

LUNGA, O HERÓI DA INSURGÊNCIA DE BACURAU¹

Gregório Galvão de Albuquerque²

Resumo

O objetivo desse artigo é (des) construir a imagem do herói cinematográfico idealizado através do personagem Lunga do filme Bacurau de Kleber Mendonça. Lunga é um paladino em consequência de um lugar e de um momento histórico, que propõe a insurgência da sociedade local, sendo um revolucionário que se encontra fora do padrão estudado por Campbell. Sua trajetória extrapola o caminho do herói grego e do super-herói americano, causando uma maior identificação do espectador brasileiro a sua realidade. Essa desconstrução ocorre a partir da quebra dos passos da construção do herói e principalmente na identificação do espectador com Lunga na possibilidade concreta e real de uma insurgência.

Palavras-chaves: Lunga; Bacurau; Herói; Insurgência.

LUNGA, EL HÉROE DE LA INSURGENCIA DE BACURAU

Resumen

El objetivo de este artículo es (des) construir la imagen del héroe cinematográfico idealizado a través del personaje Lunga de la película Bacurau de Kleber Mendonça. Lunga es un campeón como resultado de un lugar y un momento histórico, que propone la insurgencia de la sociedad local, siendo un revolucionario que está fuera del patrón estudiado por Campbell. Su trayectoria va más allá del camino del héroe griego y del superhéroe estadounidense, provocando que el espectador brasileño se identifique con su realidad. Esta deconstrucción se da a partir de romper los pasos de la construcción del héroe y principalmente de la identificación del espectador con Lunga en la posibilidad concreta y real de una insurgencia.

Palavras claves: Lunga; Bacurau; Héroe; Insurgencia.

LUNGA, THE HERO OF THE INSURGENCY OF BACURAU

Abstract

The aim of this article is to (de) build the image of the idealized cinematic hero through the character Lunga from the film Bacurau by Kleber Mendonça. Lunga is a champion as a result of a place and a historical moment, which proposes the insurgency of the local society, being a revolutionary who is outside the pattern studied by Campbell. His trajectory goes beyond the path of the Greek hero and the American superhero, causing the Brazilian spectator to identify with his reality. This deconstruction takes place from breaking the steps of the hero's construction and mainly from the spectator's identification with Lunga in the concrete and real possibility of an insurgency.

Key Words: Lunga; Bacurau; Hero; Insurgency.

¹Artigo recebido em 24/04/2021. Primeira avaliação em 09/07/2021. Segunda avaliação em 09/07/2021. Aprovado em 17/08/2021. Publicado em 11/11/2021.

DOI: <https://doi.org/10.22409/tn.v19i40.49748>.

²Doutorando do Programa de Políticas Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPFH/UERJ), Professor-Pesquisador do Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz,

E-mail: gregoriogalbuquerque@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5668-5729> e Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4949064010027837>.

Introdução

O cinema como condição do pensamento das imagens.
(AUMONT, 2008, p.86).

O cinema político é uma mediação histórica pois representa e ao mesmo tempo constrói a realidade. O autor Kosik (2011) apropria-se do caráter dialético da *práxis* humana para demonstrar que a realidade revelada pelo homem através da arte imprime e ao mesmo tempo a representa. Contudo, o valor artístico da realidade criada pela arte permanece mesmo com o desaparecimento do seu mundo histórico e funções sociais. Kosik (2011) pergunta o porquê dessa permanência e responde que na obra de arte a realidade fala ao homem. A arte é o resultado da unidade da subjetividade e da objetividade produzida pelo homem.

Vários filmes retratam momentos históricos da sociedade brasileira na sua particularidade do personagem, mas que refletem vidas de vários outros personagens da vida real. Em um país “Cronicamente Inviável”³ (filme de Sérgio Bianchi, 2000) o tom da identidade do cinema nacional é dado com inúmeras situações de violência e situações sociais, levando, possivelmente, o espectador a panorâmica social no qual ele está inserido. Outras produções como “Santo Forte”⁴ de Eduardo Coutinho em 1999, também promovem uma discussão sobre a questão da imagem da nação e seu sentido totalizante. Durante a década seguinte, a questão de “pensar” sobre o país e propor mudanças ganha espaço no campo cinematográfico.

Várias produções dialogam com a história e a contemporaneidade do Brasil, variando a forma e a perspectiva ideológica. Em tempos de transformações econômica e social, aumenta-se a necessidade de discutir a questão nacional e de se constituir uma ampla gama de perguntas e respostas da situação brasileira.

Nesse contexto, para localizar e construir o herói revolucionário do personagem Lunga, será apresentada uma revisão sobre o cinema político e também uma breve história do cinema político brasileiro.

³ CRONICAMENTE INVIÁVEL. Direção de Sérgio Bianchi. 2000. (101min).

⁴ SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. 1999. (80min).

O cinema político

Na sociedade capitalista, a disputa no campo ideológico, de representação e de produção artística, cultural, se intensifica. A sociedade capitalista industrial, para Fischer (1987), por muito tempo, encarou a arte como algo suspeito, frívolo e opaco por não dar lucro, entendendo-a somente como um legado de extravagância das sociedades pré-capitalistas. Porém, com o avanço das condições materiais de produção e com o desenvolvimento da produtividade social, o capitalista tinha a necessidade de mostrar a ostentação de sua riqueza para obter crédito e prestígio.

Segundo o autor Walter Benjamin (1994), a arte tem seu sentido modificado a partir da perda da origem do seu sentido de ritual e de religioso para uma transformação e função social e, assim, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis: a política” (p. 172). A “perda da aura” segundo o autor Benjamin (1994), permitiu uma transformação da arte e da sua percepção estética, pois a técnica migrou para o terreno da política. “O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura”, pois “a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido” (p. 168). A alienação no sistema capitalista não está relacionada somente ao trabalho e a mercadoria. Para Benjamin (1994), a alienação também é cultural, acarretando a perda de experiência e da tradição.

