



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

BANDO SELVAGEM
SOBRE AS VIOLÊNCIAS EM BACURAU (2019) E RELATOS SELVAGENS (2014)

RAUL SCURCIATTO FERNANDES

Foz do Iguaçu
2020



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

BANDO SELVAGEM

SOBRE AS VIOLÊNCIAS EM BACURAU (2019) E RELATOS SELVAGENS (2014)

RAUL SCURCIATTO FERNANDES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho

Foz do Iguaçu

2020

RAUL SCURCIATTO FERNANDES

**BANDO SELVAGEM: SOBRE AS VIOLÊNCIAS EM BACURAU (2019) E
RELATOS SELVAGENS (2014)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História da Universidade
Federal da Integração Latino-Americana,
como requisito parcial à obtenção do título
de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho

UNILA

Prof. Ms. Ester Marçal Fér

UNILA

Prof. Ms. Bernardo Teodorico Costa Souza

UNILA

Foz do Iguaçu, 01 de dezembro de 2020

FERNANDES, Raul Scurciatto. **Bando selvagem: sobre as violências em *Bacurau* (2019) e *Relatos Selvagens* (2014)**. 66 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RESUMO

Partindo da análise fílmica dos longa-metragens *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, e *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Szifrón, a pesquisa busca compreender como a violência é posta como um elemento de construção fílmica. Para isso, recorrer-se-á a teorias que partem de diferentes pontos de análise, pensando os afetos e a representação. Para além, os recortes nos capítulos dedicados à análise propriamente investigam questões atreladas à violência apresentada nesses filmes como da identidade, da mediação e da relação com o Estado.

Palavras-chave: violência; imagem-violência; afetos; representação; identidade.

FERNANDES, Raul Scurciatto. **Bando selvagem: sobre as violências em *Bacurau* (2019) e *Relatos Selvagens* (2014)**. 66 pgs. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

RESUMEN

Desde el análisis filmico de los largometrajes *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, y *Relatos Salvajes* (2014), de Damián Szifrón, la pesquisa busca comprender cómo la violencia está puesta como elemento de construcción filmica. Para eso se recurrirá a teorías partiendo de diferentes puntos de análisis, pensando los afectos y la representación. Adicionalmente, los recortes dedicados propiamente al análisis investigan preguntas en relación a la violencia presentada en estas películas, como de la identidad, la mediación y las relaciones con el Estado.

Palabras-clave: violencia; imagen-violencia; afectos; representación; identidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	31
Figura 2.....	34
Figura 3.....	37
Figura 4.....	43
Figura 5.....	44
Figura 6.....	44
Figura 7.....	47
Figura 8.....	51
Figura 9.....	52
Figura 10.....	58
Figura 11.....	59

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Sangue na tela: a experiência da violência nos filmes.....	14
2.1 O sangue é vermelho: a representação e a imagem-violência.....	14
2.2 O vermelho é sangue: o afeto e a imagem-violência.....	19
3. Perspectivas da violência: quem relata a experiência de violência.....	29
4. Mediação e violência: a (in)comunicabilidade encenada.....	41
5. Estado, sujeitos e comunidades: os (não) lugares da violência.....	48
6. Considerações finais.....	61
7. Bibliografia.....	63
8. Filmografia.....	65

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer a minha família, em especial, minha mãe Eliana e meu pai Luis que sempre foram uma base de apoio em todos os aspectos e que, além de tudo, me ensinaram através do afeto a como enxergar o mundo e encarar as experiências da vida. Também agradeço minha irmã Olívia, que sempre tive como um espelho e cuja experiência de crescimento juntos moldou grande parte do que hoje me constituo. A vocês uma gratidão impossível de guardar em algumas breves palavras.

Agradeço a todas e todos que compõem a UNILA. A todas e todos que trabalham cotidianamente por esse projeto especial. Meus amigos e colegas de classe que na troca de ideias e afetos no dia a dia, fizeram de toda minha experiência durante o período de graduação um momento de expansão pessoal, e algo somente possível dentro desse ambiente único que é o universo unileiro. Com carinho especial a Carolina e Yuri, com quem a vivência me trouxe ensinamentos que carregarei sempre comigo e que fizeram dessa experiência um momento de compartilhamento de alegria. Carinho que se estende a todas as pessoas não nominadas aqui, mas cujos encontros, ainda que por vezes breves, marcaram em minha memória e estarão sempre guardados em um lugar especial dentro de mim.

Ao corpo docente de Cinema, deixo minha total gratidão, por todo um aprendizado que transpassa as barreiras acadêmicas e técnicas, e que ensina elevando a autonomia de cada um. Em especial a meu orientador Fabio, cuja atenção, disposição e empatia tornaram esse processo final de graduação, que, de início, se apresentava como assustador para mim, mas que com sua ajuda, se tornou muito mais fácil. Estendendo também os cumprimentos especiais com carinho a Ester, Bernardo, Ignacio e Edu cujos ensinamentos me inspiraram a ver o cinema e a vida de outra forma.

1. Introdução

A presente pesquisa visa investigar, através do método de análise comparativa, os elementos da violência nos filmes *Bacurau* (2019) de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho e *Relatos Selvagens* (2014) de Damián Szifron. A violência como elemento assume várias formas no meio fílmico e o que se pretende aqui é pensar a violência no cinema por um espectro amplo e, em relação à perspectiva teórica, pensar na questão da representação e também enquanto experiência de sensações, os afetos. Na tentativa própria de analisar a violência, pensá-la para além de uma ação violenta – agressão física ou verbal, por exemplo – ou seja, a violência presente nas relações, a violência como componente da história, sintoma sistêmico-econômico, a violência do meio etc. A busca é, portanto, por colocar em análise a reflexão que, ao transporem para a tela, os filmes fazem sobre a violência, e como isso se apresenta em forma fílmica, extraíndo daí, portanto, um debate sobre a violência como elemento constitutivo dos filmes e quais visões são acrescentadas sobre o tema.

