

Bacurau não é um filme de vingança

Jefferson Agostini Mello¹

424

1

Boa parte dos críticos de primeira hora leu *Bacurau* (2019), terceiro longa de Kleber Mendonça Filho, em parceria com Juliano Dornelles, como um filme que dialoga diretamente com o nosso tempo, mais ainda, que trata dos dilemas atuais da esquerda brasileira face ao ataque fulminante da extrema-direita, aliada dos Estados Unidos. Nessa chave de leitura, a crítica dividiu-se entre elogios – um filme combativo e necessário – e ataques – um filme esquemático que não contribui para nada.²

De fato, Kleber Mendonça Filho é diretor em sintonia com as questões políticas e sociais do seu tempo e do seu país. Em seus longas anteriores, ele mergulhou no universo das classes altas de Recife e, por meio delas, discutiu temas que iriam aos poucos se tornando moeda corrente, como, por exemplo, o do Brasil politicamente cindido: de um lado, a elite violenta; de outro lado, uma fração culta dessa elite, que se opõe aos valores da maioria, mas que não consegue se desvencilhar totalmente desses valores.

Em *Bacurau*, a opção foi pelo espaço do interior nordestino – o filme se passa no futuro, em alguma cidade do oeste de Pernambuco – e, pela

¹ Professor Associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo.

² Ver, a título de exemplo, as análises de Inácio Araújo (2019) e Luiz Zanin (2019), favoráveis ao filme, e as de Eduardo Escorel (2019) e Marcelo Coelho (2019), contrárias.

primeira vez, o diretor escolheu a população de um vilarejo da região como protagonista. Degradada por um governante corrupto e por empresas que controlam a água, e perto de ser dizimada por americanos sanguinários, a população resiste. A água e a sua falta, que eram adereço do filme “pai” de Bacurau, *Árido Movie* (2005), voltam aqui para evidenciar a filiação do filme ao cinema e à literatura brasileiros sobre o semi-árido como também para, por meio destes, trazer o drama contínuo da população pobre daquela região. Não obstante, em *Bacurau*, a falta d’água é compensada por uma comunidade de laços sociais relativamente sólidos, que, unida, enfrenta as adversidades e os inimigos e não abandona a sua terra. Daí a ênfase, nas análises à película, de uma reedição das alegorias do subdesenvolvimento, como se nela se encenasse uma guerra entre “eles” e “nós”, entre a direita e a esquerda ou, ainda, entre Bolsonaro (em conluio com Trump) e Lula. Daí, também, a ideia de que se trata de filme de cerco ou de um filme de vingança, como seriam, em boa medida, *O som ao redor* e *Aquarius*. Porém, tanto em *Bacurau* quanto nesses dois filmes, o verdadeiro inimigo não vem de fora.

425

2

Em texto de 2006, Kleber Mendonça Filho abordou três filmes lançados em 2005 sobre o sertão nordestino: *A Máquina*, de João Falcão; *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes e *Árido Movie*, de Lírío Ferreira. Segundo ele,

os três filmes [...] podem ser vistos como viagens para a mítica e misteriosa região semi-árida das memórias afetivas e imaginárias do burguês recifense intelectualizado. Gomes, Falcão e Ferreira nos dão visões externas dessa geografia específica, focadas em personagens forasteiros (quem sabe, eles mesmos) que olham para tudo aquilo com doses particulares de mistério, realismo, fantasia e/ou senso de perda. (MENDONÇA FILHO, 2006, s/p)

Ao invés de produzir mais uma narrativa de forasteiros que se embrenham no sertão para se descobrir a partir do Outro, Mendonça Filho buscará, como diretor, representar no próprio espaço de Recife, nexos do

burguês da cidade com o pobre que veio do interior, assim como uma lógica de produzir capital no país, que mesmo se concretizando na cidade, é herdeira direta do latifúndio rural, isto é, da posse acumulativa de grandes pedaços de terra. Assim, na percepção que desenvolve do Brasil em seus longas de 2012 e 2016, ricos e pobres do campo e da cidade estão umbilicalmente ligados: basta pensar em personagens donos de construtoras e seus pedreiros, funcionários e prepostos de origem interiorana que volta e meia traem o patrão; na relação de Clara (*Aquarius*) e João (*O som ao redor*) com as empregadas domésticas das famílias; nos núcleos familiares e nos seus negócios como o centro das relações entre os personagens; nos irmãos que vingam a morte do pai, assassinado no engenho pelo coronel construtor.

