

Distopia, Utopia, Catarse: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho

Dystopia, Utopia, Catharsis: Kleber Mendonça Filho's symptomatic cinema

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado em Cinema pelo ECO/UFRJ.

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da UTP.

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Curitiba (PR), Brasil.

Aline Vaz

Doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP.

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Curitiba (PR), Brasil.

Introdução

Utopia é um termo advindo do grego antigo, cunhado no século XVI pelo filósofo inglês Thomas Morus para definir o ideal de sociedade que surge em seu livro *Utopia*. No enredo, a história de um viajante à ilha de Utopia, onde não há crime, violência nem pobreza, relaciona-se à noção de "não lugar".

Distopia, por sua vez, contrapondo-se à ideia de utopia, no grego antigo significa "lugar ruim". A expressão é utilizada para definir lugares, épocas, sociedades dominados por precariedade, injustiça, desesperança, regimes autocráticos, tirania e opressão. Pelo fato de os usos tecnológicos funcionarem

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.204>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.127-145, jan./abr. 2021

como eficientes mecanismos de controle¹, as representações simbólicas na arte – por meio do cinema, por exemplo – tendem a colocar em tela fabulações distópicas desenvolvidas em filmes do gênero de ficção científica com narrativas de futuros distantes que pertencem aos imaginários mais catastróficos.

Entretanto, não há como imaginarmos algo que não nos remeta ao que já conhecemos: por mais futurísticas que as narrativas sejam, elas não *criam* o novo, mas sim conferem intensidades e atribuem usos diferentes ao que já existe no mundo. Assim, narrativas distópicas falam de algo vivido, funcionando como campo do sintoma de um determinado presente, como uma urgência de colocar em reflexão as formas de convívio em sociedade. Elas fazem pensar sobre o que está posto e o que pode estar por vir.

No Brasil dos últimos anos, vimos importantes lançamentos de filmes de ficção científica: entre eles, *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós², *Divino Amor*³ (2019), de Gabriel Mascaro, e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Este último, que aqui consiste em nosso *corpus* analítico, transita entre o cinema de gênero ficção científica⁴ e *western*⁵.

¹ Paula Sibilia (2002, p. 206) atenta à problemática da docilidade/disciplinamento dos corpos por meio de tecnologias digitais; são organismos que, assistidos “pela retórica e pelas novíssimas próteses teleinformáticas e biotecnológicas”, se transformaram, na contemporaneidade, em corpos “ligados, ávidos, antenados, ansiosos, sintonizados – e, também sem dúvida, úteis”. Corpos considerados essencialmente imateriais: “pura informação composta de luz elétrica que eventualmente poderia ser transferida para um arquivo de computador, ou alterada em sua base gênica como uma correção de um suposto erro no código, ou hibridizada com os bits de outros organismos ou dispositivos eletrônicos – à maneira de uma transmutação que aponta, sempre, para o upgrade em nome da eficiência”. Trata-se da constituição do homem pós-orgânico, em que corpo, subjetividade e tecnologias digitais se hibridizam, sofisticando e complexificando um regime de poder que intensifica os controles disciplinares e biopolíticos.

² Ao filmar a cidade de Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal brasileiro, Queirós entremeia elementos de ordem documental com outros de natureza ficcional, instalando personagens futuristas em naves espaciais: em *Branco Sai, Preto Fica*, elas tentam salvar o Brasil de uma vanguarda cristã no poder e processar o Estado pela violência policial perpetrada contra negros; já em *Era Uma Vez Brasília* o agente intergaláctico WA4, enviado ao planeta Terra com a missão de assassinar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, ao perder-se no tempo acaba aterrissando na cidade satélite de Ceilândia no ano de 2016, em meio ao processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

³ *Divino Amor* coloca no centro de sua ficção, que acontece no ano de 2027, a piedosa Joana, que, na esfera da vida pessoal, se ocupa com sucessivas tentativas de engravidar, enquanto no campo profissional atua como escritã de cartório, aproveitando-se de sua posição no trabalho para intervir na decisão de casais que desejam divorciar-se: encaminha-os para terapias religiosas de reconciliação no grupo de que participa, o ‘Divino Amor’.

⁴ A ficção científica é um gênero que advém da literatura. A obra (literária, cinematográfica, televisiva, o que for) tenta colocar em quadro, em termos “racionais e realistas, tempos futuros e ambientes que diferem dos nossos” – revelando-se, não obstante, consciente das preocupações que têm lugar no momento de sua produção; fornece, assim, um “comentário implícito”, uma crítica sobre problemáticas inerentes à cronotopia em que se insere; explora eventuais efeitos “materiais e psicológicos” que tecnologias novas podem exercer sobre determinada sociedade: “Quaisquer mudanças que tiverem lugar na sociedade enfocada, e também quaisquer acontecimentos futuros que forem extrapolados, deverão basear-se em uma teoria, científica ou não, encarada em forma comedida e considerada. Os autores de ficção científica usam seus ambientes estranhos e imaginativos como um campo de prova para novas ideias, examinando em forma plena as implicações de qualquer noção que propuserem”. (MANN, 2001, p. 6)

Iniciando-se com as palavras “alguns anos depois” sobrepostas a um *travelling* que acompanha o movimento de um caminhão-pipa, *Bacurau* desvela uma pequena comunidade do sertão brasileiro que, estranhamente, deixa de figurar no mapa e é atacada por um grupo de estrangeiros genocidas. Os moradores do povoado – vigiados por drones e ameaçados por forasteiros – sofrem a escassez de água, os desmandos de um prefeito corrupto e investidas ao sistema educacional. Nesse contexto, esse povo ainda precisa organizar-se e enfrentar o inimigo que ronda.

Bacurau desloca-se para o futuro pondo a maior parte das tensões *imaginadas* como questões históricas e problemas crônicos da sociedade brasileira: violência, sujeição pós-colonialista ao estrangeiro, corrupção generalizada, sintomática escassez de água no Nordeste etc. Somando essas premissas com amparo metodológico-crítico em preceitos advindos da obra *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*⁶ (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015) – especialmente no que se refere à sistematização de ideias expressamente manifestas por Kleber Mendonça Filho –, a proposta deste estudo é olhar para aquilo que impulsiona o ato criativo do cineasta como campo do sintoma da sociedade que integra. Para isso, articulam-se as linhas tênues que ali se delineiam entre o cinema de autor – compreendido, à moda de Alexandre Astruc (2012), como a capacidade de o cineasta expressar uma concepção de um mundo distópico com a linguagem mais vasta possível – e o cinema de gênero, com formatos já reconhecidos no universo da cinefilia.

