidade de Lunga não é o principal argumento para a existência dessa personagem. O que mais interessa é algo que está no filme inteiro. É que a comunidade não se importa se uma mulher trans vive com dois homens, se a médica vive com outra mulher, que por sua vez se relaciona com um michê. A comunidade não se incomoda com absolutamente nada, então porque os espectadores iriam se incomodar com a sexualidade de Lunga? (JUCÁ, 2019)

Na mesma medida em que Lunga configura-se como um bandido social, sua presença *queer* caracteriza-o fora das normas heteronormativas, atuando de forma combativa às tecnologias sociais heteronormativas descritas por Preciado (2014) em seu livro “*Manifesto Contrassexual*” como “uma máquina de produção ontológica que funciona mediante invocação performativa do sujeito como corpo sexuado”. Nessa lógica de valores, a identidade que foge a esses padrões é considerada um “acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural” (PRECIADO, 2014, p. 30).

Se partirmos pelo caminho desse raciocínio, Lunga representa o marginalizado, sendo um símbolo de uma resistência firme e determinada, uma espécie de cangaceiro *queer* que age contra o ímpeto colonizador representado pelos invasores de Bacurau. Sobre o impacto de Lunga no sertão nordestino, explorando a luminescência do personagem, Silvero Pereira comenta:

As pessoas olham e dizem: “Eu sou assim, sou gorda mesmo, sou negra, sou gay”. Então isso tem feito uma revolução LGBT+ no sertão, um tsunami

onde as pessoas estão se mostrando quem elas são, sem medo, porque sabem que existem outras pessoas dizendo: “Vamos, gente. Vocês não estão sozinhos. (JUCÁ, 2019)

Em suma, muitas das características indumentárias, comportamentais, e ambientadoras de Lunga misturam insinuações tanto masculinas quanto femininas, construindo, dessa forma, um personagem fora dos padrões heteronormativos. A representação de Lunga abriga masculinidades e feminilidades de forma fluida, e sem isso ser um contratempo em sua capacidade de fazer justiça com as próprias mãos com quem busca exterminá-lo. Lunga representa uma das muitas belezas dos seres humanos: somos formados por identidades que transitam e que são circunstanciais; nossas identidades de sexo e de gênero, assim como as demais identidades sociais, possuem as propriedades de serem fragmentadas, sendo instáveis e plurais. Sua origem é o atrito entre os estereótipos, e o atrito, se colocado no âmago de um personagem, o faz vibrar.

6. CONCLUSÃO

A presente pesquisa se propôs a discutir algumas das questões suscitadas pelo personagem Lunga, de Bacurau. Com pouquíssimo tempo em cena, se comparado a outros personagens apresentados pela trama dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Lunga se tornou um personagem icônico, e certamente o mais lembrado da obra. Para estabelecer as bases necessárias para assimilar aspectos de Lunga, ao longo da pesquisa fundamentaram-se diversas questões relacionadas aos estudos sobre o movimento histórico do cangaço, da decolonialidade, e de estereótipos.

Estudando o cangaço, compreendemos a lógica por trás do escudo ético, uma das possíveis justificativas utilizadas pelos cangaceiros para não desencarrilhar as mentes de seu propósito. Além disso, constatamos os tipos de cangaço articulados por Mello (2013), e as motivações por trás de cada um deles. Pelo número reduzido de informações cedidas por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho ao longo de Bacurau a respeito de Lunga, não seria possível inferir a qual tipo de cangaço o personagem pertence, até por conta do personagem em si não ser explicitado como um cangaceiro em nenhum momento do filme.

Entretanto, é possível conjecturar que suas ações relacionam-se minimamente com o cangaço como vingança – ações de Lunga de cunho reivindicador são mencionadas no começo da trama, e sua função na defesa da cidade certamente apresenta um tempero vingativo, a fim de exterminar a ameaça que tanto mal causou.

Em sequência, foram estudadas algumas obras cinematográficas importantes do gênero identificado por Vieira (2007) como filmes de cangaço. Foram definidos quatro filmes relevantes do gênero: *O Cangaceiro*, de 1953, *Lampião, rei do Cangaço*, de 1962, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado em 1964, e *Baile Perfumado*, de 1997. Ao longo do capítulo, são concebidas algumas pontes entre a figura de Lunga e os conteúdos dos filmes, estabelecendo relações de distanciamento e encontros.