Em termos formais, em *Bacurau*, Mendonça Filho – ao lado então de Juliano Dornelles – encontra no recurso à citação e no filme de gênero uma maneira de escapar da tentação naturalista, como, segundo ele, teria sido a opção de Marcelo Gomes, em *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Os diretores de *Bacurau* seguem então a estratégia de Lírio Ferreira, que, em *Árido Movie*, ainda de acordo com o texto de 2006,

426

parece à vontade com as possibilidades do pop como elemento cinematográfico, sobrepondo-se ao arcaico via estilo alien-fashion que usa o CinemaScope para filmar não apenas enterros, mas também conversíveis, estradas e, um dos aspectos mais fortes do filme, seu grupo formidável de atores. Nos últimos dez anos, e com a chegada das novas tecnologias, a imagem larga, que toma a tela inteira, virou moda no cinema brasileiro, mas poucas vezes o formato ganhou jogo tão interessante como aqui, em especial na sua capacidade de sugerir um *western* nosso. (MENDONÇA FILHO, 2006, s/p)

Parecem ser três os procedimentos de que Kleber Mendonça e Juliano Dornelles se valem para construir o seu sertão, onde se desenrola um *western* nosso, e aos quais darei destaque neste ensaio: 1) referências culturais e literárias sobre o espaço e a região brasileira em foco; 2) cinema de gênero³; 3) crítica do presente como anacronismo, isto é, como repetição

³ Importa dizer que esses dois procedimentos já foram elencados pela crítica. Segundo Ivana Bentes, em artigo publicado na revista *Cult*, “com Bacurau Kleber Mendonça Filho e

de um estado perpétuo de violência, constituída e construída indiretamente por meio desses fragmentos da representação literária e cinematográfica, mas sem que se explicita a sua arquitetura, em uma decupagem que poderíamos chamar de clássica.

3

Na última parte de *Bacurau*, em que o filme se apresenta, de fato, como um filme de ação, atiradores americanos saem, na primeira hora do dia, rumo ao vilarejo onde saciarão os seus desejos assassinos para, em seguida, de acordo com seus planos, após terem exterminado a população em um concurso de quem mata mais, serem recebidos e acolhidos pelo prefeito local. No caminho, porém, avistam um carro de polícia antigo, uma Veraneio, muito usada pela polícia nos anos 60 e 70, crivado de balas. Alguém do grupo chama a atenção ao fato, vendo-o como um presságio da resistência que encontrariam, mas Michael, o alemão que chefia o grupo, diz que se trata de um carro velho, apenas.

427

Logo em seguida, o grupo se separa e Michael sai sozinho para coordenar a ação do alto, como um oficial de infantaria. Outros dois membros do grupo já haviam ido mais cedo para tentar dar cabo de Damiano – espécie de pajé de *Bacurau* – e sua esposa. Crentes de que seria uma missão tranquila – até porque na hora em que avistam a casa de Damiano este se encontra nu, aguando calmamente as suas plantas – a dupla de americanos é alvejada, em uma cena surpreendente, que aliás destoa do que era apresentado anteriormente na tela, e que se, por um lado, remete aos filmes *gore*, pela sua violência e exposição de partes destroçadas do corpo humano, por outro, parece seguir um padrão bem brasileiro, a começar pelo uso da bacamarte, arma *vintage* local, que teria sido usada em Canudos por Pajeú, liderança da resistência que matou Moreira César.