Considera-se aqui, hipoteticamente, que tal modo de fazer cinema pode funcionar como estratégia de resistência: imagens cinematográficas de natureza potencialmente política surtirão efeitos, em termos

⁵ Quanto ao gênero *western*, André Bazin sustenta que suas origens “quase se confundem com as do cinema, e que quase meio século de sucesso sem eclipse mantém sempre vivo”. A estabilidade de seu sucesso comercial oportunizou espaço para que influências alheias ao cinema, como as do romance *noir*, da literatura policial, das preocupações sociais incidissem sobre o gênero (BAZIN, 1991, p.199). No Brasil o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, iniciou o ciclo cinematográfico do cangaço, denominado pelo crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva de *nordestern* (ROCHA, 1963). Kleber Mendonça Filho, por seu turno, parece atualizar o gênero ao colocar na tela um pequeno povoado abrigado em terras sertanejas, a presença de um cangaceiro *queer* como herói e as marcas do tempo presente (assim ressaltando, inclusive, o funcionamento do cinema como campo do sintoma).

⁶ A *Teoria de Cineastas* desenvolve uma metodologia que propõe acolher e interpretar de modo sistemático fontes primárias, provenientes da reflexão crítica de cineastas em relação ao ato criativo. Dentre as fontes sugeridas, têm lugar entrevistas, depoimentos, manifestações verbais de cineastas, tomando-os como teóricos *in fieri*, capazes de contribuir, por meio tanto daquilo que dizem e escrevem sobre o cinema, quanto com os próprios filmes, “para o panorama mais vasto da teoria do cinema” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 31). Em tal processo metodológico (que, no âmbito do presente estudo, tem caráter inspirador, porém não determinante), o discurso do cineasta é tomado como embasamento teórico; trazemos o pensamento manifesto de Kleber Mendonça Filho como um propulsor reflexivo que ampara tanto o processo de realização de seus filmes quanto a análise de aspectos de sua obra. Saliente-se, ainda, que temos buscado trabalhar de forma a ampliar reflexões e procedimentos metodológicos, evitando restringir a pesquisa submetendo-a a normas passíveis de enrijecê-la.

de crítica social, na medida em que se comunicam amplamente com a sociedade. Como uma forma de vida coletiva, a aderência do público/plateia ao discurso cinematográfico em tela e a apropriação das politicidades estéticas são experiências que podem adquirir caráter transformador, partindo de uma situação distópica para um momento catártico.

O cinema febril de Kleber Mendonça Filho

Os três longas-metragens de Kleber Mendonça Filho apresentam narrativas marcadas pela violência. *O som ao redor* (2012) é a crônica da vida cotidiana, experienciada em um bairro de classe média em Recife. A chegada de agentes de segurança particular na região, ao contrário da seguridade que os moradores esperam, resulta em tensão, em conflitos e em uma história de violência e vingança.

Ismail Xavier (2020) observa que *O som ao redor* aborda duas formas de violências centrais na diegese: a primeira é a delinquência que assola o cotidiano nos centros urbanos, que se atualiza em uma segunda violência, histórica no Brasil:

Esta é bem lembrada como referência quando temos, na abertura, a coleção de imagens fotográficas que alude à história do Nordeste desde o período da escravidão nos engenhos de açúcar até o processo de luta por direitos, que ganhou forças maior no período das Ligas Camponesas, sob a liderança de Francisco Julião, na segunda metade dos anos 1950 e no início dos anos 1960. (XAVIER, 2020, p. 22).

A orla marítima de Recife é dominada por seu Francisco e sua família, transformando “um bairro da cidade moderna num bolsão no qual valem as regras que definem o poder patriarcal do senhor do engenho e sua tutela sobre tudo o que se passa à sua volta” (XAVIER, 2020, p. 22-23). Os conflitos gerados entre passado e presente são colocados frente a frente na ação dos seguranças da rua. Clodoaldo e seu irmão dão prosseguimento a um projeto de vingança que perpetua as regras do passado historicamente opressor de um Brasil rural “apesar de todos os envolvidos já estarem na área verticalizada da cidade”, como atenta Xavier (2020, p. 23).

Em *Aquarius* (2016), Clara é uma viúva que vive sozinha no prédio de apartamentos onde criou os filhos com o marido. A personagem é assediada por uma construtora que a todo custo insiste para que a moradora venda sua unidade, a única ainda não adquirida pela empresa.

O tema do filme notoriamente é o processo de verticalização das grandes cidades – evidenciado em sequências de planos aéreos – e a especulação imobiliária. A violência marcada na narrativa é a da construtora com suas manobras de sabotagem para que a personagem ceda às pressões do mercado. Clara resiste e toma o caso como uma questão de vida ou morte. “Instala-se um vale-tudo em nome da rentabilidade, sem respeito às pessoas e ao ambiente, para quebrar a resistência corajosa dessa única proprietária que se recusa a vender seu apartamento em nome de um forte princípio de caráter pessoal” (XAVIER, 2020, p. 23).

Bacurau (2019), por sua vez, aponta Xavier, como uma parábola do absurdo, enfatiza uma violência extrema e arbitrária. Um grupo de estrangeiros genocidas se instala na região de Bacurau, numa competição em que matar é equivalente a acumular pontos. O inesperado acontece quando os moradores reagem contra os ataques dos forasteiros. A invasão no pequeno povoado evoca uma situação de guerra:

(...) como, por exemplo, a do Vietnã -, em que soldados vindos de longe se perdem em florestas de um país cuja geografia, língua e cultura ignoram por completo. E lá estão eles empenhados numa violência extrema, com a diferença de que são parte de um exército em uma luta que envolve objetivos políticos, jogos de interesse pós-colonial e táticas de confronto da Guerra Fria. Quando perdidos, ficam à espera do socorro que deveria vir de helicópteros com muito poder de fogo. Já aqui, na parábola deste filme, não há nada desse contexto maior e nenhum objetivo que não seja essa gincana do assassinato conduzido por ressentidos. De início, há o conforto da ausência de uma reação que possa ameaçá-los. No entanto, depois de um confronto com gente que saiu de Bacurau e passou pela fazenda Tarairu, onde se deu um massacre, esses invasores começam a enfrentar a resistência dos habitantes locais, que eles desprezam e diante de quem têm uma postura racista. Aos seus olhos, os moradores locais não valem nada, até que venha a resistência que muda as regras do jogo. Temos a Guerra de Bacurau, cujo desfecho é o contrário da Guerra de Canudos, pois os forasteiros assassinos são poucos e enfrentam uma reação competente e sagaz, inspirada na tradição de luta dos camponeses agora retomada pelos que estão vivos. Tal cultivo da memória está expresso no museu histórico do povoado. (XAVIER, 2020, p. 24).