Bacurau é um filme brasileiro que conta a história de um povoado que dá título ao filme, situado em um tempo-espaço já bem delimitados nas cartelas informativas iniciais, cujos escritos colocam – daqui a alguns anos, oeste de Pernambuco. O evento que dá o disparador ao enredo é que esta comunidade se vê atacada por um grupo de terroristas estrangeiros que arma um cerco para caçar a população como em uma espécie de “safári humano”. O filme é marcado por seu trabalho estilístico em cima de gêneros cinematográficos tais quais os mais notáveis são o *western* e o cinema de *horror*. *Relatos Selvagens* é um filme argentino, que possui uma narrativa episódica, composta por 6 histórias singulares que se ligam por uma questão temática, acerca de ideias sobre a própria violência, transitando entre temas como vingança, luta de classes, natureza humana violenta, entre outros. Por questões de escolha metodológica e de adequação aos parâmetros pré-definidos para esta pesquisa, serão selecionados, para um enfoque maior de análise, os episódios “O mais forte”, “Bombinha” e “A proposta”.

Iniciaremos pelo conceito da violência. Walter Benjamin, em seu famoso ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, aponta no cinema uma característica que o coloca como um objeto de análise importante da sociedade de sua época, como revelador de uma mudança na forma de interação e percepção humana da arte e seu reflexo social:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sistema de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (...) Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito do choque de sua sequência de imagens. O cinema se revela assim, também do ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência de percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Benjamin se utiliza desse argumento como ponto de partida para falar sobre como, em sua época, o cinema, sendo a arte do momento, era utilizado como ferramenta política e, para isso, cita o exemplo de como os governos de regimes fascistas da época se utilizam desta força de mobilização das massas que o cinema possui. O que o autor ressalta é a experiência cinematográfica enquanto mobilizadora e importante expressão de um novo tipo de percepção e fruição estética da arte, um tipo que carrega em si um forte caráter de imersão, estabelecendo assim, com quem recebe, uma relação conflituosa de sensações e identificação. Essa propriedade do cinema, quando relacionada à ideia da violência, desponta para uma problemática que é fundamental, a da experiência da violência através da mediação e suas implicações tanto quanto à representação e à relação de apreensão sensorial espectral.

Formulando o debate para a contemporaneidade, a autora Rose Hikiji, em seu livro “Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador”, traz boas reflexões acerca do caráter da imagem cinematográfica aplicado ao tema da violência. Sobre as propriedades do cinema na forma de mediação da violência, a autora afirma

Cabe interrogar-se a respeito da natureza das imagens da violência. Silvia Ramos alerta para a violência intrínseca à própria forma “imagem-câmera”. A imagem produzida a partir da “máquina-câmera” compõe o “campo de fruição do espectador”, uma situação de mundo que faz da posição espectral o “local por excelência ‘voyeurista’ (HIKIJ, 2012, p.100).

Hikiji atenta ao próprio fazer filmico como parte problemática do esquema de mediação da violência. Ela argumenta que na relação que se dá à partir da produção das imagens, já se colocam algumas implicações que são do caráter próprio do cinema, e que estabelecem uma diferenciação das posições quanto à intelecção da experiência da violência, o que, por isso só, já é passível de problematização quando se pensa o cinema como uma forma que faz mediação da violência.

A partir disso, com o aprimoramento da técnica e as reflexões acerca dos próprios meios de manipulação das imagens e sons, vieram exemplos de filmes que refletiam sobre o próprio meio ao mesmo tempo em que traziam elementos da violência em suas tramas, ou seja, filmes que, ao trazer a violência, problematizam seu próprio fazer e seus modos de representação. Dito isso, faz-se importante definir o termo que a autora cunha como “imagem-violência”, o qual nos permitiremos pegar emprestado e que utilizaremos nesta pesquisa. Em suas palavras, Hikiji define esse termo

A este tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagem e violência, chamei *imagem-violência*. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nesses filmes revela-se como linguagem, no limite, metalinguagem (HIKIJ, 2012, p. 104).

No caso, a autora trabalha com um recorte específico de filmes – dos anos 90 e, majoritariamente, estadunidenses – que fazem este trabalho de trazer a violência como tema de reflexão e de elaboração de pensamento acerca do próprio meio cinematográfico. Isso está presente também, cada qual a seu modo, como veremos adiante, nos objetos de análise desta investigação. Cabe aqui fazer uma breve ressalva de que, apesar do termo ser definido como “imagem-violência”, subentende-se que abarque também o trabalho sonoro dos filmes, que se coloca em um mesmo patamar de importância, sem dar ênfase a mais a um elemento ou outro, tendo em vista que um filme é constituído, intrinsecamente, por imagens e sons.

Esse aspecto da pesquisa será trabalhado em um capítulo, dividido em dois subcapítulos, abordando a violência no cinema sob o prisma da representação e também a partir do conceito dos afetos. Mesmo entendendo que são perspectivas teóricas que, por vezes, entram em conflito, a ideia é de que, uma vez expostas essas diferentes correntes de pensamento, elas possam acrescentar ao debate, abrindo possibilidades em uma, onde a outra não dê conta. Por pensar o tema da violência como um espectro amplo e não somente restrito à forma mais explícita, uma gama maior de possibilidades de análise surge quando colocadas diferentes visões. Por outro lado, poderia se argumentar que o aprofundamento de uma teoria seria também uma forma de ampliar o tema, mas penso que, nas devidas condições, colocá-las lado a lado possa fazer com que, a partir dessa aproximação dialética, novos olhares ao tema se mobilizem.