Em outra cena, no seu caminho para o ponto mais alto da cidade, Michael encontra Domingas, que lhe oferece comida e bebida locais e lhe informa que dois dos seus comandados já foram mortos. A cena é

Juliano Dornelles fazem uma espécie de faroeste transgênero, no sentido dos gêneros do cinema, mas também ao explodir os clichês dos comportamentos. Um cangaço trans em que cada espectador projeta suas referências e desejos”. (BENTES, 2019, s/p)

aparentemente dispensável para o desenrolar da história, mas, além de inusitada, caso pensemos na lógica narrativa de um *western* ou de um filme de guerra, ela coloca frente a frente dois grandes atores, com trajetórias similares, porém de mundos opostos. De um lado, Sonia Braga, ex *sex symbol* da TV e do cinema brasileiros que se mudou para os Estados Unidos e lá teve uma carreira de *outsider*, sendo digamos assim reabilitada por Kleber Mendonça em 2016; e de outro, Udo Kier, ator alemão, que também fez carreira internacional, com filmes comerciais e, igualmente, com cineastas alternativos, como Gus van Sant, Lars Von Trier, Quentin Tarantino e John Carpenter. Ou seja, são dois semelhantes, estrangeiros, que frequentaram e frequentam Hollywood como *outsiders* e que se tornaram *cult*. Ainda, na cena, não há propriamente diálogo, porque Domingas não fala inglês nem Michael português, apenas um castelhano tosco, por meio do qual compreende que já começava o seu “jogo” com duas baixas. Apesar da trajetória semelhante dos atores, a incomunicabilidade entre os dois personagens é realçada pelos clichês contrapostos: o atirador alemão e a comida exótica brasileira; o arsenal de guerra e a paisagem bucólica. O surpreendente vem ainda do desenrolar do encontro, em que, ao contrário do que se esperaria, Domingas não é assassinada pelo alemão ávido por *body count*, porque, segundo o que saberemos depois, Michael não matava mulheres.

Dentro do vilarejo, a caçada tem início, e, graças à tática dos moradores, os caçadores se tornam caça. A tática é, com efeito, construção do Terceiro Mundo e, se remete aos filmes sobre o Vietnã, remete também aos jagunços de Canudos, no cerco de Moreira César, narrado por Euclides da Cunha em *Os sertões*. No capítulo, os moradores, encenando-se distraídos e despreparados, como Damiano em *Bacurau*, provocam (chamam) a entrada do exército brasileiro no vilarejo de Monte Santo. Mas o vilarejo é cheio de vielas por onde os militares se perdem, eufóricos, com a possibilidade de protagonizarem uma carnificina. Muitos sertanejos se escondem dentro de suas casas, esperando os soldados se sentirem à vontade antes de serem mortos. Vejamos essa passagem d’*Os sertões*, de onde entendemos, também, a cena do banquete ofertado a Michael, por se tratar de uma prática da cultura guerreira do sertão:

Quase sempre, depois de expugnar a casa, o soldado faminto não se forrava à ânsia de almoçar, afinal, em Canudos. Esquadrinhava os jiraus suspensos. Ali estavam carnes secas ao Sol; cuias cheias de paçoca, a farinha de guerra do sertanejo; aiós repletos de ouricuris saborosos. A um canto os bogós transudantes, túmidos de água cristalina e fresca. Não havia resistir. Atabalhoadamente fazia a refeição num minuto. Completava-a largo trago de água. Tinha, porém, às vezes, um pospasto crudelíssimo e amargo – uma carga de chumbo...