Os três filmes de Mendonça, conforme ele próprio observa, ganharam uma subida de tom – como que em conformidade com os acontecimentos políticos do Brasil. Em *O som ao redor*, “os anos Lula estão no filme como uma sociedade estável e imperfeita, um Brasil querendo estar bem, mas ainda com medo da própria sombra” (MENDONÇA, 2020, p. 14). Já em *Aquarius*, aconteciam mudanças graduais e cada vez mais rápidas no país: “(...) tive a sensação de que a misoginia voltava a ser normalizada na mídia e no país. Dilma era alvo de um vale-tudo podre. E foi assim que me vi escrevendo diálogos em *Aquarius* que eu não teria escrito em *O som ao redor*” (p. 16). Por fim, em *Bacurau*, conforme menciona Mendonça, com visões microscópicas das guerras do Vietnã e Canudos, surge um filme que “(...) lembra uma febre, quando o corpo se protege corretamente de uma infecção” (p. 19).

No Brasil do Golpe e da ascensão da extrema direita que marcou os últimos anos de escrita de *Bacurau*, o tom de cinismo e sacanagem presentes na água e no ar havia chegado a níveis impensáveis. O conceito de “subida de tom” era est arrecedor na vida real cidadã, mas como escritor parecia libertador, pedia um desafio (p. 18).

Como sintoma e catarse⁷ de uma sociedade adoentada, a arte febril do cineasta se manifesta em busca de se defender das enfermidades que lhe tomam o corpo. Observemos que, após a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, o saudoso cantor e compositor Belchior (Antônio Carlos Gomes Belchior, 1946-2017), nascido em Sobral, Ceará, ressurgiu com a ressignificação do refrão de uma música sua de 1976, *Sujeito de sorte*: “tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro, ano passado eu morri, mas esse eu não morro”. A letra renasceu em *memes* na *internet* (como a irônica frase: “desculpa, Belchior, este ano eu morri de novo”), em estampas de camisetas, até no *sample* da música do paulistano Emicida, *AmarElo*, lançada em 2019. A música do *rapper* em parceria com Majur e Pablllo Vittar evoca o enfrentamento: “é um mundo cão pra nóiz, perder não é opção, certo? [...] A meta é deixar sem chão, quem riu de nóiz sem teto. [...] Revide”.

A canção de Emicida, que inicia seus versos com as palavras “eu sonho mais alto que drones”, não integra a trilha sonora de *Bacurau*, mas, em certa medida, se encontra com o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles: ali, a cidade vigiada pelo veículo aéreo remotamente pilotado é atacada por estrangeiros genocidas. O povoado de Bacurau não recua, *revida*. No que se comunica com os versos de *AmarElo* – “Levanta essa cabeça; Enxuga essas lágrimas, certo? (Você memo); Respira fundo e volta pro ringue (vai)” –, os moradores da pequena cidade sertaneja em cena assim fazem, choram por seus mortos e retornam para a confronto. Aguardam o momento exato para atacar sem dó nem piedade (*vão*).

Por sua vez, a aproximação teórica mais evidente que se realizará em *Bacurau* será, de certo modo, com Frantz Fanon ao convocar a transformação social por meio da força contra a ordem opressora: “Libertação nacional, renascimento nacional, restituição da nação ao povo, *Commonwealth*, sejam quais

⁷ J. S. Campbell (2001, p. 233), ao atentar às controvérsias inerentes ao significado do termo *catarse*, pondera que qualquer interpretação é especulativa e suspeita. Nosso intuito não será aqui problematizar o emprego do termo, menos ainda simplificá-lo conceitualmente. Sabe-se que, a partir de Aristóteles, em *A Poética* (1990), a narrativa trágica atrela-se à noção de catarse e resulta em *purgação*, ligando-se à questão da formação do cidadão – não diretamente conectada a fatores morais, mas sim na direção de um aprendizado do ‘agir’, independente da dualidade certo e errado; numa ação do experimentar a vida. No presente estudo encaramos essa definição como propulsora para pensarmos o cinema de Kleber Mendonça Filho como uma distopia diegética que, na medida em que pode estimular sentimentos de purgação naqueles que se sentem oprimidos, viabiliza uma, digamos, catarse extra-diegética,

forem as cifras utilizadas ou as fórmulas novas que são introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento.” (FANON, 2002, p. 39).

Lunga, o cangaceiro/justiceiro de *Bacurau*, “um bandido social não no modelo estrito do cangaceiro, mas compondo um ‘tipo’ visualmente destacado, tal como outras figuras mobilizadas na luta” (XAVIER, 2020, p. 37), personaliza a fúria contra a opressão, revelando, nos termos de Pierre Ansart (2019, p. 174), o carisma revolucionário:

Nos fatos e no imaginário, esses líderes lutam contra a angústia social, contra os sentimentos de desencorajamento provocados pela ocupação estrangeira, contra as incertezas face ao futuro. Eles recusam as possibilidades de compromisso, chamam a reconhecer a gravidade das ameaças e colocam, como resposta plausível, apenas a revolta armada.

Ao mesmo tempo, os líderes carismáticos propõem uma nova relação com o tempo. No período de crise, quando, para muitos, o presente é um tempo de morte e o futuro é inexistente, eles inscrevem o passado, o presente e o futuro numa continuidade que faz do presente uma ruptura revolucionária e do futuro, uma positividade plena. (ANSART, 2019, p. 175).