Os dois objetos de análise desta pesquisa, ao trabalharem com elementos de violência, dialogam com toda uma cinematografia de seus países que, historicamente, pensam a violência. Abrangendo um espectro maior, há pontos em comum que,

inevitavelmente, estão presentes, enquanto pertencentes ao lugar – histórico, político e social – do qual enunciam, sendo este o subcontinente latino-americano. Argentina e Brasil têm uma longa história cinematográfica e o tema da violência esteve presente em todos os seus momentos, em alguns, de forma mais marcante, como em suas fases modernas de cinema nos anos 60, que trouxeram uma politização maior ao debate cultural, em geral, de seus países. Esse ponto em comum em relação à violência, na ebulição dos movimentos cinematográficos dessa época, é de pensá-la a partir de uma perspectiva revolucionária, como ferramenta política e sendo o cinema um campo a ser disputado ideologicamente. Na Argentina, como escreve Clara Kriger (2003), em seu texto sobre o filme *La Hora de los Hornos* (1968), o grupo Cine Liberación foi o cânone que sintetizou esse pensamento, com seu manifesto “Hacia un Tercer Cine”, que propunha uma divisão em três tipos de se fazer cinema a partir de recortes socioeconômicos e ideológicos que reverberam no modo de produção. As três categorias são: *primer cine*, que seria o cinema estadunidense, dominante no mercado e que estabeleceu um tipo padronizado de linguagem; *segundo cine*, que seria o cinema de autor, um tipo de cinema alternativo cujas bases de pensamento foram desenvolvidas na Europa, mas que teve forte influência nos novos cinemas latino-americanos; e, por fim, a proposta de um *tercer cine*, um cinema estritamente de militância revolucionária partindo de teorias anticolonialistas, que encontra no documentário uma linguagem fértil a ser desenvolvida (Kriger, 2003). No Brasil, o maior expoente do pensamento anticolonialista no cinema foi encontrado no Cinema Novo e teve em Glauber Rocha sua figura de expressão mais eloquente. Em seu ensaio “O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão”, Ivana Bentes condensa o pensamento de Glauber quanto ao cinema a ser desenvolvido no Brasil de sua época:

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. É isso que faz em Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em Transe, ou em A Idade da Terra. Em todos os seus filmes. Afastando-se do realismo crítico, do narrativo clássico e instaurando uma espécie de apocalipse estético que tirasse o espectador de sua imobilidade (BENTES, 2003, p. 87).

Portanto, o que Glauber buscava era uma estética que fugisse dos moldes pré-estabelecidos pelo cinema clássico estadunidense e que fosse capaz de dar uma forma condizente à ideia de retrato social que enxergava, da fome e da miséria, estabelecendo, assim, uma relação espectral diferente que o faça sair de sua

inércia. Esse momento da cinematografia de Argentina e Brasil foi de extrema efervescência no pensamento teórico desses países e reverbera, em certa medida, até os dias atuais. Apesar disso, é nítida uma diferença nas propostas estéticas e políticas dos filmes desse momento, há de se pensar isso levando em conta a diferença entre os contextos, tanto de referências artísticas, quanto do momento político em que se encontravam os países.

Os capítulos subsequentes serão dedicados à análise filmica, levando em conta diferentes aspectos de linguagem, a partir de recortes específicos que lançam uma mirada sobre pontos em comum que os filmes levantam no que tange ao debate da violência, onde tanto são problematizadas questões de construção de uma linguagem acerca da violência – uma linguagem de e sobre a violência – e sua relação de recepção. A análise será, principalmente, focada no trabalho de *puesta en escena* dos filmes, buscando destrinchar as escolhas de uso da linguagem e sua reflexão acerca da violência. Apesar de esse ser o foco, outros elementos não compreendidos pela *puesta en escena* também serão incluídos na análise, dando atenção a dois aspectos importantíssimos de linguagem como o trabalho sonoro e da montagem.

2. Sangue na tela: a experiência da violência nos filmes

2.1 O sangue é vermelho: a representação e a imagem-violência

Pensar a representação da violência é, antes de tudo, fazer um exercício sobre a capacidade própria do cinema de representar algo, de dar forma através de imagens e sons à ideia de algo. Em seu texto “Imagens da violência e violência das imagens”, Maria Rita Kehl traz algumas ideias iniciais para se pensar a representação no cinema, complementada com conceitos da psicanálise. A autora começa com a ideia do signo como preenchedor de um espaço deixado por alguma coisa que se assemelha a essa coisa, logo, as imagens cinematográficas e, em especial, aquelas de pretensão realista, seriam o representante de significação – ou trazendo um termo da semiótica, um significante – que mais se assemelha à coisa que se pretende representar. Sendo assim, causa um forte impacto na construção do imaginário. “O imaginário é terreno psíquico das significações estáveis. A imagem traduz a coisa como se fosse a expressão da sua verdade.” (KEHL, 2015, p. 86). O imaginário, por sua vez, explica Kehl, é onde está constituído o campo das identidades, onde o “eu” se manifesta e, por conseguinte, em oposição ao “outro”, e é a partir dessa relação que irão surgir manifestações de violência

Isto porque o poder reconfortante da imagem é diretamente proporcional à sua violência.(...) Refiro-me à violência gratuita, a violência como forma predominante de reação à presença do outro, diante das divergências e dos conflitos que o outro nos traz; se o imaginário é o campo que estrutura a fortaleza do narcisismo do eu, a relação com o outro nos termos do imaginário fica inevitavelmente paranoica (KEHL, 2015, p. 87).

Logo, a ideia que Kehl traz é de que a imagem possui um papel fundamental na expressão de um conflito que permeia nossas interações sociais há tempos, pois é uma forma de transformar esse conflito, na linguagem psicanalítica, de saciar uma pulsão, criada pelo complexo psicológico do ser humano. Em um nível de subjetividade individual, a experiência de ver uma representação cinematográfica de conflitos então latentes na psique humana pode gerar uma espécie de gozo, em que o espectador vê ali expurgados seus desejos que o permeavam confusamente, o que, levando para o nível social, pode reverberar em conflitos e interpretações errôneas.

Kehl ainda toma essa ideia e a aplica ao cinema como indústria, onde a manifestação desse conflito se dá em grandes proporções, trazendo com isso o poder da indústria de gerar o que define como “convalidação social” que um filme como produto mercadológico tem. Ela afirma que

No eixo da produção, a imagem industrializada é mercadoria, revestida do brilho do fetiche sob o qual se oculta a mais valia, tempo de vida expropriado aos homens que trabalharam para produzi-la. No eixo do consumo, aura dos objetos da indústria cultural é produzida por efeito dos milhares, milhões de olhares que estes objetos atraem. (...) O valor de uma imagem é diretamente proporcional a esse efeito de convalidação social de seu poder de verdade (KEHL, 2015, p 89).