Os jagunços à porta assaltavam-no. E invertiam-se os papéis, revivendo o conflito, até baquear no chão – cosido à faca e moído a pauladas, pisado pela alpercata dura o lutador imprudente. (CUNHA, 1984, s/p)

429

Em Bacurau, assim como em Canudos, o poderio militar é combatido com inteligência e conhecimento do terreno, solução que, mais tarde, os cangaceiros também empregariam, para se proteger e atacar as forças policiais. Dentro do museu de Bacurau, Terry (o primeiro dos atiradores americanos a ser degolado por Lunga e seu bando) não percebe um recorte de jornal antigo em que se vê um grupo de cangaceiros da cidade, que, segundo se lê na manchete, estavam sendo perseguidos pelas volantes. Quem o mostra, de relance, é a câmera, indicando outra incomunicabilidade, nesse caso, entre os atiradores e os seus alvos, como se vivessem em mundos opostos que, entretanto, se encontram para perpetuar a violência. E se Terry, como o andamento do filme fará supor, está de algum modo articulado ao poder local, esse pequeno recorte enquadrado muito rapidamente pela câmera é a pista para o espectador compreender que os habitantes de Bacurau são os herdeiros diretos desses outros adversários do Estado.

De fato, os personagens habitantes de Bacurau são representações de outras representações, que atravessam a cultura brasileira e que ultrapassam o plano diegético do filme. É o que sugere a última cena, em que se vêem as cabeças cortadas dos inimigos expostas em frente à igreja da cidade. Recupera-se, aqui, em sentido inverso, não só o codinome de Moreira César – o corta-cabeças – mas, também, uma fotografia anônima de 1936, hoje no acervo do Instituto Moreira Salles, da decapitação do bando de Lampião.



Fig. 1. Autor anônimo, “Os trágicos troféus de Angico” (1938)⁴

430

Em primeiro lugar, esta foto dialoga com *Baile Perfumado* (1996), filme de Paulo Caldas e Lírío Ferreira sobre o fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abrahão, o único a filmar Lampião e seu bando. A foto de 1936 seria uma resposta da polícia ao sensacionalismo em torno da figura de Lampião, que aparece humanizado nas imagens do fotógrafo. Tal acervo integra o filme de Mendonça Filho e Juliano Dornelles, embora com outros aproveitamentos, no nível diegético. Um deles é a possibilidade, graças a essa série de imagens que a parte final do filme evoca, de se ler *Bacurau* como um filme de vingança, uma vez que os contratados pelo governo local são decepados por Lunga e seu bando da mesma forma que os cangaceiros o foram pelas volantes. Por isso que, quando Pacote pergunta a Teresa se Lunga não teria ido longe demais, esta lhe diz sem titubear que não. A vingança, prato que se come frio, precisa ser, também, na mesma moeda. Mas *Bacurau* não é um filme de vingança.

Outro aproveitamento advém da diferença de quem produz a imagem violenta, lembrando-se que *Baile Perfumado*, *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Árido Movie* articulam a produção da imagem ao olhar do forasteiro. Já, no caso de *Bacurau*, a imagem é produzida pelo olhar interno, isto é, pelos

⁴ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5243>. Acesso em: 30-05-2020.

smartphones dos habitantes da comunidade. Assim, em uma única cena, articulam-se, mais uma vez, o dentro e o fora do filme. De um lado, há o filme em que o povo é protagonista. De outro, complementarmente, há a discussão sobre o campo cinematográfico brasileiro. Nós deceparamos – tiramos o que deles nos parece o melhor – e os usamos; ou seja, antropofagia da imagem. De acordo com Fábio Andrade, em sua crítica arguta de *Bacurau*,

Traçar constelações no céu não é habilidade que vem naturalmente. É preciso capacidade de imaginação para ligar os pontos [...] como um diretor de cinema que precisa de uma determinada sensibilidade ou treinamento para decodificar as armações internas de um gênero. É preciso olhar para um disco voador e ver ali não só um disco voador, mas também um drone – um aparato de vigilância que não se mescla à paisagem. Aí está a beleza e o perigo do processo: uma canção de amor para gravar um disco voador, com sintetizadores, *tape delay*, e sons de um futuro passado... um Faroeste em Oeste tão distante que é mais reconhecido como “Global South”. Antropofagia brasileira: canibalismo cultural como meio de sobrevivência. (ANDRADE, 2019, s/p)

431

4

O filme sobre o sertão constitui, como vislumbrado no texto de Kleber Mendonça Filho de 2006, um ensaio de formas, de gêneros e de clichês do próprio cinema. É sobretudo nesse sentido que *Bacurau* é alegórico: os cineastas trabalham com as ruínas, com as imagens arcaicas e desgastadas e o compromisso com a realidade e com o presente emerge daí. São imagens de arquivo, boa parte delas vindas de Hollywood, que quando reativadas ganham outro sentido.