Não é gratuitamente que, durante uma emboscada preparada para os estrangeiros, enquanto a maior parte dos habitantes do povoado se aloca nas dependências da escola, Lunga aguarda os inimigos escondido no museu da cidade. Na figura do líder carismático, está resguardado o tempo (a possibilidade de seu transcorrer): Lunga vai decepar cabeça do inimigo; o sangue, ao escorrer pelas paredes do museu, torna-se marco rememorativo, emblema de luta e vitória. Após a batalha travada em *Bacurau*, a cidade reorganiza-se conservando o sangue nas paredes do museu: não deverá ser lavado, pertence à memória do lugar. Observa-se isso não como *cicatriz* ou mero símbolo de *sobrevivência*, mas como indicativo de pertencimento e resistência, de um sítio que não pode ser invadido impunemente (nota-se, aqui, a aproximação com *AmarElo*: “Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes; É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir.”).

No povoado distópico de *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho, em parceria com Juliano Dornelles⁸, impele as personagens ao combate: tudo é levado ao limite. Sintomática, transbordante, a ficção sinaliza que já não trata mais de um país de sutilezas (o Brasil), mas sim de extemos. A polarização amplificada se estende das conversas cotidianas aos discursos oficiais de líderes governamentais – e isso explode na tela. Xavier (2020, p. 25) observa que a resistência em *Bacurau* encontra uma reafirmação coletiva: “Não

⁸ Apesar de *Bacurau* ser realizado em codireção, optamos, neste estudo, pelo enfoque no processo criativo de Kleber Mendonça Filho, cineasta brasileiro reconhecido pelas marcas autorais que se reiteram em sua obra.

surpreende a catarse que *Bacurau* provocou em seus espectadores, tornando-se um filme com claro efeito sobre o ânimo da enorme plateia que a ele assistiu em todo o país, dada a conjuntura política quando de seu lançamento”. Estaria, portanto, a distopia em tela expressando um Brasil politicamente conturbado, em que a revolta popular, o enfrentamento e o pensamento fanoniano – cinematograficamente alargados – se colocam em prática na narrativa ficcional como representativos (ou ‘*apresentativos*’) de um imaginário utópico?

Kleber Mendonça Filho e o Brasil distópico

De acordo com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA⁹, entre os filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição de 1995 a 2018, *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho, atingiram respectivamente 95.515 e 356.821 espectadores, com renda entre R\$ 980.975,07 e 5.270.678,11. Em 2019, segundo o informe de mercado do OCA, *Bacurau*, de Mendonça Filho e Juliano Dornelles, chegou ao número de 735.191 espectadores alocados na faixa de renda concernente a R\$ 11.284.729,04.

A despeito da crescente popularidade do diretor (inclusive com reconhecimento internacional), do aumento de investimentos em suas produções, do emprego de atores conhecidos do grande público e da disponibilização de seus filmes em maior número de salas de cinema, nota-se que Kleber Mendonça Filho, desde o fim do lulismo no Brasil – coincidente com a época do protesto contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff manifestado pelo cineasta por ocasião do *Festival de Cannes* em 2016 –, vem sofrendo ataques e perseguições governamentais¹⁰.

Nessa perspectiva, a intensificação das instabilidades e rupturas políticas no país podem estar, ao que parece, em consonância com o aumento de público alcançado pelos filmes mencionados, posto que

⁹ Repositório público de informações e análises do mercado cinematográfico e audiovisual brasileiro produzidas pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE.

¹⁰ Em 2018 o líder da Oposição no Senado, Humberto Costa (PT-PE), denunciou no Congresso Nacional a perseguição política do governo Michel Temer ao cineasta Kleber Mendonça Filho: “O senador explicou que a pasta puniu o autor pernambucano por uma suposta captação de recursos irregular feita para o filme *O Som ao Redor*, ainda em 2009. No ano anterior, Kleber já havia deixado a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), na qual trabalhava há mais de uma década, após ‘mesquinhez política do então ministro da Educação José Mendonça Filho’”. “Mendonça (*o ministro*) havia aberto uma verdadeira caçada aos funcionários da Fundaj que se opuseram ao golpe contra Dilma. Agora, é a vez do MinC, que está cobrando a devolução de uma verba que a própria pasta autorizou e que foi captada para um dos mais premiados filmes da produção cultural do diretor pernambucano”, afirmou Humberto. (FOLHAPE, 2018, s/p, *grifo nosso*)

momentos de crise são também movedores de (re)invenção. Discorrendo a respeito de interpretações sobre o que efetivamente seria o ‘vivido’ no cotidiano, José de Souza Martins ressalta que “o vivido em [Alfred] Schutz é o vivido dos significados que sustentam as relações sociais. Todavia, em [Henri] Lefebvre, o vivido é mais que isso: é a fonte das contradições que invadem a cotidianidade de tempos em tempos, nos momentos de criação” (MARTINS, 1998, p. 5)¹¹. O longa-metragem *O som ao redor*, lançado durante o governo Dilma Rousseff, não chegou a alcançar 100 mil espectadores; *Aquarius*, lançado em meio ao processo de *impeachment* da então presidenta (e consequentes protestos da equipe durante o *Festival de Cannes*), triplicou o público, que somou 356.821 espectadores; por fim, *Bacurau*, lançado durante o governo de Jair Bolsonaro, atingiu o montante de 735.191 espectadores.

Por esse viés, procurar assistir aos filmes de Mendonça consistiria em uma forma de resistência, considerando que, enquanto políticas culturais, sociais e econômicas parecem, um maior público passa a ocupar a sala escura? Ou seja, pressupõe-se que, no contexto de uma realidade cada vez mais distópica, o ato de ir ao cinema se reafirma, potencialmente, na construção de uma escapatória, em termos greimasianos (2002), como um alumbramento, em certa medida revelando-se como uma busca sensível pela experiência catártica¹².

Questionado pela *Revista Veja* (2019) se previa a reação do público, que, ao final das sessões, constantemente gritava *Lula Livre* e xingava Jair Bolsonaro, o cineasta respondeu que nunca teve a

¹¹ Na perspectiva de Jacques Fontanille há uma categoria genérica do ser/estar junto, agir com ou agir contra que poderá originar experiências interacionais esquematizadas em “estilos figurais”. Desse modo, destaca-se o seguinte esquema: ser e fazer com > conviver > forma de vida humana. Assim, parece-nos, a obra de Mendonça Filho, efetiva “a prática de Spinoza que condensa várias dimensões do ‘curso de vida’ onde perseverar, na verdade, não é somente ‘continuar’, mas ‘continuar contra ou despeito de’ algo que impediria de continuar” (FONTANILLE, 2014, p. 70, *grifo nosso*). O processo de produção e exibição do filme em pauta instala, portanto, um lugar de resistência no cinema brasileiro no que tange ao coletivo da experiência cinematográfica – possibilitando vivências de experiências estéticas que, “apesar de...”, se contrapõem às adversidades e questionam o teatro político em curso.