O diagnóstico realizado por Benjamin (1994) sobre a crise da cultura moderna e o progresso científico, industrial e técnico, posterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), demonstra a contradição da linearidade do progresso racional da história que corresponde a guerras, à destruição e à pobreza da experiência humana. Uma sociedade que atende às necessidades dos estímulos instantâneos do presente, dominado pela mercadoria e submetido à repetição, disfarçada em novidade. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governos. (BENJAMIN, 1994, p.115).

Benjamin (1994) afirma que os indivíduos que sofreram o impacto da Primeira Guerra Mundial perderam a capacidade de narrar suas experiências. Seus relatos de guerra eram de uma realidade demasiadamente pesada e pobre de se narrar em

relação a grandes narrativas transmitidas ao longo da história de geração a geração. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

A pobreza dessa experiência é influenciada pelo desenvolvimento da técnica sobre o homem. Para o autor, “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Porém a pobreza da experiência impulsiona o indivíduo a criar o novo, a tirar proveito deste ambiente de quase inexperiência. Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operam a partir de uma tábula rasa. (BENJAMIN, 1994, p. 116)

O desenvolvimento da técnica atingiu o ponto que permite o homem viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. “O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1994, p.21.) Para o autor, não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie. No seu ensaio cinematográfico, Benjamin (1994) apresenta uma crítica à própria noção de democracia a partir também do desenvolvimento da técnica cinematográfica, pois o cinema foi apropriado pelo fascismo como forma de controle das massas. Os comícios e os desfiles do regime fascista eram espetáculos gravados pelas câmeras com técnicas que permitiam que a própria massa se identificasse e apoiasse o regime. “Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais” (BENJAMIN, 1994, p. 185).

O cinema desde sua origem no final do século XIX sofreu diversas transformações na linguagem, na estética e na forma de representar o mundo. Além dessas transformações, mudou-se também a forma de como pensar e estudar o cinema na sua relação com o real e com os espectadores. Por esse motivo as imagens sempre estiveram ligadas na construção de uma memória histórica através

da impressão de “realidade” das suas imagens. De tal modo que, em vários momentos históricos, o cinema foi utilizado como forma de contribuição para uma interpretação do passado.

Aprofundaram-se as questões sobre o uso de imagens como instrumento ou objeto de pesquisa, mas, significativamente, cresceu o número de estudos voltados para o entrelaçamento entre as políticas governamentais e cinematográficas, culturais e econômicas (MARSON, 2009, p. 7).

A definição de cinema político, segundo Aumont (2003) é feita a partir do vínculo entre a política, a arte e a sociedade. Surge a partir do desenvolvimento industrial das relações de comércio internacional e de identidades culturais. É o período do cinema como espetáculo para as massas, frequentemente o cinema representava a questão política dos poderes constituídos. Para o autor, a relação entre cinema e política passa por seis questões. A primeira consiste no estudo do poder político no controle da produção cinematográfica. Certos Estados totalitários como a ex-URSS, China etc., utilizaram o cinema para fins de propaganda cultural, escapando das leis do comércio. Da mesma maneira foi o Estado Italiano fascista, com a colaboração da Sociedade das Nações (SDN) e das democracias ocidentais que utilizou o cinema em missões educativas (Instituto Europeu do Cinema Educador). Uma produção do Estado que foi seguida pela China e Cuba.

A Motion Picture Producers of America (MPPDA), nos Estados Unidos, do Comité de Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC) e depois do Centre National de la Cinématographie (CNC) na França foram instituições criadas visando o controle e organização das produções. O MPPDA não apenas promulgou o célebre código Hays ele interveio constantemente nos governos estrangeiros, sobretudo europeus, para entrar qualquer medida de restrições e apoiar a exportação maciça de filmes americanos para além de sua fronteira. ” (AUMONT, 2003, p. 235).

A terceira questão decorre dos períodos nos quais o cinema produziu os fenômenos políticos em seus roteiros tais como a crise de 1929, filmes do New Deal nos Estados Unidos, da Frente Popular na França, filmes americanos no pós-guerra do Vietnã, dentre outros. A quarta questão corresponde ao ponto de vista das ciências políticas, das mitologias e das ideologias políticas do cinema. Por exemplo, o cinema francês e as ficções de esquerda com figuras de poder e representações

da democracia e da ditadura em determinados períodos históricos. A penúltima questão é sobre o interesse do cinema em personagens políticos mesmo tendo uma imagem negativa. E por fim o cinema é abordado politicamente de maneira mais ampla com sua função social, seus efeitos ideológicos e sua representação.

Ao longo da sua trajetória, o cinema político, se interessou por utopias de projetos que tinham como objetivo a transformação das estruturas da sociedade, porém, segundo Gutfreind (2012, p.24), essa mudança somente aconteceria através de revoluções que seriam capazes de “transformar o conjunto das relações entre os homens em uma nova organização do trabalho e da sociedade” e não somente o cinema. O desejo do cinema de reflexão e de transformação social pode ser visto em diversos momentos de sua trajetória histórica como por exemplo, na década de 20, o movimento russo de produção de filmes políticos como forma de propagar a identidade nacional, na década de 60, com os franceses que idealizaram um cinema de autor militante, assim como no Brasil com o Cinema Novo.