Pensem, especificamente, no modo como o *western* e o *gore* aparecem no filme. Se o pressuposto do gênero *western* é o enfrentamento, ou quando se trata de apenas dois personagens, o duelo, em *Bacurau*, curiosamente, não há nem enfrentamento nem duelo. No plano do coletivo, o que ocorre é tão somente a emboscada, feita por os que são atacados, de acordo com as táticas descritas por Euclides da Cunha, na terceira parte de

Os sertões.⁵ O flerte de Mendonça Filho com o duelo antecede *Bacurau*. Mas ele ocorre sem armas, e entre iguais. Em *O som ao redor*, há duelo entre os vizinhos de classe média, mas o alvo acaba sendo o cachorro, que recebe as bombas. Nesse filme, o único crime de morte ocorreria apenas no final, por meio de uma emboscada. Em *Aquarius*, o duelo entre Clara e a construtora se dá apenas no plano simbólico, constituindo o eixo da narrativa. Já, em *Bacurau*, há dois duelos, ambos sem armas: o dos sulistas – contratados pelos americanos – com o violeiro da comunidade e aquele entre Sonia Braga/Domingas e Udo Kier/Michael, que termina sem um vitorioso. Portanto, se há *western*, em *Bacurau*, trata-se de um *western* nosso, em que as forças em jogo importam mais do que as consequências ou do que a adequação ao modelo.

Algo similar se pode dizer sobre a influência do filme *gore*, na medida em que as cenas violentas, com sangue, vísceras e despedaçamento de corpos ficam reservadas à parte final do filme e não vêm necessariamente de fora, isto é, não são obra dos americanos, muito pelo contrário. Quer dizer, mesmo que o mostrar o sangue jorrando seja escolha dos diretores, aí sim em clara alusão ao cinema B de Hollywood, e visando à catarse do público, diegeticamente, as mortes provocadas pelos americanos são praticamente assépticas, limitam-se a tiros a longa distância; os corta-cabeças são, na verdade, daqui, e suas fontes, como vimos, vêm da tradição violenta brasileira. Contudo, não se nega a influência, em *Bacurau*, de um filme como *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino, sobretudo da sua parte final, em que os nazistas queimam dentro de um cinema. O espectador, por projeção, sente-se também vingado, com a sensação de que o bem venceu e de que é possível separar heróis e bandidos.

Bacurau parece trilhar caminho idêntico: o espectador de esquerda, ameaçado, cercado, pelo governo que se instala no país em 2019, vibra na poltrona com os golpes desferidos contra os supremacistas americanos, que

⁵ Há emboscada também nos *westerns*, principalmente naqueles seriados em que os peles vermelhas, isto é, os indígenas norte-americanos participam. Aliás, em geral, são eles os que preparam as emboscadas contra os “mocinhos”, isto é, o homem branco conquistador. Há também emboscadas a diligências que levam o dinheiro de uma cidade para outra, feitas, no caso, por bandidos mascarados. Em *Bacurau*, essa equação é invertida, uma vez que os *bad guys*, os brancos supremacistas, não são os que fazem a emboscada, mas são vítimas dela, à maneira de Canudos.

representam a nova ordem. E, por mais satisfeito que se saia da sala de cinema, essa é, possivelmente, a leitura menos produtiva do filme, mas pela qual se imagina um outro Brasil. Os diretores, ao fim, introduzem uma galeria de heróis mortos e vingados por Lunga e pela comunidade, em referência, também, a personalidades políticas do campo da esquerda brasileira (Marisa Letícia, Marielle Franco, João Pedro Teixeira), o que contribui, igualmente, para uma percepção maniqueísta do filme.