¹² De fato, o que caracteriza o experimento etnometodológico é a utilização de catástrofes artificialmente produzidas como recurso para criar situações de anomia e destruir os significados que sustentam a interação. Os experimentos têm demonstrado que, com grande rapidez, os envolvidos na circunstância de privação repentina de significados são capazes de criar significados substitutivos e restabelecer as relações sociais interrompidas ou, mais que isso, ameaçadas de ruptura. Mais do que uma coleção de significados compartilhados, o senso comum decorre da partilha, entre atores, de um mesmo método de produção de significados (cf. Garfinkel, 1967), os quais são continuamente *reinventados* em lugar de serem sistematicamente copiados. Assim, as situações de anomia e desordem seriam resolvidas pelo homem dito comum justamente porque ele disporia de meios para interpretar situações (e ações) sem sentido, podendo, em questão de segundos, remendar as fraturas da situação social. (MARTINS, 1998, p. 4-5). *Bacurau*, com sua narrativa distópica, possibilita ao espectador vivências catárticas na partilha de imagens fílmicas que funcionam como campo do sintoma de uma sociedade que, apesar dos entraves e das interdições, reorganiza-se e reconstrói relações sociais, artísticas, políticas e afetivas.

pretensão de realizar um filme político, mas sim uma obra “honestá”, na qual pudesse retratar a vida ao seu redor, as pessoas que conhece e o funcionamento das coisas no país onde vive.

Bacurau se ancora em uma ideia muito palpável de Brasil, e entendo que isso abra espaço para que seja visto como uma película política. Sinceramente, acho que deve dar muito trabalho criar um filme no qual você se desprenda da sociedade em que está. Essa forma esterilizada de fazer cinema existe, mas não é a minha. O engraçado é que eu cresci achando que filme político era gravado em prédios de governo. Fui compreendendo que pode também se passar dentro de uma cozinha, por que não? É nesse rol que me situo. (VEJA, 2019).

Aquarius é um filme político simplesmente porque uma mulher diz “não”. *O som ao redor* é um filme político porque mostra a vida, mas com alguma coisa errada na forma como a sociedade se formou ali. *Bacurau* é um filme em que pessoas são desrespeitadas com violência, mas reagem dentro de uma ideia humana de reação, isto é, de se proteger para valorizar a própria vida. Tudo isso faz que *Bacurau* suscite uma discussão política em torno dele. (LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL, 2019).

Mendonça complementa que, em *Bacurau*, queria fazer uma história de ação, aventura, mas que também tratasse de questões cíclicas e crônicas no Brasil. Para tal, o cineasta coloca em tela a separação invisível e histórica entre as regiões Sul e Sudeste de um lado, e Nordeste de outro. “A desigualdade está retratada lá, assim como o problema do abastecimento de água, o político corrupto, os supremacistas brancos, o caminhão que despeja livros no meio da rua, o descaso com a educação” (VEJA, 2019). Os dramas e conflitos que pontuam o filme são, no Brasil, repetitivos, de forma que o país, nas palavras do cineasta, parece não conseguir avançar, reiterando sempre os mesmos problemas. Nesse sentido, o filme é uma expressão artística que, ao captar um determinado estado de espírito, funciona como um espelho – por meio do qual cada um vê o que quer:

(...) Tudo que está em *Bacurau* é bem antigo, já vem sendo abordado ao longo dos anos com Luiz Gonzaga, Euclides da Cunha, Dias Gomes, *O Bem-Amado*, Glauber. Mas como estamos vivendo uma época de retrocesso, é quase como se estivéssemos num Brasil retrô. O filme é futurista e o Brasil é retrô. O que é triste, né? A gente sempre acha que as coisas vão para frente. É muito estranho perceber que há um trabalho para piorar. Isso é que não dá para entender. (A TARDE, 2019).

Apesar de seus vínculos com a história brasileira e de seu posicionamento crítico e engajado, Mendonça menciona não se valer de seus filmes como instrumentos de militância, pois entende que aqueles devem sustentar-se como produções artísticas, objetos cinematográficos. Por outro lado, ele admite que alguém possa tomar um filme e transformá-lo em um símbolo. “(...) O filme tem um certo poder, é natural que algumas pessoas queiram vê-lo como militância. Eu não tenho, nem Juliano, vendido o filme dessa forma” (A TARDE, 2019).

Mesmo sem declarar intenção de vender o filme como obra de militância política, não há como fugir dos debates e conflitos atuais do país: Mendonça, paradoxalmente, reconhece que, enquanto o país vive retrocessos – não só pela incompetência, mas também por um obscuro desejo de destruição –, surge um filme que questiona a estupidez, zomba da burrice e ataca o preconceito. Para o cineasta, isso talvez explique a repercussão de *Bacurau*. Remetendo à expressiva quantidade de trabalhos cinematográficos que finalmente têm logrado obter reconhecimento, inclusive seu filme, que foi premiado no *Festival de Cannes*, ele enfatiza que 2019 certamente foi o ano errado para a cultura ser atacada pelo governo brasileiro:

Acho que a gente teve o melhor ano da história do nosso cinema. Esse reconhecimento internacional e até de público aqui no Brasil apresenta um confronto entre a realidade, que é de que o cinema brasileiro é muito forte e vem sendo construído através de políticas públicas há 15 anos, e a mentira, representada pela falta de conhecimento do atual governo sobre a cultura feita no Brasil. Então, acho que os prêmios também são um tratamento de choque. (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2019).

Nessa perspectiva, o filme interliga-se a uma reflexão política que acontece muito por conta do amplo alcance de público – em certa medida gerado pelo cinema de gênero, que tende a ser atrativo aos espectadores. Segundo Mendonça, a realização de *Bacurau* parte da ideia de fazer um *western* em que pessoas integrantes de uma pequena comunidade do sertão levam uma existência rudimentar e criativa, respeitando umas às outras.