Bacurau e Lunga não fazem referências claras a nenhum filme de cangaço (como por exemplo uma homenagem a alguma cena famosa, ou personagem marcante), mas nota-se, evidentemente, o relacionamento íntimo presente na obra

com outras produções cinematográficas que buscaram retratar a miséria, a fome, a seca, e os conflitos advindos dessa conjuntura significativa do sertão nordestino.

Ao longo do estudo sobre a decolonialidade, compreendemos as origens do pensamento pós-colonial, nascente da teoria decolonial. Com questões intimamente relacionadas a temáticas não somente de Lunga, mas de Bacurau como um todo, os conceitos e as teorias apresentadas neste capítulo fundamentam muitos dos princípios abordados pelo filme: a constituição do discurso imperialista e que busca reduzir os colonizados a seres inferiores, o estabelecimento de híbridos, que agem como os colonizadores (mas que na verdade ainda são colonizados), e as aflições dos povos subalternos, onde são discutidas as questões da necessidade de voz e espaço para ser ouvido, e o silenciamento de discursos.

Lunga é um personagem reivindicador, e suas ações criam uma colisão frontal com o discurso colonizador: ele defende seu povo dos avanços imperialistas, e faz questão de colocar no lugar quem busca exterminar sua comunidade. As tentativas pacíficas por parte dos moradores de Bacurau foram em vão, e resta a eles se defenderem da última forma possível. Bacurau é um filme violento, e Lunga é um dos personagens que mais representa esse aspecto. Apesar de críticas e polêmicas levantadas a respeito deste ponto, a argumentação desenvolvida no subcapítulo demonstra que tratava-se de um último recurso pelo direito de vida, e que de fato não deve-se tolerar aqueles que são intolerantes.

O capítulo seguinte, que ocupou-se a discutir a constituição de estereótipos, primeiramente desenvolve a utilização de estereótipos e seu papel na colonialidade. A fim de criarem um imaginário grotesco dos povos colonizados, os estereótipos eram propagados por meio de figuras, imagens, e representações midiáticas que serviam para moldar não somente a consciência do povo colonizador, mas que, efetivamente, afetava o colonizado também.

Em seguida, a pesquisa investigou algumas das muitas camadas da existência do personagem Lunga. Foram apresentadas suas relações com os personagens de faroeste, uma das fortes influências para a criação do filme, e principalmente as suas relações com o universo queer. São abordadas questões relacionadas a sua transitoriedade entre os universos masculino e feminino, passando por sua performatividade de gênero, conceito elaborado por Judith Butler, e também estudando a sua marginalidade como um membro do universo LGBTQIA+. Constata-se, dessa forma, que Lunga é um personagem complexo, e

que sua existência acrescenta camadas valiosas a personagens inseridos em filmes como Bacurau, servindo em um empenho de criar nuances que são necessárias. Os seres humanos são seres complexos, fluidos e em constante mudança, ponto que reforça a importância de representações desses aspectos em mídias de grande alcance, como o cinema.

São múltiplas as contribuições de Bacurau, e especificamente do personagem Lunga, para a o debate sobre colonialidade e estereótipos. O sucesso comercial e de crítica de Bacurau atestam que sim, o brasileiro quer e gosta de ver narrativas que o colocam como donos de sua própria história, e que contenham personagens reivindicadores, como Lunga é. Além disso, é notória a colaboração de Lunga para as representações cinematográficas de personagens pertencentes a filmes de faroeste e ao universo queer, trazendo maior nuance e símbolos para que a população possa se espelhar e se encontrar.

Neste momento, é relevante resgatar a citação de uma das entrevistas cedidas por Silvero Pereira, ator que interpreta Lunga, sobre a recepção do personagem, principalmente no sertão nordestino. Após verem o filme, Pereira comenta que foi abordado por pessoas que dizem: “Eu sou assim, sou gorda mesmo, sou negra, sou gay”, afirmando que isso tem contribuído para uma certa revolução LGBTQ+ no sertão, “um tsunami onde as pessoas estão se mostrando quem elas são, sem medo”, por saberem que existem pessoas em situações semelhantes, e que não as deixarão sozinhas (JUCÁ, 2019).

A pesquisa conclui-se aqui com uma reflexão. Lunga nos mostra a necessidade de não sermos passivos perante um avanço destrutivo como o representado pelos forasteiros que buscam exterminar a população de Bacurau. Não podemos simplesmente ignorar o perigo presente em uma ameaça como essa, ou crer que diálogo e argumentação será o suficiente para impedir um ímpeto tão grotesco. Além disso, outra questão desenvolvida pelo filme é que, se hostilidade e violência forem os últimos recursos, é melhor utilizá-los, pois o lado oposto certamente não hesitará em fazê-lo.