O cinema político brasileiro

Segundo Xavier (2003, p.129), a partir da década de 60 houve, principalmente na América Latina, uma busca por produções que visavam representações de realidades mais específicas, diferenciando do cinema industrial e de gêneros tradicionais consolidados no mercado. Esse cinema diferenciava-se por buscar no espectador novas formas de engajamento e de discussões da experiência social. Era necessário ir além de um cinema político que tematize questões sociais mais na aparência e inventar uma nova maneira de abordar os temas de forma esclarecedora. As obras

queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionada pela expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além das transformações dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar”. (XAVIER, 2003, p. 129).

Esse cinema político supera as narrativas dicotômicas entre o bem e o mal e o conflito entre o vilão e o herói, seu objetivo era de produzir conhecimento. Dessa

maneira, formas de combinação entre ficção e documentário, o que possibilita uma melhor forma de investigação social. Contudo, segundo Xavier (2003), esse novo tipo de filme político acarretou dificuldade de comunicação e de engajamento por parte dos espectadores, gerando uma política, nos anos 70, de retorno a fórmulas mais tradicionais como estratégia de conquista de mercado.

A partir do início dessa década até o final dos anos 80 houve um desenvolvimento econômico do cinema apoiado pelo Estado que alcançou, segundo Xavier (2001), uma continuidade de produção e também de aumento nas bilheterias, apesar de alguns tropeços. Nesse período, a Embrafilme (Empresa Estatal Brasileira Produtora e Distribuidora de Filmes Cinematográficos) passa a definir normas para as produções, passa a estabelecer estratégias de novas formas de relação entre o espectador e o filme nacional, além de “atuar em diversas frentes, desenvolvendo atividades culturais, industriais e comerciais”. (LEITE, 2005, p.113).

A Embrafilmes entrou em um processo de estagnação e deterioração diante de um cenário de déficits orçamentários, crises econômicas, cortes de verbas para cultura, diminuição de público nos cinemas devido à popularização do videocassete e da televisão e ainda devido ao aumento no preço dos ingressos. Em março de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim a política de cultura dissolvendo o Ministério da Cultura e transformando em secretaria do governo além de extinguir várias instituições como a Embrafilmes, Concine (Conselho de Cinema), Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Fundação Nacional de Artes (Funarte). Para o governo, a lógica da cultura deveria ser como a lógica do mercado, “se sustentar sozinha através de sua inserção no mercado”. (MARSON, 2009, p. 17). O fechamento da Embrafilmes é considerado por alguns cineastas e pesquisadores como a morte do cinema brasileiro pois era uma empresa de economia mista e estava fortemente ligada ao investimento estatal.

No início dos anos 90, principalmente com o fechamento da Embrafilmes, os anos seguintes foram caracterizados pelo reerguimento gradual da produção cinematográfica brasileira, com a criação de Leis de Incentivo por meio de renúncia fiscal e criação de novas instâncias governamentais de apoio ao cinema. Num primeiro momento, houve um aparente aumento de produções de filmes, gerado principalmente pelo acúmulo com a proibição nos anos anteriores.

As primeiras produções eram de filmes que tinham como características serem estrelados por apresentadores de programas infantis (grande êxito de bilheteria), terem uma mistura de gêneros cinematográficos e possuir uma falta de continuidade dos movimentos cinematográficos anteriores. Visaram também uma postura do “politicamente correto”, ou seja, não apontavam para um debate de projetos políticos e sim para o simples entretenimento e espetáculo. A imagem que se queria construir era de um cinema pudico, descarnado politicamente. (LEITE, 2005). Mesmo representando ambientes sociais como o sertão e a favela, a narrativa se desenvolvia a partir de um drama individual e os aspectos e debates sociais eram colocados em segundo plano. Suas narrativas eram tradicionais, esquemáticas e naturalistas, típicas do cinema norte-americano.

A partir do final da década de 90 é “(re)iniciada” uma produção de filmes que passam a ter como objetivo fazer surgir o interesse que levasse a se começar a pensar e a repensar o país. Esse movimento não é novo, como podemos ver em Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha nas décadas de 50 e 60, porém nos anos 60, o cineasta se sentia potencialmente revolucionário, uma espécie de porta-voz dos interesses de classes subalternas (LEITE, 2005). É preciso considerar que as produções desse período dos anos 50 e 60 estavam em outro contexto social e ordem internacional bastante diferentes do final da década de 90 e por isso possuíam uma coerência ideológica de transformação.

Segundo Marson (2009, p.67), o cinema passa por uma fase dessa euforia a partir do filme *‘Carlota Joaquina, princesa do Brasil’* em 1995 (Carla Camurati). O filme não tinha perspectivas de ser um grande sucesso, porém conseguiu passar de mais de um milhão de espectadores possibilitando uma grande repercussão do cinema brasileiro após a “retomada”. Outro fator foi a comemoração de 100 anos do cinema que ganhou grande espaço na mídia.

O período político da metade da década de 90 é marcado pela eleição do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) que continuou com ajustes iniciados pelo governo de Itamar Franco. Os primeiros anos do governo foram marcados por horizontes de controle da inflação, sucesso do plano Real e estabilidade econômica. Pela primeira vez a classe média pode viajar mais, fazer compras em Miami, seu principal destino e “passou a ser público por excelência do cinema desde o

encarecimento do valor dos ingressos no final dos anos 80". (MARSON, 2009, p. 69).

O filme *Central do Brasil* (direção de Walter Moreira Salles, 1998) é considerado um marco nesse movimento que segue a convergência de um olhar cinematográfico que percorre a trajetória do litoral brasileiro para o centro, mostrando suas contradições sociais e econômicas. No filme são representados problemas sociais a partir de uma dimensão individual, porém não aborda questões mais amplas como a reforma agrária e concentração de renda.