Há tensões humanas, mas também uma sociedade organizada que, na verdade, vive até melhor por estar esquecida politicamente. E essa comunidade tem um contato muito forte com a própria história. Quando você faz um filme sobre isso, ele se torna automaticamente político. A reação que temos visto a *Bacurau* é de identificação tanto de elementos humanos que são parte de uma organização social, que é política, quanto de marcadores históricos, porque *Bacurau* também é um filme sobre a repetição da história. (LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL, 2019).

Considerando o elo comunicacional com a história do país, não obstante o distanciamento histórico de Mendonça com o *neorrealismo italiano*¹³ e o *Cinema Novo*¹⁴, o *Le Monde Diplomatique Brasil* insiste em

¹³ O neorrealismo italiano, iniciado após a Segunda Guerra Mundial, em meados de 1945, colocou nas telas de cinema atores não profissionais, homens comuns, com rostos desconhecidos, anônimos, filmados em locações urbanas já existentes na cidade: “Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do fato que ‘parece real’, o neorrealismo propõe-se a substituí-lo tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura ‘ser real’. Há uma ética da ‘confiança na realidade’, a da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado” (XAVIER, 2008, p. 75).

¹⁴ Para Ângela Prysthon (2002, p. 165) “o surgimento do cinema novo se dá num período de transição, num governo democrático que até estimula e subvenciona a cultura na direção do nacionalismo desenvolvimentista. Os filmes produzidos nessa época são pontilhados pela síntese entre dois sentimentos opostos: tanto pelo otimismo herdado dos anos JK, como pela mais violenta negação dessa ideologia. Ou seja, eles ainda revelam a crença no futuro baseado na conscientização popular. O

um possível diálogo entre *Bacurau* e o movimento brasileiro dos anos 1960, o qual buscava fazer do cinema um meio de resistência no âmbito da luta entre as classes. O cineasta garante ter chegado a esse pensamento sem a influência direta do *Cinema Novo*, mas em virtude de sua própria concepção de cinema, atrelada à noção de um cinema popular que busca compreender a sociedade:

Fui jovem em um momento em que grandes salas de cinema construídas nos anos 1930, 1940, 1950, com capacidade para mais de mil pessoas, recebiam filmes populares de várias nacionalidades. Fui, por exemplo, na estreia de *Nascido para matar* [1987], de Stanley Kubrick, no Cinema Vermelho, no centro do Recife, que numa tarde de terça-feira estava com lotação esgotada. Durante os *trailers* do início da sessão, eu achei que seria impossível ver o filme, porque havia muitos estudantes berrando. Quando começou, naquela cena dos recrutas perdendo o cabelo na máquina zero, todo o cinema entrou em silêncio. Eu nunca me esqueci daquilo, porque era um filme subversivo, antiamericano, de certa forma, e pacifista, que conseguiu calar a boca de mil jovens do início ao fim. Isso foi feito pela *Warner Bros*. Então, eu acredito em um tipo de cinema que seja popular e que seja pelo menos uma tentativa de compreensão do funcionamento da sociedade. Acho que sempre fiz isso. *O som ao redor* é um filme muito acessível do ponto de vista de compreensão, e *Aquarius* talvez mais ainda. Agora, com *Bacurau*, essa guinada para o western e para a ação faz ser possível chegar a essa sensação inesquecível que eu tive vendo Kubrick no Cinema Vermelho. Essa coisa de fazer um filme que é entretenimento, mas que tem uma força de falar uma verdade que é reconhecível para qualquer um. Essa é minha pretensão com *Bacurau*. (LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL, 2019).

O cineasta critica a carência de diálogo com a sociedade que o cinema comercial brasileiro, por exemplo, parece insistir em consolidar em grande parte das produções:

Às vezes acho que o cinema comercial – principalmente no Brasil – faz um malabarismo muito grande para encenar a realidade do país. Eu fico impressionado com a quantidade de trabalho que essa galera tem de fazer um filme grande onde não existe nada que seja perto da realidade do Brasil. A gente só liga a câmera e organiza as cenas com os atores a partir da nossa realidade, porque a gente mora no Brasil e sabe como funciona o Brasil. (LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL, 2019).

Enfim, nota-se que, junto das grandes influências internacionais do cinema de gênero, Mendonça mantém sua vontade de fazer um cinema *brasileiro*: “*Bacurau* é um filme clássico de invasão, de *western*, de suspense, muito brasileiro. Essa relação da comunidade com o bordel, a comida, as moscas, as roupas chinesas copiando modelos da Adidas, os pequenos usos de tecnologia” (JC, 2019). Há coisas em seus filmes de uma ordem universal, mas que no Brasil encontram referências próprias, peculiares: “Em *O Som ao Redor*, por exemplo, tem uma cena de suspense. Uma criança sonhando que a casa está sendo invadida. Isso é universal, é o medo de invasão. O americano, dinamarquês ou francês entende o que é isso. Mas

cinema é visto, neste momento, como um instrumento indispensável de educação para a liberdade, o primeiro passo para a resolução dos problemas sociais. O cinema vai, assim, mostrando ao Brasil e ao mundo uma imagem que desafia a utopia modernista e nacionalista de Brasília e a ideologia desenvolvimentista, mas sem deixar de acreditar numa redenção que viria a partir da consciência política e social (característica, aliás, de outra ideologia hegemônica na época, a do ISEB). Os intelectuais de esquerda se colocando no papel de promotores dessa consciência”.

aqui no Brasil isso vai encontrar um tom próprio” (JC, 2019). Em *Bacurau* as características mais marcantes do cinema de gênero denotam a universalidade de seus arquétipos ao mesmo tempo que refletem a respeito de um Brasil que surge colocado em cena:

(...) El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares. Sí, buscan emociones fuertes, escenas apasionantes, situaciones novedosas y diálogos chispeantes, pero, como quienes van a un parque de atracciones en busca de aventuras, prefieren disfrutar de sus emociones en un entorno controlado que les resulte reconocible. (ALTMAN, 2000, p. 49).¹⁵

É possível, portanto, que os mais variados lugares do mundo compreendam a violência e a reação posta em tela. Entretanto, no Brasil, os efeitos de sentido decorrentes atualizam-se na medida em que ocupam um lugar no presente efetivamente vivido pelo espectador, alusivo ao cotidiano, demarcando a ‘subida de tom’ que acontece na obra de Mendonça em consonância com a ‘subida de tom’ que tem lugar na esfera política do país.