Essas ideias que Maria Rita Kehl apresenta dão um bom suporte para pensar a questão da representação da violência no cinema. A imagem cinematográfica possui um poder de encantamento muito forte e isso, quando aplicado ao caráter social da experiência do cinema, tem um aumento exponencial, portanto, de grande relevância para se pensarem os conflitos, tanto em nível individual, em seu sentido mais subjetivo, quanto no social, sendo um movimento dialético de influências. Nos casos de *Bacurau* e *Relatos Selvagens*, há alguns momentos em que se podem ver manifestações dos conceitos que Kehl traz. Em *Bacurau*, a relação entre violência e identidade se desenvolve de forma explícita e seu enredo busca trabalhar isso utilizando-se de arquétipos. O ataque de um grupo terrorista estadunidense a um povo em um vilarejo no interior nordestino brasileiro talvez seja a manifestação mais explícita dessa ideia. Também um fator importante é o de que há um casal de sudestinos brasileiros que faz parte deste grupo, representando o conflito identitário histórico no âmbito interno brasileiro entre as regiões Sudeste e Nordeste. Já em *Relatos Selvagens*, essa relação é tratada de forma mais presente no caso dos episódios “O mais forte” e “A proposta”, onde a diferenciação aparece em forma de um conflito de classes. Em “O mais forte”, o homem mais rico entra em uma briga com um homem mais pobre em uma demonstração patética de virilidade masculina e busca de afirmação de superioridade; em “A proposta”, o enredo traz um crime cometido por um jovem de classe alta que, desesperado, pede ajuda para os pais e então a história se desenvolve na elaboração de um plano da família rica, juntamente com um advogado e um perito corrupto, para transferir a acusação para o caseiro. Há nesses enredos conflitos que surgem na diferenciação “eu” x “outro”, aplicados, logicamente, a contextos específicos e suas complexidades, porém possuem o embate de identidade em sua base.

Outro ponto interessante para se pensar a representação é também o de categorizar algumas formas estilísticas da imagem-violência, sendo uma maneira de sistematizar como diferentes tradições de modelo do pensamento cinematográfico retratam a violência. É isso que Lauro Zavala faz em seu texto “La representación de la violencia física en el cine de ficción”, quando se utiliza do conceito de Stephen Price de *gradiente de amplitud estilística*, em que a imagem-violência será pensada de acordo com a gradação e duração em que são apresentados os atos de violência física e, a partir disso, como se dá o diálogo entre as estratégias de representação e o grau de violência exposto. Zavala chega à conclusão de que se apresentam, em linhas gerais, três tipos de estratégias estilísticas que são: a *violencia funcional* que é como o cinema clássico de gênero costuma trabalhar a violência, sempre com uma justificativa narrativa e em que há uma relação causal do ato cometido, sendo portanto definido como baixa amplitude estilística; a *ultraviolencia espectacular* que vem do cinema de autor dos anos 60, caracterizado por chamar a atenção para a própria forma de representação, definido como alta amplitude estilística; e, por fim, o terceiro modo, denominado *hiperviolencia irónica* que é característica do cinema pós-moderno dos anos 90, tendo como principal traço a autorreferencialidade (Zavala, 2012).

Podemos, então, fazer o exercício de colocar em algumas dessas categorias os objetos que serão submetidos à análise nesta pesquisa. Ambos os filmes podem ser encaixados, sobretudo, na categoria de *hiperviolencia irónica*, porém, com alguns traços estilísticos que os diferenciam. No caso de *Relatos Salvajes*, ele apresenta recursos que seriam mais próximos da subcategoria *hiperviolencia como provocación*, entendida como uma violência apresentada a partir da ressignificação de códigos do cinema clássico, ou seja, com baixa amplitude estética, mas com um intuito irônico, que busca reflexionar, a partir de uma mobilização provocativa destes códigos, esse modo de representação. Em *Bacurau*, essa última estratégia estilística também está presente, mas combinada com outra subcategoria que é a de *hiperviolencia como explotación* em que há o emprego de violência explícita, dialogando com o “cinema gore”, em que há uma alta amplitude estilística utilizada também com ironia, mas através de um nível de gradação da violência elevado.

Por fim, trazemos um argumento trabalhado por Rose Hikiji em “Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador” sobre o diálogo entre a representação no cinema e a sociedade por um viés antropológico. A autora trabalha a

partir das ideias que Geertz traz em seu livro “A arte como sistema cultural”. O ponto central do argumento é de que a arte funciona como um esquema social de interpretação de grandes temas humanos, a partir da tradução para signos, códigos e personagens tangíveis à realidade. Ou seja, é uma forma dos seres humanos conseguirem lidar com questões de sua existência – e os problemas disso advindos – em uma representação sensível que facilite a inteligência. No caso do cinema, sendo uma forma artística de grande apelo popular, o que é representado em tela pode ser visto como uma maneira de sintetizar e até, possivelmente, criar novas formas de percepção, inclusive sobre a violência, que, elaborada de modos diversos, pode nos ajudar a pensar amplamente sobre essa questão, considerando as diferenças de contexto social em que ela é apresentada (Hikiji, 2012). Pode-se apontar esse esquema em *Bacurau* partindo de diferentes lugares; um deles será debatido, posteriormente, na seção de análise fílmica, onde a comunidade representada de *Bacurau* traz alguns costumes que dialogam com essa questão.

Outro ponto relevante é quanto a seu lugar como produto cultural no Brasil contemporâneo e a discussão que o filme trouxe acerca da violência, dentro do contexto político particular, de uma crise política ocasionada pela ascensão de grupos políticos de extrema direita que se utilizam de uma retórica anti popular e segregacionista como estratégia de atuação política. Por isso, cabe, ainda que brevemente, trazer alguns pontos sobre a recepção do filme, como o filme lida com a questão da violência armada como forma de resistência popular, sendo esse um debate traçado, majoritariamente, no campo de pensamento político de esquerda. Jones Manoel, em seu texto “E quando a violência revolucionária não é no cinema? A linguagem política e crise do ‘marxismo acadêmico’”, traz uma análise do filme, colocando-o como um instrumento de reflexão sobre a política brasileira atual, focando na forma de recepção, por parte de atores políticos da esquerda da violência como ferramenta/estratégia política de resposta à opressão:

O filme oferece, enquanto elemento de transferência, como uma catarse coletiva nos seguros ambientes das salas de cinema, um gozo geral, porque a política do medo e da chantagem (o “menos pior”), as concessões, negociatas, derrotas, recuos, passividade e comodismo não existem. Finalmente conseguimos ganhar. Os mercenários, a personificação do imperialismo e do fascismo, são mortos. Mortos de maneira fácil. Os colaboradores sulistas são expostos ao ridículo, apresentados como patéticos, e também morrem (MANOEL, 2019).