Os filmes desse período tinham como predomínio as narrativas tradicionais, esquemáticas e naturalísticas típicas do cinema hollywoodiano, características que possibilitaram um determinado lugar no mercado internacional. Contudo, o interesse dos espectadores norte-americanos e europeus pelos filmes brasileiros convergia para a violência cotidiana das cidades brasileiras que segundo Leite (2005) caso essa temática não fosse abordada, os filmes não recebiam atenção.

No final da década de 90 e início dos anos 2000 o governo FHC entra em uma profunda crise econômica e o cinema sofre o efeito novamente. No cinema, o "efeito *Central do Brasil* havia passado" (Sara Silveira apud MARSON, 2009, p.133) e começa uma outra crise com denúncias de superfaturamento de produções. Em 2000, o governo federal implementou a exigência de contratação de empresas de auditorias sobre as produções para poder acompanhar as prestações de conta. Essa medida permitiu uma maior profissionalização do cinema dentro dos padrões empresariais, porém, segundo (MARSON, 2009, p. 144), "ao mesmo tempo que deu mais segurança ao Estado e aos investidores, encareceu o cinema nacional, fazendo que menos filmes fossem produzidos a cada ano. " Esse fato acarretou diversas discussões no campo cinematográfico em decorrência, dentre outros fatores, da polarização de cineastas de grandes produções e produtores de filmes de pequenos orçamentos.

Para evitar rupturas e aumento da crise no campo cinematográfico, foi realizado em junho de 2000 o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) que teve como objetivo reunir representantes de diversas áreas do cinema nacional com o objetivo de propor soluções para a situação da área. O evento enfatizou a necessidade de politização do cinema brasileiro como forma de resistência, através do discurso de abertura "Todo cinema nacional é um ato de resistência que tem

como objetivo tornar-se autossustentável, por uma questão de direito econômico e dignidade cultural”. A questão política e da identidade nacional, características do cinema dos anos 50 a 70, é reaberta décadas depois, porém buscada como uma identidade local e mundial, ou seja, “ tem as cores locais, mas recriadas por um recorte internacional” (apud MARSON, 2009, p. 149-150).

O cinema político de Kleber Mendonça

Se for, vá na paz (Bacurau).

Kleber Mendonça possui em sua trajetória, curtas como Vinil Verde⁵ (2004), Eletrodoméstica⁶ (2005), Recife Frio⁷ (2009) e longas como O Som ao Redor⁸ (2013), Aquarius (2016) e Bacurau (2019). Seu cinema possui características de um cinema político crítico e social pois mostra as contradições da sociedade em uma forma cinematográfica.

Seu primeiro curta foi “Vinil Verde”, feito com fotografias que constroem uma narrativa de terror, deixando dúvidas que não são respondidas imediatamente. A mãe dá de presente uma caixa cheia de discos de vinil e um deles é verde. A mãe pede para a filha que não escute esse disco, porém a filha desobedece e coisas estranhas começam a acontecer.

No curta Eletrodoméstica, uma dona de casa regrada pelos “tempos” dos eletrodomésticos e das tarefas de cuidados da casa, vê-se quebrando essa rotina em dois momentos: quando a televisão chega com os entregadores e quando ela própria opta não por seguir o tempo das coisas estabelecidas.

No filme Recife Frio, Mendonça mostra a mudança social e cultural ocorrida em Recife depois que uma massa de ar fria permanece na cidade, alterando o clima e todas as relações sociais locais. As mudanças são apresentadas na dinâmica social da arquitetura de um apartamento, onde o quarto de empregada, historicamente no fundo da casa e próximo da cozinha, vira alvo de desejo pelo filho

⁵VINIL VERDE. Direção: Kleber Mendonça, 2004. Disponível em <<https://vimeo.com/10024257>> Acesso em 01 abr. 2020.

⁶ELETRODOMÉSTICA, Direção: Kleber Mendonça, 2005. Disponível em <<http://portacurtas.org.br/filme/?name=eletrodomestica>>. Acesso em 01 abr 2020.

⁷RECIFE FRIO. Direção: Kleber Mendonça, 2009 Disponível em <<https://vimeo.com/9970440>>. Acesso em 01 abr. 2020.

⁸O SOM AO REDOR (2013). Direção: Kleber Mendonça, 2013.

do patrão por ser o cômodo mais quente da propriedade. A cena épica de inversão de valores ocorre quando a empregada acaba ficando com o quarto do filho, em maior tamanho e de frente para o mar, porque é o mais frio da residência. A dimensão política de Mendonça incide pelo seu viés crítico de sociedade que pode ser observada a partir do primeiro curta, Vinil Verde, culminando no seu primeiro longa, Som ao Redor. Filme esse que mostra a presença de milícias em uma rua de classe média na zona sul de Recife, contrastando momentos de tranquilidade e momentos de tensão em pessoas do bairro.

Aquarius⁹ é o primeiro longa do diretor e é carregado de referências políticas sobre empreiteiras e suas construções. O filme mostra as questões imobiliárias de Recife de uma forma cinematográfica. O filme é dividido em três partes: "O cabelo", "O amor" e O "Câncer de Clara". A trama começa em 1980 e salta para 2016. Este salto é para mostrar a história vivida pela personagem no prédio, com seus 3 filhos, o período de vida, ou seja, uma história naquele lugar que a empreiteira quer demolir. Em 2016, Clara é a última moradora, os demais apartamentos foram comprados pela construtora que pretende demolir o prédio para construir outro maior e mais moderno. Porém Clara não vê motivos para se mudar e passa a sofrer vários assédios por parte da empreiteira. O período histórico em Recife, no qual o filme foi produzido, é marcado por grupos que se mobilizam contra o projeto imobiliário do cais José Estelita¹⁰. Nesse caso podendo estabelecer algumas ligações entre o filme e o momento que a cidade está vivendo.