Figura 23 – Placa na estrada que leva até Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Isso não quer dizer que devemos advogar por um uso irrestrito de violência em qualquer questão que julgemos estar certos. É preciso discernimento, e muita cautela. As lições que as ações e motivações de Lunga em Bacurau nos trazem podem ser interpretadas da seguinte maneira: seja razoável, pregue o respeito e o amor ao próximo, e tente ser compreensível. No entanto, se você não for recebido de forma recíproca, todos os alertas devem soar.

Em suma, se for até Bacurau com boas intenções, se for na paz, será muito bem recebido. Se não for, Lunga o aguarda.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Oxford: Conference Annual – Technology Entertainment and Design - TEDGlobal 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em: 15 fev. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGUIAR, J. D. N. **Teoria pós-colonial, estudos subalternos e américa latina: uma guinada epistemológica?** Revista Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 21, n. 41, p. 273-289, jul./dez. 2016.

ALVES, Pedro. **'Bacurau é sobre existir como brasileiro, sendo do Nordeste'**, diz diretor de filme. G1 Pernambuco, 24 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/08/24/bacurau-e-sobre-existir-como-brasileiro-sendo-do-nordeste-diz-diretor-de-filme.ghtml>>, Acesso em: 5 jun. 2021.

ARAÚJO, Inácio. **Réplica: Críticos dizem que 'Bacurau' é um filme de propaganda; e daí?** Folha de São Paulo, 16 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2019. (131 min).

BAŁAGA, Marta. **Interview: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles**. Cineuropa, 18 de maio de 2019. Disponível em: <<https://cineuropa.org/en/interview/372680/>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc. Polít., Brasília, n. 11, p. 89-117, agosto de 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 8 mai. 2021.

BASTOS, Felipe; GONÇALVES, Eduardo. **“Quem nasce em Bacurau é gente?”** Gênero e precariedade de vida no filme Bacurau. Revista Digital do LAV, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 2, p. 236-253, mai./ago. 2020.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998.

BOSCOV, Isabela. **Lógica de 'Bacurau' é tão desalentadora quanto a do extremo oposto**. Revista Veja, 30 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/isabela-boscov/bacurau/>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BURKE, Peter. **Estereótipos do outro**. In: Testemunha Ocular. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 288 p.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Trad.: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CHOW, Rey. **The Rey Chow Reader**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.

COSTA, Sérgio. **Pós-colonialismo e différance**. In: Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DALTON, Stephen. **'Bacurau': Film Review**. The Hollywood Reporter, 15 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/bacurau-review-1211067/>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

DARGIS, Manohla. **'Bacurau' Review: Life and Death in a small brazilian town**. The New York Times, 5 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/03/05/movies/bacurau-review.html>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

DUNKER, Christian Ingo Lenz.; RODRIGUES, Ana Lucília. **Cinema e Psicanálise: Volume 7. Cinema pós-colonial**. São Paulo: Editora nVersos, 1ª edição, 2019.

FONSECA, Rodrigo. **Festival de Cannes 2019: 'Bacurau', com Sônia Braga, recebe 7 cannesminutos de aplausos em exibição**. Gshow, 16 de maio de 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/Famosos/noticia/festival-de-cannes-2019-bacurau->

com-sonia-braga-recebe-7-minutos-de-aplausos-em-exibicao.ghtml>. Acesso em: 18 jun. 2021.

FORLIN, Miguel. **A baixeza de Bacurau**. Estado da Arte, 30 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

G1 AM. **Em um ano, mais de 22 mil crimes contra população LGBTQIA+ foram registrados no Amazonas**. G1 Amazonas, 17 de maio de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/05/17/em-um-ano-mais-de-22-mil-crimes-contra-populacao-lgbtqia-foram-registrados-no-amazonas.ghtml>>. Acesso em: 13 fev. 2022.

GENESTRETI, Guilherme. **‘Bacurau’ estreia evocando resistência em país que descamba para ultraviolência**. Folha de São Paulo, 24 ago. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-estreia-evocando-resistencia-em-pais-que-descamba-para-ultraviolencia.shtml>>. Acesso em: 21 fev. 2022.