Há em seu argumento justamente a ideia da possibilidade de se pensar o cinema como um espaço agregador onde o que está em representação são as pulsões que compõem parte do imaginário social em relação às possibilidades de atuação política, poder se enxergar enquanto agente de transformação na tela, ainda que, em seu argumento, haja uma crítica à realização catártica da experiência cinematográfica que seria uma forma, em si, vazia que realiza o saciamento dessas pulsões. Há de se pensar, no entanto, que, em sua especificidade, o cinema possa ser o lugar de proposta para uma reflexão crítica e um motor para uma atuação política a posteriori, como assim o pensavam os cineastas dos já mencionados movimentos dos cinemas latino-americanos dos anos 60. Em sua análise sobre o filme, Carol Almeida traz um exemplo que corrobora esse ponto levantado por Manoel, ao trazer a questão da recepção relacionada a uma das cenas tidas como ponto de clímax do filme

(...) é aquela que, pelo menos pelas bandas de cá da espetatorialidade nordestina, leva o cinema abaixo (nas duas sessões que estive no Cinema São Luiz, as reações foram nada menos que catárticas): os dois gringos escalados para matar Damiano vão se aproximando de sua casa. Damiano está cuidando das plantas, conversando com elas, acarinhando folhas e flores. O plano se abre mais um pouco e percebemos que Damiano está nu. Um pássaro voa. O voo é um código. Neste caso, código de perigo. Damiano tranquilamente se dirige para dentro de casa. Os gringos se aproximam. Um deles acende o cigarro. E é ele quem vai para frente da casa mirar em Damiano. Mas o corte rápido para dentro da casa de Damiano, onde o ponto de vista é finalmente seu, nos mostra o gringo frontalmente, é ele quem está sob a mira. O tiro vem veloz e certo. E estoura aquela cabeça para todos os lados. A imagem dessa cabeça estourada é uma que carrega não apenas toda uma cinefilia dos diretores, mas também a possibilidade de vermos a violência por aquilo que ela costuma esconder: Quais imagens, finalmente, são passíveis de luto? Quais imagens, finalmente, são acionadoras de luta? O brutal, o cruel, o excessivo podem pertencer a quem? A lembrar que Damiano não ataca. Damiano e a mulher que está ao seu lado apenas se defendem (ALMEIDA, 2019).

Almeida traz ainda a especificidade da experiência de recepção nordestina do filme, devido a fortes marcadores de regionalidade que são trabalhados em sua narrativa e que se inserem também no debate acerca do contexto político conflituoso em que o filme foi lançado. A defesa de uma identidade regional é ponto fundamental que seria praticamente impossível de se ignorar em qualquer tipo de análise que se busque traçar.

Relatos Selvagens também, ainda que não fortemente atrelado a um contexto político como de *Bacurau*, de seu jeito próprio, articula questões similares, tratando-se de um filme que trabalha a violência por um viés cômico, com uso de bastante ironia, daí já se tem um ponto a considerar no caminho de trabalho para o tema da violência. O

episódio intitulado “Bombinha”, por exemplo, é a representação levada ao absurdo pela narrativa da violência também como forma de resposta ao descaso do Estado no trato ao cidadão, um exercício de imaginação que toma as consequências fatalistas de uma possível revolta de um indivíduo contra a frieza da burocracia estatal, sendo uma representação, de outro lado do espectro político, de um pensamento que encontra mais alinhamento com ideias liberais, em ações focadas na individualidade. No entanto, quanto à forma como o filme foi recebido pelo público em geral, há uma certa tendência, conforme aponta Jens Andermann, a considerá-lo como um exercício de narrativa de gênero, colocando essa visão como algo primário nas análises e as possíveis questões políticas abordadas pelo filme, acabam sendo colocadas em segundo plano. Ele assim escreve que

De hecho, en el presente el cine argentino no sólo se ha diversificado en términos de forma filmica y modelos de producción, sino que se ha enredado mucho más que a principios de siglo en los circuitos globales de financiamiento, producción y distribución. Al mismo tiempo, podría decirse, que mientras una nueva crisis, potencialmente más violenta, se cierne sobre Argentina, el cine ya no tiene la frescura ni la fuerza expresiva para capturar el momento contemporáneo que tuvo entre sus manos brevemente con el desastre financiero, social y político de 2001. Es revelador que una de las pocas cintas que han abordado, bajo la fórmula de la comedia negra, el lenguaje profascista de resentimiento y pánico moral que se extiende por las redes sociales y el discurso político de Argentina y la región, *Relatos salvajes* (2014), de *Damián Szifron*, no haya sido considerada política en su recepción en casa ni en el extranjero, sino, más bien, como una película de género encantadora aunque de mano dura, lo que quizá sea un indicativo de una dificultad más generalizada para hablar de lo más apremiante en las coyunturas políticas desde el medio fílmico (ANDERMANN, 2018).

Logo, o debate em torno da recepção desses filmes aponta para diferentes lugares em que a representação da imagem-violência possa ser considerada, quando pensamos as especificidades de abordagem e o contexto ao qual se inserem os filmes. Assim, conseguimos ter uma breve noção de como algumas destas questões, como exemplo do debate acerca da identidade e a violência se apresentam como uma força de experiência desses filmes, e que está como parte presente em diversas análises.

2.2 O vermelho é sangue: o afeto e a imagem-violência

Um dos panoramas teóricos de abordagem da questão da violência no cinema busca colocá-la em relação ao afeto produzido no espectador pelas imagens na tela. Essa perspectiva se deve, em sua maioria, pela contribuição do pensamento de Gilles Deleuze acerca das propriedades da imagem no meio cinematográfico.