Para o autor Aumont (2003), o cinema e a política se encontraram essencialmente no controle da produção. Estados totalitários utilizaram o cinema como propaganda dos regimes e, principalmente, como propagação da produção cultural.

Segundo Jacques Amount (2003) a definição de política e cinema,

é a arte e a prática do governo das sociedades humanas. O vínculo entre política e cinema existe desde que esse se desenvolveu em termos industriais, desde que colocou problemas de relações e de

⁹ AQUARIUS (2016) Direção: Kleber Mendonça, 2016.

¹⁰ Em novembro de 2014, o grupo de empresas apresentou um redesenho do novo projeto a fim de atender os parâmetros elencados pelo poder público, junto às expectativas sociais para construção na área. Entre as medidas propostas, a redução na altura dos edifícios, o uso de conteúdo misto (público + privado) e a ampliação da área verde. Fonte: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/03/saiba-mais-sobre-o-projeto-residencial-mirante-do-cais-no-cais-jose-e.html>

comércio internacional (existe um cinema mundial dominante e cinemas dominados) e de identidade cultural. Durante o período, hoje terminado, em que ele constituía o espetáculo de massa mais frequente, o cinema representava uma questão política para os poderes instituídos. (AMOUNT, 2003, p.235).

Seu último filme Bacurau, mostra uma cidade do interior do nordeste brasileiro insurgindo contra a política estabelecida pelo prefeito e também a junção da cidade contra americanos que estabeleceram, com o prefeito, a liberdade de matar pessoas locais com armas antigas. O herói da cidade é chamado de Lunga e seu estereótipo é diferente de qualquer herói, pois parece com um personagem mais real, mais próximo da realidade.

Podemos analisar filmes para além de conflitos e frações de classe, entendendo a realidade como síntese de diversos tempos, espaços e processos sociais que trazem em si. O filme em questão nos remete em uma primeira análise a cidades insurgentes de David Harvey

Como uma problemática bem datada evidenciou, pode-se abordar politicamente o cinema de maneira mais global, por seus efeitos ideológicos, sua função social, seus modos de representação (ver ideologia e instituição). (HARVEY, 2013, p.61).

Conforme a trama avança, o viés político do filme é reforçado e a população se surge, diante da realidade política e social, através de Lunga.

“Estamos sendo atacados”. A insurgência de Bacurau

A abordagem política de Bacurau¹¹ contextualiza o cinema de maneira mais global, por seus efeitos ideológicos, sua função social e seus modos de representação. A emergência pela união dos moradores do povoado contra o prefeito e sua associação com americanos assassinos passa a ser a luta “pelo direito à cidade” e cidadania que segundo Harvey

a cidade pode ser julgada e entendida apenas em relação àquilo que eu, você, nós e (para que não nos esqueçamos) “eles” desejamos. Se a cidade não se encontra alinhada a esses direitos, então ela precisa ser mudada (HARVEY, 2013, p.65).

¹¹ BACURAU (2019). Direção: Kleber Mendonça, 2019.

Segundo Harvey (2013), essas cidades “insurgentes” nascem no pós-Guerra com a industrialização e transferência de parte da produção para países periféricos. Contudo a transferência não foi acompanhada por desenvolvimento social compatível, encarnadas em movimentos de resistência contra as desigualdades no qual estão submetidos.

Produziu-se valor, gerou-se riqueza, mas não houve fruição desta por parte da maioria da população, já que o que caracterizou a transferência da produção foi a oferta de mão de obra barata, ou seja, um aprofundamento da exploração do trabalho. (HARVEY, 2013, p. 3).

“Quem nasce em Bacurau é o que ?” A resposta imediata da criança – “é gente” - demonstra a desigualdade com o contexto da pergunta, colocando quem nasce em Bacurau na mesma altura de quem nasce nos centros urbanos. Em paralelo a Bacurau, Lefebvre 2006 (apud HARVEY, 2013, p.4) demonstra sua visão de “direito à cidade” como emergência da luta pela vida cotidiana dos pobres, relata a transferência do foco na “produção” para “reprodução” “o que vale dizer que a tomada e o controle dos meios de produção não são mais o foco, já que este se transfere para a qualidade de vida” Lefebvre (2006 apud Harvey, 2013, p. 4).

Harvey (2013) menciona que a partir de 1970, a população se deslocou para os centros urbanos, atraídas pela industrialização acelerada e pelas capitais modernas. No Brasil, essa atração gerou uma precariedade habitacional.

Para a elite das capitais modernas, os trabalhadores que chegavam deviam ser alocados em regiões distantes e sem infraestrutura. Isso porque os centros das cidades, projetados para representarem capitais modernas, não poderiam segundo a elite, alocar os trabalhadores que chegavam para as fábricas. Assim, aos trabalhadores sobraram regiões distantes, sem infraestrutura e, devido aos baixos salários, além da precariedade vigorava a ilegalidade.

A engenhosidade da população faz com que desses lugares flua criatividade para adaptações e estratégias que renovem a vida diária. A aglutinação dessa criatividade se corporifica em movimentos de cidadania insurgente e redefinem a cidadania urbana em termos de acesso a recursos. (SILVA, 2017, p.73).

Bacurau é uma cidade fictícia do interior e sem infraestrutura de Pernambuco que provoca uma estranheza inicial pelo uso da tecnologia moderna, como celulares, drones e tablets, onde a comunicação representa o pilar mais forte dos

habitantes na organização social. Esse pilar é posto à prova com a chegada de motoqueiros que cortam o sinal, implantando um aparelho bloqueador no bar local.

Além disso, a educação e uso de ferramentas como o Google Maps são evidenciadas como sofisticação de conhecimento tecnológico sobre a cidade de Bacurau, sendo o ponto de desenvolvimento da trama, quando a cidade deixa de existir no mapa da internet.