Notavelmente, a escalada tonal ressaltada por Mendonça a respeito de sua obra é marcada por uma narrativa de natureza distópica, que tanto possibilita relações com o contexto experimentado pelo espectador brasileiro quanto evidencia o discurso crítico do cineasta. Nessa medida, o filme pode ser vislumbrado como metonímia e metáfora de um Brasil distópico. A reação coletiva das personagens em cena adquire, no plano do conteúdo, contornos catárticos que, uma vez homologados pelo plano da expressão (HJELMSLEV, 1975), se revestem de uma potência cujos efeitos de sentido podem ser experimentados não apenas como compartilhamento, mas como contaminação. Mesmo que a distopia, a partir do confronto entre os moradores de Bacurau e os forasteiros do grupo da morte, acabe enlaçando-se à utopia em que ‘o bem vence o mal’¹⁶, a visão, digamos, pessimista de mundo perdura e permanece. Afinal, tudo não passa de uma ficção científica, uma história que acontece “alguns anos depois”, ou seja,

¹⁵ “(...) O prazer de ser espectador de gênero, portanto, deriva em maior medida da reafirmação do que da novidade. As pessoas vão ver filmes de gênero para participar de acontecimentos que, em certa medida, lhes são familiares. Sim, eles estão procurando emoções fortes, cenas emocionantes, situações novas e diálogos cintilantes, mas, como aqueles que vão a um parque de diversões em busca de aventura, preferem desfrutar de suas emoções em um ambiente controlado que seja reconhecido por eles”. (ALTMAN, 2000, p. 49, trad. nossa).

¹⁶ Mendonça observa esse dualismo presente em *Bacurau* como uma marca do gênero *western* nas diversas camadas que vão compoendo a narrativa brasileira e alojando suas figuras: “Há vilões, há heróis, há enfrentamentos que podem ser violentos, uma cidade isolada, uma região árida. (...) De *Asterix* a *Mad Max 2*, de *O Cavaleiro Solitário*, de Clint Eastwood, a *Kill Bill* e *Star Wars*, todos usam a mesma estrutura clássica de vilões e heróis, dos que agem *versus* os que resistem” (VEJA, 2019). Ao se tratar da oposição constante entre valores culturais e contraculturais, adentra-se a teoria do cinema de gênero, esfera em que os filmes, no dizer de Rick Altman, se organizam “a partir de um papel duplo e uma estrutura dualística”, produzindo o que o autor chama de “textos de foco dual” (2000, p. 47-48, trad. nossa).

um “não lugar” a que o espectador, mais ou menos acomodado em sua poltrona, é conduzido. Tal como é levado a se perder no tempo, assistindo a uma violência posta em cena na história irremediável de um Brasil distópico.

Considerações finais

Para tratarmos de *Bacurau* como uma produção significativamente imbricada aos acontecimentos em curso no momento de sua produção, em nosso percurso crítico-analítico-reflexivo fizemos uso livre e alargado da *Teoria de cineastas* (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015). Assim trouxemos à tona fragmentos do pensamento manifesto de Kleber Mendonça Filho a respeito de seu cinema e de sua própria busca no sentido de compreender como os contextos políticos acabam influenciando seus processos de criação e determinando modos de apropriação e interpretação de seus filmes.

Reconhecido pela produção de um cinema autoral, Mendonça (agora em parceria com Dornelles) lança seu terceiro longa-metragem, com características do *western*. Em um futuro sem data marcada, ele traz uma ficção científica distópica de fácil identificação com o espaço físico e social experienciado pelo espectador. Não se trata de um mundo novo, de usos tecnológicos inexistentes e elementos surreais. O povoado de *Bacurau* está localizado no futuro, mas poderia ser também situado no tempo presente e até mesmo em tempos idos. A despeito de qualquer cronologia, a história rima: polarizações incitam guerras. Ponto.

Ao construir elos comunicacionais entre o vivido na tela e além dela, numa distopia identificável com o espaço físico e social do espectador, o filme termina funcionando como uma catarse, uma espécie de purgação de certos sentimentos do público. A reação dos oprimidos na tela culmina em uma utopia. Provoca, inevitavelmente, desconforto diante da violência, mas a vitória conquistada contra o inimigo ficcional também propicia alívio. Sensações conflitantes que podem aludir – em maior ou menor extensão – a sistemas opressores que nos são impostos cotidianamente: alguma semelhança com os traços que têm delineado o dia a dia no Brasil dos últimos tempos?

Partindo do pressuposto que, ao passo em que a crise política aumenta no país, os filmes de Kléber Mendonça Filho ganham matizes inusitados (“sobem o tom”, em suas palavras) até chegar em 2019 na

distopia de *Bacurau*, o presente estudo buscou refletir a respeito da forma como as narrativas distópicas no cinema – e não apenas – tendem a instalar-se, em tempos de crise, como campo do sintoma de uma sociedade. As pessoas tornam-se espectadoras de imagens que perante seus olhos se movimentam por entre sombras da sala escura e, a partir disso, têm a chance de se perceberem dialogando consigo mesmas e com o meio político-social que as cerca.

Na tentativa de compreender a noção de cinema distópico na obra de Mendonça, olhamos para *Bacurau* como uma das manifestações sintomáticas que vêm ocupando espaço no cenário artístico brasileiro dos últimos anos. Isso ocorre tanto no cinema, com o predomínio do gênero de ficção científica em produções recentes (como em 2017 o filme *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós, e em 2019 *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro, por exemplo), como em séries televisivas (exemplificando com *Os últimos dias de Gilda*, 2020, dirigida por Gustavo Pizzi e veiculada pelo Canal Brasil), ou ainda nas letras de composições musicais como no discurso resistente de *AmarElo*, de Emicida, lançada no mesmo ano de *Bacurau*, no período concomitante à posse de Jair Bolsonaro como Presidente da República.

Na sequência, a intenção é aprofundarmos estudos que nos permitam, inclusive mediante a realização de análises comparativas entre os diversos tipos de obras mencionados, desenvolver o tema e testar hipóteses que vimos formulando em nossas investigações sobre as relações que no Brasil contemporâneo se estabelecem entre cinema, audiovisualidades e contexto político.