O pensamento deleuziano categoriza a imagem cinematográfica em dois tipos gerais: imagem-movimento e imagem-tempo. Atentemo-nos primeiramente ao conceito de imagem-movimento. Durante os primórdios do cinema, sua imagem ainda não poderia se encaixar em uma dessas categorias, foi preciso um aprimoramento técnico, como explica Bruno Leites em sua tese sobre a imagem-violência em que dedica uma parte à teoria de Deleuze:

Assim, nos primeiros anos, antes da liberação da câmera e da consolidação da montagem o cinema mostrava imagens em movimento, mas não a imagem-movimento. É que, nos primórdios, o movimento era reconstruído através do instantâneo, porque subordinado a fixidez da câmera, ou seja, era o instante + o movimento artificial, a imagem fixa + o movimento. Depois, os movimentos de câmera e a montagem liberaram o movimento, que o cinema passou a mostrar como existindo em si, não subordinado ao instantâneo. E foi apenas nesse momento que o cinema passou a existir, na concepção de Deleuze, porque passou a mostrar a imagem-movimento e não mais as imagens em movimento (LEITES, 2011, p. 39).

Nota-se, portanto, que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, tendo como principal advento o surgimento da montagem, fez aparecer o que Deleuze categoriza como uma fase essencial do cinema a qual chama de imagem-movimento. Esse conceito foi definido por Deleuze a partir da leitura de Bergson e suas teses sobre os princípios do movimento. O caminho que Deleuze traça para chegar a esta definição começa a partir da concepção de Bergson de que o movimento não se define pela equação de espaço percorrido em um determinado instante tempo. Essa seria uma característica do movimento que o denotaria como sendo heterogêneo e irreduzível entre si e, portanto, a reconstituição do movimento não seria possível, visto que, somente com o acréscimo de uma ideia de tempo abstrato (e igual para todos os movimentos), as posições no espaço não seriam suficientes para reconstituir o movimento, seriam somente uma forma ilusória de reconstituição (Deleuze, 1983). Sendo o movimento produzido pela imagem do aparato cinematográfico de 24 quadros por segundo (fixo e homogêneo), a imagem cinematográfica seria uma mera reprodução dessa ilusão. Deleuze, no entanto, argumenta que o cinema nos oferece uma imagem média que carrega o movimento em si, ou seja, à imagem apresentada não é acrescentado um movimento abstrato, ela já se constitui enquanto um movimento próprio. A síntese dessa concepção de movimento em relação à imagem do cinema é posta da seguinte forma:

Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato. (...) Em suma, o cinema não oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + um movimento abstrato (DELEUZE, 1983, p. 10-11).

Tendo então trabalhado a partir desse conceito sobre o movimento, Deleuze divide a imagem-movimento em três tipos fundamentais: imagem-ação, imagem-percepção e imagem-afecção. Os tipos aos quais vamos nos ater para nos aprofundarmos um pouco mais e que mais cabem ao propósito desta pesquisa são a imagem-afecção e a imagem-ação.

Um bom exemplo que definiria, inicialmente, a proposta sobre a imagem-afecção é de uma imagem em primeiro plano. A imagem em primeiro plano produziria o afeto não somente quando, por exemplo, amplia o rosto do ator – um típico recurso do cinema – mas porque, justamente, opera produzindo esta mesma sensação em outros tipos de imagem que não um rosto, em outras palavras, é como se a imagem-afecção desse uma característica de “rosto” a outros tipos de imagens (Deleuze, 1983). Isso se deve a este tipo de imagem funcionar – na definição que Deleuze toma emprestado de Bergson – como afeto, “uma tendência motora sobre um nervo sensível” (Deleuze, 1983, p. 114). Ainda dentro da exemplificação do rosto, Deleuze o coloca em dois tipos, o de primeiro plano que irá expressar um pensamento ou, em seu termo mais específico, uma admiração – ou *wonder* como prefere o autor a carga trazida pela palavra em inglês – e o primeiro plano que irá expressar algo ressentido, o processamento de um sentimento do passado, que se dará através de micro movimentos espontâneos de expressão, sendo ambos em níveis de gradação de uma força expressiva iguais, sem categorizar um como “mais leve” que o outro, apenas traduzem formas diferentes (Deleuze, 1983). Portanto, a imagem-afecção é uma categoria de imagem que produz o afeto no espectador através de, não somente um tipo de imagem, mas também dos componentes formais que a constituem. Isso coloca o espectador em um nível mais intenso de relação subjetiva com a imagem, o afeto produz uma resposta de recepção sensorial do espectador para além da própria intelecção.

Já quanto à imagem-ação, Deleuze assim a define: “O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois e todas as

variedades dessa relação.” (Deleuze, 1983, p. 178). O que Deleuze trata por realismo aqui não é no sentido do senso comum em que se costuma utilizar o termo, ou seja, como uma designação de algo que procura uma reprodução fiel da realidade, mas como um conceito que define tempo e espaços específicos, um universo narrativo criado em que se estabelecem suas próprias regras de funcionamento e em que há uma relação direta de troca entre este meio e os personagens que o habitam. Deleuze analisa, a partir do cinema de gênero, alguns exemplos em que essa relação se mostra presente. Nesse tipo de cinema, os códigos mobilizados assumem uma função sempre que se toma mais de uma significação e a ação das personagens em tela para além do sentido imediato assumem um caráter mais amplo. Deleuze afirma que

A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial (DELEUZE, 1983, p. 179).

Logo, a imagem-ação carrega em si um simbolismo que atende aos códigos específicos que se estabelecem no universo criado, formando assim um diálogo com uma noção prévia dos espectadores do gênero trabalhado. *Bacurau* é um exemplo em que a imagem-ação é trabalhada dentro do gênero do *western*. É abordado um enredo clássico do gênero em que uma comunidade local tem que se defender de uma ameaça exterior. Nesse embate, os habitantes locais se utilizam de seu conhecimento de táticas de defesa histórica (não à toa as armas utilizadas para defesa são as que estavam em exposição no museu) e do próprio conhecimento também da geografia local. Na tradução e como um trabalho de releitura do gênero, há uma série de ressignificações desses arquétipos. Os forasteiros que representam a ameaça aqui são homens e mulheres brancos estadunidenses, a invasão é a invasão imperialista ao território historicamente colonizado, aqui não é mais o branco que tem seu “território/propriedade” invadido, ele é o invasor.