Nessas condições, Bacurau se vê isolada do mundo, como se nunca tivesse existido.

A primeira cena mostra as ruínas de uma escola na mesma estrada-linha em que um caminhão transportando caixões tombou, em decorrência da colisão com uma moto. No mesmo dia é realizado o enterro de uma figura popular responsável por uma parte significativa do povoado. Por que tantos caixões para uma cidade visivelmente jovem?

Na mesma estrada-linha, um caminhão de água destrói os caixões espalhados pelo tombamento ao se dirigir ao povoado. O contraste entre o que promove a vida (água) e o que sela a morte (caixão) pode ser representativo com o andar do caminhão na estrada. O recurso hídrico promovido pela administração pública é movido a combustível limitado a tantos tanques quanto o caminhão suportar. Na mesma estrada-linha, uma represa semi construída é observada, onde um criminoso rebelde procurado pela polícia se mantém em um esconderijo. O tempo traçado pela rota do caminhão segue um contexto histórico às margens e, do passado ao presente, quando observada a direção do caminhão. Em todas as perspectivas existe uma limitação imposta pela política e elite sobre o que é essencial ao cidadão.

A construção do herói

Na Grécia, herói é o homem que possui *areté*, “palavra grega que significa a excelência humana como a força, a destreza e o espírito guerreiro”. Entre os heróis gregos encontramos Aquiles que foi herói por excelência, atendendo a todos os requisitos para ser um. Na literatura tornou-se personagem de inúmeras obras, tornando-se um modelo para os heróis posteriores. “Mas, qual seria a função do herói para o povo da Grécia Antiga? Qual a origem do mito de Aquiles? ”

(FERREIRA, 2008, p.22). Os heróis gregos eram personagens que incorporavam virtudes humanas e por isso eram considerados exemplos que deveriam ser seguidos.

Esse formato de herói foi seguido e perpetuado nas histórias literárias e cinematográficas ao longo dos anos. As características do herói foram ampliadas e colocadas em prova com o surgimento do anti-herói.

Desde os gregos, o herói épico é utilizado na tragédia como forma de evocar na plateia o sentido do heroísmo. O herói representa o que há de melhor em um personagem em busca de um bem comum. Os “heróis épicos” da filosofia, Aquiles na Ilíada e Odisseu na Odisseia de Homero representam convergência e construções representativas de um tempo e local do que seria um herói. Segundo Navy (2017) Aquiles é

um homem de princípios sólidos que não aceita que os seus valores sejam comprometidos, nem mesmo pela necessidade urgente dos seus queridos e próximos amigos, que imploram que ele mude a sua vontade o suficiente para que possa salvar o seu próprio povo. (p.31).

Aquiles é um herói que não perdoa a si mesmo por ter deixado que seu amigo tomasse seu lugar na batalha e acabasse morto e abatido como um animal. No início da história o herói se recusava em participar da guerra e por esse acontecimento ele muda e acaba ajudando aos seus companheiros na guerra.

Na trajetória da construção do herói a “recusa” de Aquiles é característica dos 12 passos do herói, descrito por Joseph Campbell no seu livro “o herói das mil faces”. Ao longo da obra o autor analisa e constrói uma espécie de caminho para a construção do herói na história.

O primeiro passo é fruto do chamado “**mundo comum**” que consiste na ambientação do personagem, com suas características, pontos fracos, com quem se relaciona, ou seja, uma pessoa comum. Nesse momento, a relação entre o espectador e o personagem é construída a partir de pontos de identificação.

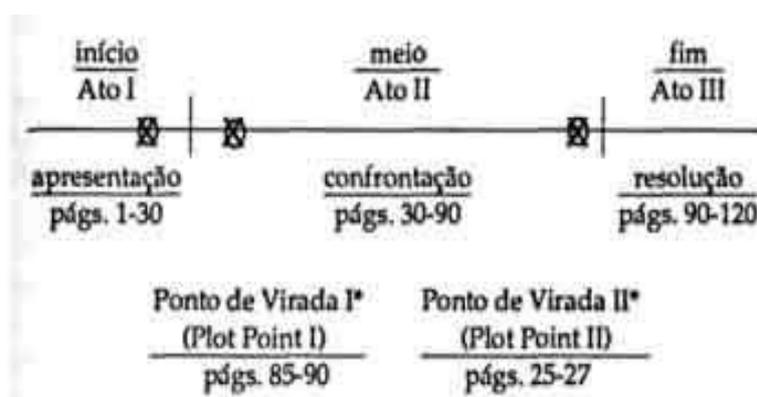
O segundo passo consiste no “**chamado à aventura**”. Momento em que o personagem se depara com o conflito e é convidado para o desafio. Porém o herói ao se deparar com o convite, abandona a ideia da aventura por causa de medo e outras coisas que o impedem de continuar. “**A recusa do chamado**” é o terceiro passo no qual diante de um grande desafio o herói hesita com seus conflitos

interiores, recusando em primeiro momento o chamado. Por isso ele **encontra com o seu mentor** na quarta etapa como forma de ganhar autoconfiança para enfrentar o desafio.

A partir desse momento, para Campbell, o personagem segue sua trajetória heroica e **atravessa o primeiro limiar**. Nesse momento o herói cruza o limite entre o mundo que ele vivia e o que ele deve seguir. Na estrutura de um roteiro esse seria o primeiro ponto de virada da história. Nesse momento localiza-se a saga do herói descrita por Campfield na estrutura de roteiro de proposto por Field.

O ponto de virada é um elemento da estrutura do roteiro que segundo FIELD, (2001) é dividido em três atos (Ato I, II e III) contendo dois pontos de viradas, conforme figura a seguir.

Figura 1 – Estrutura de um roteiro segundo FIELD (2001, p.88).