No entanto, há um buraco nesse caminho interpretativo mais óbvio no qual importa nos determos: aquele em que Michael, o único estrangeiro a não ser morto e/ou degolado, ficará preso. Se o líder alemão representa o mal supremo, como chefe do bando de matadores estrangeiros, porque enterrá-lo vivo em uma cela cavada na praça central da cidade? Por que deixar as marcas de sangue na parede do museu de Bacurau? E o que significa o comentário de Michael – “So much violence”! – antes de entrar na sua cela/túmulo?

433

Então, observando mais de perto a trama de *Bacurau*, o que sabemos é que os americanos, chefiados pelo alemão, estão ali para matar pessoas que eles não vêem como pessoas, por isso, a violência desmedida é sempre a dos outros, os bárbaros. Logo, o comentário de Michael não é irônico. Ele se articula à cena da morte dos sulistas durante a reunião e a uma percepção que europeus e americanos têm dos brasileiros. Tudo isso é compreensível diretamente e reflete a realidade. Porém, Michael não é o verdadeiro chefe da operação. Não passa de um preposto, controlado por alguém de fora, cuja voz é emitida nos fones de ouvido *wireless*, agindo em conluio com alguém de dentro, que é, como se sabe ao término do filme, o prefeito local, o paradoxalmente risível e maléfico Tony Jr. É dessa violência que Bacurau precisa se proteger. Para tanto, convoca Lunga, que possui a tática arcaica do jagunço. Seu plano consiste em trazer os inimigos para dentro do vilarejo, atordoá-los, e acabar com eles. Há um longo histórico de invasões, documentado no museu do vilarejo para não ser esquecido, e também no caminho que leva a Bacurau, por meio da placa de trânsito que indica o vilarejo e de um carro de polícia crivado de balas. São invasões em nome da lei e do Estado, todas debeladas pelos moradores, pelo uso da violência extrema. O país imaginário, de que Bacurau é síntese, assim como Canudos

ou o Eldorado, constrói-se perpetuamente pela violência. É nesse sentido que o filme pode ser lido, usando os pressupostos de Ismail Xavier, como uma alegoria catastrófica – e não fundacional ou utópica – do Brasil. Não apenas do Brasil de Bolsonaro, mas, também, de todos os que vieram antes dele e de todos os que virão depois. Toda a utopia, toda diferença, nessa terra, será imediatamente debelada. Deixar as marcas dessa violência do Estado à mostra, ou enterrada no buraco, ou no sangue das paredes do museu, é a melhor maneira de se lembrar dela, algo que Mendonça Filho já havia tematizado em *Aquarius*, desde a escolha da canção de abertura, de Taiguara⁶, até a cicatriz de Clara, e que reaparece, agora, na cela cavada na praça da cidade. Mais do que qualquer vitória aparente, o que se vê na tela é a derrota perpétua.

O erro – ou o acerto, a depender da leitura – dos cineastas de *Bacurau* foi não terem colocado, na cela/túmulo, o próprio Tony Jr, ou o coiso, o Bozo, o Bolso, como se diz. Em uma espécie de *comic relief*, outra vez à maneira de Hollywood, ou de comédias e telenovelas da Rede Globo sobre o sertão nordestino⁷, preferiram dar-lhe uma coça e colocá-lo seminu em cima de um burrico rumo aos cactos e às plantas com espinhos do semi-árido. Optaram, assim, pelo gancho. O espectador fica na expectativa de que na próxima temporada ele volte assombrando aqueles que acreditavam que tivesse desaparecido. Se o prefeito tivesse ido para o buraco, os moradores de Bacurau estariam vingados, e a justiça teria sido feita. Mas *Bacurau* não é um filme de vingança.