Relatos Selvagens, em sua série de episódios, dialoga com alguns gêneros sob uma perspectiva satírica, dentre os quais o *thriller* é o mais recorrente. O primeiro episódio, intitulado “Pasternak”, faz isso ao colocar os personagens em uma situação em que descobrem sobre o crime de que são vítimas no momento em que ele está acontecendo. Alguns elementos, como a trilha sonora de suspense combinada com movimentos de câmera, sublinham momentos em que as personagens descobrem alguma nova informação que levanta alguma suspeita e, então, a cada diálogo entre as

personagens colocadas nesta situação, vamos descobrindo sua ligação comum com o autor do crime e que se trata de uma “vingança coletiva”, ressaltando a temática trabalhada durante o filme sobre uma tese acerca da natureza humana e a dificuldade no convívio em sociedade em lidar com instintos que geram uma pulsão agressiva, ou seja, uma tendência a uma resposta com violência. A imagem-ação está, portanto, presente nesses exemplos enquanto um tipo de cinema que representa o realismo, no sentido deleuziano, de situações que se definem nas relações entre o meio e as personagens (e suas ações) dentro de um contexto específico criado.

Unindo, portanto, o conceito trabalhado por Deleuze dos tipos de imagem – afecção e ação – à ideia da imagem-violência, podemos ter uma melhor compreensão da recepção do espectador da imagem-violência a partir do nível afetivo, nos ajudando a entender como se opera essa relação e qual a significância disso ao discutirmos a violência nos filmes analisados nesta pesquisa. Traremos algumas ideias de como autores que trabalham com base nas teorias de Deleuze as aplicam na análise da violência nos filmes em geral, buscando uma definição mais precisa do conceito dos afetos quando empregado em análises deste tema.

Em sua obra “Violent affect: literature, cinema, and critique after representation” (2007), Marco Abel traz o argumento de por que é importante pensar a questão da violência sobre a perspectiva dos afetos e não da representação, após se utilizar de exemplos de violência mediada e não mediada,

Com efeito, dizer que esses exemplos de violência real e imagética não são o mesmo, de que eles são diferentes, e de que tem um problema em considerá-los como exemplos de Violência ao invés de considerá-los como uma série de diferentes violências (...). De fato, parte de meu argumento durante este livro será aquele de que uma das desvantagens do criticismo representacional da violência é que tende a erradicar esta mesma diferença configurando o evento da violência como sempre sendo sobre alguma outra coisa que não suas forças constitutivas, intensidades ou ritmos (ABEL, 2007, p. 2, tradução nossa).¹

O argumento do autor, portanto, é que pensar a violência nas diferentes mídias, sendo uma delas o cinema, através dos afetos, é pensar para além de um olhar direcionado na “razão de ser” da violência, ou seja, tão puramente em seu significado; uma observação de como essa imagem de violência se constitui por outras formas e

¹ “Indeed, to say that these examples of real and imaged violence are not the same, that they are different, and that there is a problem with considering them as examples of Violence instead of regarding them as a series of different violences (...). In fact, part of my argument throughout this book will be that one of the drawbacks of representational criticism of violence is that it tends to eradicate this very difference by configuring the event of violence as always being about something other than its constitutive forces, intensities, or rhythms.” (ABEL, 2007, p. 2)

estabelece relações com os espectadores em outros níveis que não o da representação. O conceito dos afetos trabalhado por Abel é o de produção de sensações, de algo que está fora de uma relação causa e efeito, mas que tem sua força de impacto enquanto uma força subjetiva. Por isso, o autor privilegia os elementos da *puesta en escena*, nos quais entende estar a chave para a análise deste impacto, visto que é uma forma singular desta mídia e na qual se dá uma das possibilidades de chave de análise de produção dos afetos. Como posto pelo autor na análise de uma cena de *Miller's Crossing* (1990) de Joel e Ethan Coen, um dos exemplos filmicos dos quais se utiliza:

No entanto, em outro nível esta cena confronta os espectadores com um diferente tipo de violência. É uma violência tornada visível pelas intensidades da coloração da *mise en scène*. Esta violência confronta os espectadores no nível de afeto *antes* que seja disponibilizado para eles no nível da narrativa ou do simbolismo que é a representação (ABEL, 2007, p. 5, tradução nossa).²

Bacurau e *Relatos Selvagens* são filmes que trazem a questão da violência em uma multiplicidade de aspectos: há violência explícita e há também violências que são apenas citadas ou estão sublinhadas nos contextos apresentados pelos enredos. A comunidade de *Bacurau* que sofre com um ataque armado de uma gangue de pistoleiros, causando uma batalha de guerra, com morte e brutalidade, também sofre com o prefeito que tenta se utilizar da comunidade como curral eleitoral, com interesse de uma elite latifundiária que impede o acesso à barragem de fornecimento de água. Em *Relatos Selvagens*, por adotar um formato narrativo episódico, esta diferença acaba se apresentando de maneira mais evidente, pois ainda que conduzidos por uma temática e tratamento estético padrão que busca unir os episódios, como cada episódio tem um fim em si, há uma liberdade nas formas de abordagem da violência que se estabelecem dentro de cada um. Como exemplo, no primeiro e quinto episódios – intitulados, respectivamente, “Pasternak” e “A proposta” – não há imagens de violência direta, – um personagem agredindo o outro – há, inclusive, o recurso de interromper a cena justamente no momento em que a imagem de agressão irá se concretizar em tela. Em outros episódios, há cenas diversas de agressão, combate entre personagens e destruição de objetos.