A partir desse ponto o personagem irá seguir sua trajetória heroica, passando por provas, construindo **aliados e inimigos**, tudo com o objetivo maior. Esses desafios e obstáculos menores, gradativamente, vão testando as habilidades, deixando-o mais preparado para outros desafios que irão surgir. Nesse momento a identificação com o espectador se torna maior porque são reveladas as pessoas que desejam prejudicar ou ajudar na sua jornada.

O próximo passo é a **aproximação da caverna secreta**. Nesse ponto o herói se recolhe, fazendo uma pausa para pensar sobre seus questionamentos iniciais e como será o enfrentamento na sua jornada. É o momento em que o herói se prepara melhor para os desafios que estão por vir.

No segundo ponto de virada está a **provação** do herói ao cumprir seu destino. Etapa que o herói passa como um teste de extrema dificuldade. Nesse

momento ou ele enfrentará um inimigo letal ou vencerá um conflito interior mortal. Essas experiências serão vencidas pelo personagem, reunindo ainda mais conhecimentos para o desafio final. Dessa maneira ele “renascerá” como uma forma de morte e ressurreição para uma nova vida.

Como **recompensa** dessa vitória de diversos desafios, o herói sobrevive e ganha, simbolicamente, uma recompensa, podendo ser um objeto de grande valor ou uma reconciliação com alguém, ou até mesmo uma nova habilidade. Essa recompensa irá transformar o herói em uma pessoa mais forte. Depois dessa etapa o herói ainda precisa voltar para o mundo de onde ele partiu, como vitorioso. O **caminho de volta** não oferece tantos perigos, mas sim um momento de reflexão da necessidade de escolher entre um objetivo pessoal ou um bem coletivo maior.

Perto de comprimir sua trajetória heroica, é nesse momento que **ressurge** o inimigo quando ninguém mais esperava, nem mesmo o herói. Esse desafio representa algo para além de sua vida, seja para suas pessoas à sua volta, comunidade ou família. A condição dessa vez é que se o herói perder, todos irão sofrer as consequências. Nesse momento que o inimigo é derrotado definitivamente (ou não), podendo renascer para uma nova vida totalmente transformada para todos.

Após a vitória, o herói **retorna com o elixir**, chegando ao seu local de origem, simbolizando sua vitória e conquista. Aqueles que não acreditavam nele e tentaram prejudicá-lo de alguma maneira são punidos e as coisas naquele lugar nunca mais serão as mesmas. A jornada do herói representa uma forma histórica de prender a atenção de quem está lendo ou assistindo.

Lunga, o herói da insurgência

O personagem Lunga, em Bacurau, apresenta a desconstrução da imagem do herói épico grego construído nas narrativas e reproduzidos cinematograficamente. Esse herói representa a condição humana na sua complexidade psicológica, social e ética, transcendendo a condição heroica na medida que representa as virtudes e vícios de um homem comum.

Lunga não é um super-herói, nem tem poderes sobrenaturais e nem tem uma trajetória para se tornar um herói. Em um primeiro momento podemos dizer que

Lunga é um ícone da resistência, da luta de classe, da luta da cidade contra os inimigos que querem acabar com o povo. Mas como seria sua construção? Seus passos até a realização do desafio?

A apresentação de Lunga é feita, primeiramente, de forma misteriosa, através de companheiros que vão para o lugar que ele está de tocaia (figura 3). Antes do contato, há uma confirmação que são amigos e não inimigos através do código feito com o reflexo do sol no espelho (figura 2). Diante dessa preocupação, a trama começa a desenrolar porque a necessidade dessa confirmação demonstra que estão de alguma maneira esperando uma “guerra” contra o inimigo.

Figura 2 e 3 – Cena que apresenta o esconderijo do herói e sua primeira aparição



Sua apresentação inicial é realizada na perspectiva de alguém que está fora da cidade, no seu esconderijo, mas mantém um limite de proximidade em uma represa, protegendo a cidade que o reconhece como herói.

O herói já é herói no começo da história e já sabe seu objetivo de proteger a cidade e seus habitantes. A sua construção não passa pelos 12 passos descritos por Campbell, mas sim nasce de um contexto sócio-histórico da cidade que é apresentado para o espectador no início do filme. Em uma cidade no interior do país, sem qualquer tipo de interesse público, o herói se apresenta diante desse contexto social e político. Os desafios e a “aventura” acontecem na própria defesa da cidade.

A primeira cena de Lunga é feita através de um espelho que reflete suas características. Unhas pretas, grandes anéis, cabelo cortado e pintado fora dos padrões heroicos e da própria cidade. A “armadura” (roupa) de Lunga é um ato

político assim como seu personagem, reforçado na fala de uma moradora de Bacurau no momento da sua chegada na cidade, “que roupa é essa, menino?”

Figura 4 - Primeiro enquadramento de Lunga



Esse retorno para a cidade não representa os passos do herói e, sim, a preparação dos habitantes da cidade com o seu herói pronto ao desafio que está para acontecer. O chamado do herói acontece após a morte de várias pessoas na cidade, sua presença é requisitada para evitar e pensar no contra-ataque **(figura 5)**.

Nesse primeiro ponto de virada do roteiro, a cidade começa a se preparar para se defender e contra-atacar. O herói nesse caso é coletivo, assim como a sua luta. Em Bacurau, o desafio já foi apresentado para o herói, cabendo agora se preparar, com ajuda de todos da cidade, para se defender da ameaça.

Figura 5 - Cena que Lunga é chamado para o contra-ataque



A cidade e seus habitantes são envolvidos, aparecendo mais heróis para defender a cidade juntamente com o seu herói principal. Personagens comuns que são chamados para combater a ameaça com um objetivo conjunto com seu herói.