GIANNINI, Alessandro. **O cangaceiro andrógino de ‘Bacurau’**. Revista Época, 2019. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/cultura/o-cangaceiro-androgino-de-bacurau-23944539>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

GRAY, Sam. **“We’ve had to face some interesting moments of prejudice”**: Bacurau directors Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles discuss their mysterious Western at Cannes 2019. The Up Coming, 25 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.theupcoming.co.uk/2019/05/25/weve-had-to-face-some-interesting-moments-of-prejudice-bacurau-directors-kleber-mendonca-filho-and-juliano-dornelles-discuss-their-mysterious-western-at-cannes-2019/>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais**: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 115-147, 2008.

HALL, Stuart. **Cultural Identity and Cinematic Representation**. Wayne State University Press, Journal of Cinema and Media, nº 36, p. 68-81, 1989.

_____. **Da diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JOSÉ, Francisco. **Livro sobre Lampião mostra lado artístico do Rei do Cangaço**. G1 - Bom Dia Brasil, 01 de setembro de 2010. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2010/09/livro-sobre-lampiao-mostra-lado-artistico-do-rei-do-cangaco.html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

JUCÁ, Beatriz. **Silvero Pereira: “Há uma revolução LGBT+ no sertão”**. El País, 27 de setembro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/23/cultura/1569265659_610072.html>. Acesso em: 13 fev. 2022.

LEDA, M. C. **Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da modernidade**. Temáticas, Campinas, SP, v. 23, n. 45, p. 101–126, 2015. DOI: 10.20396/tematicas.v23i45/46.11103. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/11103>>. Acesso em: 5 mai. 2021.

LINS, Daniel. **O corpo do herói - a santa virilidade ou a fraqueza dos fortes - Estudo sobre Lampião**. In: (Anpocs), 20, 1996. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/20-encontro-anual-da-anpocs/gt-19/gt14-11/5415-dlins-o-corpo-do-heroi/file>> Acesso em: 9 fev. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: Modernidade, império e colonialidade**, Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 80 | 2008, publicado em 01 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/695>>. Acesso em: 13 mai. 2021.

_____. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (eds.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-168.

MEDEIROS, Étore. **A gente hoje está no mapa: Como o filme Bacurau mudou a vida de comunidade no sertão nordestino**. Pública, 28 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://apublica.org/2019/08/a-gente-hoje-esta-no-mapa/>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

MENEZES, Cynara. **Bacurau conquista a América: aclamação da crítica é uma bofetada nos vira-latas**. Socialista Morena, 11 de março de 2020. Disponível em: <<https://www.socialistamorena.com.br/bacurau-conquista-a-america-aclamacao-da-critica-e-uma-bofetada-nos-vira-latas/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Os esplendores e as misérias da “ciência”**: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 667-707.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Gramado 2019: o voo alto de Bacurau**. Estadão, 17 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/gramado-2018-o-voo-alto-de-bacurau/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

PÉCORA, Luísa. **Emilie Lesclaux fala sobre ‘Bacurau’ e cinema brasileiro**: ‘É mais fácil destruir’. *Mulher no Cinema*, 29 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/emilie-lesclaux-fala-sobre-bacurau-e-cinema-brasileiro-e-mais-facil-destruir-do-que-construir/>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica, trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PONZANESI, Sandra.; WALLER, Marguerite (org.). **Postcolonial Cinema Studies**. Londres: Routledge, 2012.

POPPER, Karl R. **A Sociedade Aberta e seus Inimigos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder e classificação social**. In: BOAVENTURA, S. S Meneses, M.P. *Epistemologias do Sul*. Coimbra. Almedina , 2009.

RAMOS FILHO, Vagner Silva. **Século Virgulino**: o cangaço nas (con)fusões da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente. 2017. 238f.– Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2017.

RÊGO, João. **Diretores de 'Bacurau' falam sobre cinema de gênero e influências**. *Jornal do Comercio*, 27 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2019/08/27/diretores-de-bacurau-falam-sobre-cinema-de-genero-e-influencias-386680.php>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O oriente como invenção do ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. **Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2003.

_____. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media**. Londres: Routledge, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TORRANO, Luisa Helena. **O campo da ambivalência. Poder, sujeito, linguagem e o legado de Michel Foucault na filosofia de Judith Butler**. 2010. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-30092010-122253. Acesso em: 09 fev. 2022.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro**. 2007. 423 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora 34, 2ª ed, 2019.