434

5

Este texto foi escrito e apresentado nos primeiros meses da pandemia do novo coronavírus. Ninguém podia imaginar que o pesadelo estava só começando. Víamos as imagens daquelas valas abertas em cemitérios, como se estas estivessem a nossa espera, assim como os caixões vazios de *Bacurau*, que aparecem ao longo do filme. Porém, as cenas que mais nos faziam pensar – televisionadas ou reproduzidas nas redes sociais graças aos

⁶A canção se intitula “Hoje”.

⁷Tais como o filme *O auto da compadecida*, baseado na peça de Ariano Suassuna, dirigido por Guel Arraes, ou *Roque santeiro*, telenovela escrita por Dias Gomes.

smartphones – eram as da indiferença dos negacionistas da pandemia, aglomerados, sem máscara, vociferando o fim da esquerda, em reuniões de domingos ensolarados, à beira-mar ou próximo à esplanada dos ministérios, e contando, muitas vezes, com a presença do mito. O mito em pessoa. A morte em pessoa, que dizia – e ainda diz – purificar o país do fantasma do comunismo ao mesmo tempo em que o destruía – e ainda o destrói – compulsivamente. Ninguém podia imaginar que o novo normal que se instalava naquele momento trouxesse consigo a perversão como normalidade. Vivíamos como em um filme de cerco, com *cloroquiners* por todos os lados, mas com a esperança de que fôssemos vingados com o desmascaramento e a queda do mito. No momento em que entrego este texto, estamos praticamente sem forças, entregues à própria sorte, e Tony Jr. segue fazendo das suas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio. “Enterrando nossos vivos”. *Cinética*, out. 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-fabio/>. Acesso em: 12-05-2020.

ARAÚJO, Inácio. “Bacurau é feito com raiva e troca a sutileza pelo ataque direto”. *Folha de S. Paulo*, 24/08/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-e-feito-com-raiva-e-troca-a-sutileza-pelo-ataque-direto.shtml>. Acesso em: 20-05-2020.

_____. “Críticos dizem que 'Bacurau' é um filme de propaganda; e daí?”. *Folha de S. Paulo*, 24/08/2019. 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: 3-03-2020.

BACURAU. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil : SBS Productions; CinemaScópio; Globo Filmes, 2019. Cor, 132 min.
BENTES, Ivana. “Bacurau e a síntese do Brasil Brutal”. *Cult*, ago. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 04-07-2020.

COELHO, Marcelo. “‘Bacurau’ ou bolsonarismo às avessas”. *Folha de S. Paulo*, 04/09/2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2019/09/bacurau-ou-bolsonarismo-as-avessas.shtml>. Acesso em: 20-05-2020.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em: 20-09-2020.

ESCOREL, Eduardo. “*Bacurau* – celebração da barbárie”. *Piauí*, 28/08/2019. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie>. Acesso em: 20-05-2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. “Os Sertões (Árido, Máquina e Aspirinas)”. *Revista cinética*, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>. Acesso em: 12-05-2020.

ZANIN, Luiz. “A força de ‘Bacurau’ é simbolizar nossa falha trágica”. *O Estado de São Paulo*, 12/09/2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-forca-de-bacurau-e-simbolizar-nossa-falha-tragica/>. Acesso em: 20-05-2020.

Resumo: O presente artigo discute o acervo de imagens da violência brasileira presente no filme *Bacurau*, de 2019, e o modo como os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles as articulam para produzir um filme cuja forma depende delas. A alegoria – no sentido benjaminiano, de imagens ruinosas – aponta ao final para a questão da vingança, encaminhada de modo ambíguo pelos cineastas.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro Contemporâneo; Bacurau; Alegoria.

Abstract: This article discusses the collection of images of Brazilian violence present in the film *Bacurau*, from 2019, and the way in which directors Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles articulate them to produce a film whose form depends on them. The allegory – in the Benjaminian sense, of ruinous images – points at the end to the question of revenge, addressed in an ambiguous way by the filmmakers.

Keywords: Contemporary Brazilian Cinema; Nighthawk; Allegory.

Recebido em: 11/11/2020

Aceito em: 05/02/2021