Lunga não é um anti-herói e sim um herói da resistência da cidade às ameaças. O anti-herói é caracterizado por suas imperfeições motivadas pela autopreservação e interesse próprio, mas, diferente dos vilões, não cruza a barreira da vingança e da honra. Os anti-heróis são personagens com contradições e parecem estar dos dois lados, mocinhos e bandidos. Outra característica de um anti-herói é que ele carrega algo escondido do passado, possivelmente um trauma que o levou a ser quem ele é. O personagem é fruto de sua história, principalmente das perdas e traumas profundos. Lunga não apresenta essas características e sim de um líder da resistência da cidade, construído historicamente naquela cidade. O personagem segue uma batalha pelos seus ideais e é acompanhado por outros moradores. O seu desafio é proteger a cidade de um grupo de atiradores americanos contratados pelo próprio prefeito.

O herói então resolve contra-atacar, preparando armadilhas pela cidade. Dentro dos passos do herói, depois de vencer o grupo de assassinos, Lunga retornaria para sua cidade, porém em Bacurau a luta foi feita na própria defesa da cidade, seu lugar comum. Sua trajetória e construção do herói foi realizada em seu próprio lugar, transgredindo os passos descritos por Campbell. A sua retomada seria para um tempo sem ameaça seja do grupo de assassinos ou do próprio prefeito.

Cenas apontam para uma referência a heróis ao mesmo tempo que demonstram a característica de Lunga. Uma delas é a cena dentro do museu que o herói mata um componente do grupo de assassinos com um facão. Ficando coberto de sangue do seu inimigo (**figura 6**), em uma referência indireta ao mito do Herói Aquiles que ao se banhar nas águas do Estige (rio do mundo subterrâneo destinado aos mortos)¹² se tornou imortal. Lunga se torna imortal nesse momento ou foi um ato de violência de um herói contra seus inimigos?

¹² Fonte: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/dad/calcanhar-de-aquiles-origem-da-expressao/>

Figura 6 - Cena de Lunga coberto de sangue do seu inimigo



Não existem respostas para as perguntas, apenas reflexões sobre a representação do herói nesse contexto. Lunga é um herói fora dos padrões do herói épico ou dos heróis da literatura e também dos super-heróis americanos. O herói da resistência assim se consolida, salvando a cidade da ameaça, expondo a trama do prefeito e se tornando o herói da resistência.

Considerações Finais

O cinema político, por definição, tal como dito anteriormente, não é uma arte descolada da realidade, pelo contrário, ele é sim a expressão do encontro com o real, sua possibilidade de representação e de crítica. Os filmes refletem um entrelaçamento da política e da cultura a partir do momento histórico.

Assim, o cinema político pode ser considerado como uma mediação histórica no sentido de ser uma representação de uma sociedade a partir dos olhos dos diretores. É preciso entender dentro de uma particularidade de uma história retratada, todo o contexto social e histórico no qual os personagens, “reais” ou fictícios, estão representados. A mediação está nesse encontro do cinema com a realidade.

O incômodo a partir do retrato de uma sociedade proporcionado pelos filmes políticos são atos de resistência a partir de imagens que fazem pensar e politizar a arte na direção de superação das relações sociais construídas a partir dos meios de produção.

Lunga inspira ao mesmo tempo que permanece à margem. Reflete um momento histórico social e político onde os heróis não são mais representados com superpoderes e sim com ideais coletivos e sociais para o povo. A identificação do espectador com o herói acarreta não somente a transformação do herói em um povoado do sertão de Pernambuco mas em todo território brasileiro. Após o sucesso do filme em diversos festivais, ele passou em televisão aberta e foi o assunto mais comentado nas redes sociais. Os internautas pediram um filme solo do herói como pode ser visto na reportagem do Gshow do dia primeiro de dezembro de 2020.¹³ Na reportagem fica claro que Lunga se destacou como um herói de uma nação em um determinado contexto político. Frases no *twitter* como “Lunga merecia um filme solo” e “o próximo filme contará a história de Lunga!” são expressões e desejos dos espectadores pelo herói.

Apesar de Lunga estar à margem de uma narrativa do herói clássico, esse sentimento heroico proporcionado por suas ações está dentro de uma narrativa e passos do herói. Ele é exatamente aquilo no qual o herói se transforma depois da sua caminhada. As questões que são trazidas com esse sentimento dos espectadores superam qualquer identificação somente com o personagem, mas sim com um contexto político e social refletidos no filme e vivenciado pelos espectadores.

Referências

AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008 (Coleção Campo Imagético).

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj**. 2005. Rio de

¹³Disponível em <https://gshow.globo.com/noticia/bacurau-diretor-faz-convite-a-silvero-pereira-e-internautas-pedem-filme-solo-de-lunga.ghtml?fbclid=IwAR2SDE13QQcmntQgw3OdTmTacJKwLejMUb1CBHTBsDWiQgicVajkGywaBo>. Acesso em 02 de dezembro de 2020.

Janeiro. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1659-1.pdf>. Acesso em 06 de fevereiro de 2021.

CAMPFIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FERREIRA, Luciano Alves. **Da mitologia para o mundo do entretenimento**: o mito de Aquiles na Ilíada e no filme Tróia. 2008. 92f. Monografia. (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. Disponível em <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/19127/1/MitologiaMundoEntretenimento.pdf>> Acesso em 01 de novembro de 2020.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. 9.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes. In: MARICATO, Ermínia et. al. **Cidades Rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. 1ª ed. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2.ed. 9ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro**: das origens à Retomada. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

NAVY, Gregory. **O Herói Épico**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2017.

SILVA, Marcelo Martins da. **Insurgência e conservadorismo**: considerações sobre o paradoxo da cidadania no Brasil. 2017.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.