Sandra Fischer

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Curitiba (PR), Brasil

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Aline Vaz

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2416-200X>

Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Curitiba (PR), Brasil

Doutoranda e Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP

E-mail: alinevaz900@gmail.com

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.204>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.127-145, jan./abr. 2021

Recebido em: 15 de março de 2021.

Aprovado em: 8 de maio de 2021.

Referências

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

AmarElo (Sample: Sujeito de Sorte - Belchior). Compositores: Antônio Carlos Belchior; Eduardo dos Santos Balbino; Felipe Adorno Vassao; Leandro Roque de Oliveira. Intérpretes: Emicida; Majur; Pablllo Vittar. São Paulo: Laboratório Fantasma; Sony Music Entertainment. 2019. CD AmarElo (48m48s).

ANSART, Pierre. **A gestão das paixões políticas**. Trad. Jacy Seixas. Curitiba: Ed. UFPR, 2019.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, França: Vitrine Filmes, 2016. DVD (2h26m).

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentários Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**. Trad. Matheus Cartaxo. 2012. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em 04 de fev. 2020.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil, França: Vitrine filmes, 2019. DVD (2h12m).

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. Netflix (93 min).

CAMPBELL, J. S. Painless pleasure: catharsis in the Poetics. **Les études classiques**, 69, p. 225-236, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

Diretores de 'Bacurau' falam sobre cinema de gênero e influências. *JC*. 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: 28 fev. 2021.

DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine filmes, 2019. Google Play (101 min).

[Entrevista] Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho: os criadores de um marco no cinema brasileiro. **Folha de Pernambuco**. 2019. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/DIVERSAO/2330-ENTREVISTA-JULIANO-DORNELLES-KLEBER-MENDONCA-FILHO-CRIADORES-MARCO-CINEMA-BRASILEIRO/126274/>>.

Acesso em: 18 fev. 2021.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2017. (1h40m).

FANON, Frantz. **Les damnés de la Terre**. Paris: La Découverte, 2002.

FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella (Org.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014. p. 55- 85.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela. 2015. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, 19-32.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker editores, 2002.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Humberto denuncia Temer por perseguição política ao cineasta Kleber Mendonça. **FolhaPe**. 2018. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/colunistas/blogdafolha/2419-HUMBERTO-DENUNCIA-TEMER-POR-PERSEGUICAO-POLITICA-CINEASTA-KLEBER-MENDONCA/6498/>>. Acesso em: 11 maio 2021.

Informe de Mercado Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2019 (03 de janeiro de 2019 a 01 de janeiro de 2020). **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_preliminar_2019.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2021.

Kleber Mendonça Filho: “Não fiz um panfleto”. **Veja**. 2019. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/kleber-mendonca-filho-bacurau/>>. Acesso em: 28 fev, 2021.

Kleber Mendonça Filho: "Não tem filmes como Bacurau no cinema brasileiro". **A Tarde**. 2019. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2090836-kleber-mendonca-filho-nao-tem-filmes-como-bacurau-no-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2017. **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408_0.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2021.

MANN, George. **The mammoth encyclopedia of science fiction**. New York: Carroll & Graf, 2001.

MARTINS, José de Souza. O senso comum e a vida cotidiana. **Tempo social**, v. 10, p. 1-8, 1998.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Introdução: como está o filme? In: **Três roteiros: O som ao redor**, Aquarius, Bacurau. Companhia das Letras, 2020. p. 9-19.

MORUS, Thomas. **Utopia**. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora UnB, 2004.

Não há como dialogar com Bolsonaro. **Le Monde diplomatique**. 2019. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/nao-ha-como-dialogar-com-bolsonaro/>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. DVD. (1h45m)

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. DVD. (2h11m)

PRYSTHON, Ângela. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica**, n. 4, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/viewFile/1282/783>>. Acesso em 10 maio 2021.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SUJEITO de sorte. [Compositor e Intérprete]: Belchior. Rio de Janeiro: PolyGram; Estúdio Phonogram de 16 canais. LP Alucinação (37m25s).

XAVIER, Ismail. Prefácio: Documentando processos de criação. In: **Três roteiros: O som ao redor**, Aquarius, Bacurau. Companhia das Letras, 2020. p. 21-38.

Resumo

O texto trata do cinema distópico, que tem lugar no Brasil dos últimos anos, como proponente de questões concernentes ao cenário sociopolítico que se instalou no país. Com base principalmente em preceitos advindos de trabalhos que se dedicam às ditas 'teorias de cineastas' (PENAFRIA, M. et alii. *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*, 2015), e em estudos de Alexandre Astruc (2012), Frantz Fanon (2002), e Ismail Xavier (2020). O enfoque principal recai sobre o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, cujo universo fictício sintomaticamente distópico estimula no espectador, potencialmente, uma vivência catártica capaz de levantar reflexões acerca da experiência estética como uma experiência política e de resistência.

Palavras-chave: Cinema distópico. Brasil distópico. Kleber Mendonça Filho. *Bacurau*.

Abstract

This essay deals with dystopian cinema that has lately taken place in Brazil as a proponent of issues concerning the country's socio-political scenery. Based mainly on precepts from the so-called 'theories of filmmakers' (PENAFRIA, M. et alii. *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*, 2015), and on studies by Alexandre Astruc (2012), Frantz Fanon (2002), and Ismail Xavier (2020). The main focus relies on the film *Bacurau* (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, whose fictional universe, symptomatically dystopian, potentially stimulates the viewer a cathartic experience capable of raising reflections about the aesthetic experience as a political and resistance experience.

Keywords: Dystopian cinema. Dystopian Brazil. Kleber Mendonça Filho. *Bacurau*.

Resumen

El texto trata sobre el cine distópico, que ha tenido lugar en Brasil en los últimos años, como proponente de cuestiones relativas al escenario sociopolítico que se instaló en el país. Basada principalmente en preceptos surgidos de trabajos dedicados a las llamadas 'teorías de los cineastas' (PENAFRIA, M. et alii. *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*, 2015), y estudios de Alexandre Astruc (2012), Frantz Fanon (2002), e Ismail Xavier (2020). El foco principal está en la película *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, cuyo universo sintomáticamente distópico estimula al espectador, potencialmente, una experiencia catártica capaz de suscitar reflexiones. sobre la experiencia estética como experiencia política y de resistencia

Palabras clave: Cine distópico. Brasil distópico. Kleber Mendonça Filho. *Bacurau*.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.