² “Yet, on another level this scene also confronts viewers with a different kind of violence. It is a violence rendered visible through the intensities of the coloration of the *mise en scène*. This violence confronts spectators on the level of affect before it is made available to them on the level of narrative or symbolism, that is, representation.” (ABEL, 2007, p. 5)

Outro ponto importante em relação à imagem de violência e à produção de afeto é seu uso no cinema comercial. No livro “The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema”, o autor Paul Gormley busca em Deleuze a elucidação desta questão, que o filósofo faz através de uma crítica a este tipo de cinema

Deleuze argumenta do ponto de vista de que no ‘bom cinema’, o cinema narrativo não é uma inevitabilidade da imagem-movimento – ‘narração é apenas uma consequência das próprias imagens [aparentes] visíveis e suas combinações diretas – não é nunca dado’. A narração cinematográfica ocorre apenas quando as imagens estão estruturadas de certa maneira pelas técnicas de montagem e outros processos. De acordo com Deleuze, a imagem e o som deveriam vir primeiro no processo de filmagem. Sobre essa visão, o problema para Deleuze com representações da violência é de que elas somente proporcionam choque no modo como Hollywood se utiliza delas em prol da narrativa ou da história, e a violência das imagens é produzida somente pelo contexto narrativo (GORMLEY, 2005, p. 19, tradução nossa).³

O argumento apresentado é de que a violência, como ação justificada dentro de um texto narrativo, acaba perdendo sua força de impacto no espectador, pois recebe um tratamento que a coloca homogeneamente dentro do segmento narrativo, sendo “apenas mais uma ação realizada por uma personagem dentro da história”, ou seja, sempre vista a partir de uma relação causal dentro de uma lógica narrativa e menos por um momento de “peso próprio”. Dando segmento, Gormley traz o que Deleuze vai apontar como um momento de “crise da imagem-ação” no cinema, em que encontra exemplo nos filmes de Martin Scorsese, Sam Peckinpah e Arthur Penn, onde os personagens estão desconectados com o meio em que habitam e, portanto, suas ações não se dão dentro da lógica habitual estabelecida anteriormente. Logo, cenas com conteúdo de violência são apresentadas com um tratamento estético que busca realçar o peso destas ações (Gormley, 2005). Dando o exemplo, partindo do cinema de Sam Peckinpah, de como as imagens de violência são apresentadas de uma nova maneira, Gormley escreve

Não é que mais da violência cotidiana é revelada pela violência de Peckinpah – é mais que a morte em slow motion e em cortes rápidos alterou nossa percepção do que está sendo atingido. ‘Pessoas reais’ não morrem em slow motion mais do que morrem limpa e rapidamente como parte de uma lógica narrativa linear, mas este tipo

³ “Deleuze is arguing from the point of view that in ‘good cinema’, narrative cinema is not an inevitability of the moving-image - ‘narration is only a consequence of the visible [apparent] images themselves and their direct combinations - it is never a given’. Cinematic narration only occurs when the images are structured in a certain way through techniques of montage and other processes. According to Deleuze, the image or sound should come first in the process of filmmaking. In this light the problem for Deleuze with representations of violence is that they only provide shock in the way that Hollywood uses them in the service of the narrative or story, and the violence of the images is only produced through the context of the narrative.” (GORMLEY, 2005, p. 19)

de imagem criou uma nova percepção habitual da morte (GORMLEY, 2005, p 20, tradução nossa).⁴

Em nível dos afetos, a imagem de violência é absorvida subjetivamente, deixando apenas sua camada superficial, mantendo o distanciamento da experiência “confortável” para o espectador, com pouco espaço para uma reflexão mais crítica, contribuindo, portanto, para sua banalização. Dessa maneira, poderiam se pensar estas imagens através do que Deleuze define como “clichê”. O “clichê” é aquilo que da imagem absorvemos, em primeira instância, uma camada que envolve a imagem e que não nos permite (ou busca não permitir) um acesso a outra camada da imagem, esta a das articulações que a constituem. Nas palavras do próprio autor

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...) (DELEUZE, 2005, p. 35).

Por serem filmes que trabalham criticamente com o conceito da imagem-violência, *Relatos Selvagens* e *Bacurau* trazem uma forma que busca subverter esta lógica, a própria banalização da violência é tema dos filmes, sendo inserida de maneira reflexiva. Há uma forte estilização na *puesta en escena* desses filmes que segue uma lógica de autorreferencialidade cinematográfica, ela é feita conscientemente de maneira a satirizar, por vezes, os arquétipos utilizados nas representações do cinema de gênero, como *Bacurau* faz com o *western* e com o *sci fi* também; como *Relatos Selvagens* faz com o *thriller*, majoritariamente, mas também com o *western*, se apropriando destes arquétipos e os ressignificando a partir do contexto e dos personagens apresentados. Esses filmes questionam esta tradição que a indústria cinematográfica estadunidense exportou – e ainda exporta – com certa hegemonia durante grande parte da história do cinema, só que, quando importados de forma a serem ressignificados, o diálogo com o passado toma formas de escrita de uma nova história, contada a partir de um outro ponto de vista.

Aprofundando mais o ponto de intersecção entre o pensamento dos afetos no cinema e os diferentes contextos nos quais a violência é representada, Gormley traz o

⁴ “It is not that more of everyday reality is revealed in Peckinpah’s violence - it is rather that the slo-mo, fast-cut death has altered our habitual perceptions of what it is to be shot. ‘Real people’ do not die in slow motion any more than they die cleanly and quickly as part of logical linear narrative but this kind of imagery has created a new habitual perception of death.” (GORMLEY, 2005, p. 20)

debate das teorias do cinema contemporâneo da relação entre a produção afetiva pelas imagens e seu contexto cultural significativo. A crítica aos teóricos que adotam uma visão semiológica do cinema, ou seja, que o analisam através do campo da linguagem definindo-o como um conjunto de signos encadeados, divididos entre significantes e significados, é direcionada ao fato de que este tipo de análise tem uma tendência que acaba por reduzir o cinema a um sistema linguístico, sem levar em conta o contexto cultural em que está inserido (Gormley, 2005). No caso em questão, o autor está trabalhando sobre um conjunto específico de filmes, os quais denomina “new-brutality films”, sendo o exemplo principal o filme *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino e, portanto, seu argumento traz o ponto de que estes filmes, especificamente, por fazerem um diálogo intertextual e carregarem muitas referências com a história do cinema de Hollywood, levam a uma imprescindível análise que leve em consideração a significância do contexto cultural desses filmes. Logo, pode-se também fazer uma transposição deste argumento para os fins desta pesquisa, certamente, com as devidas precauções. *Bacurau* e *Relatos Selvagens*, como apontado anteriormente, e como também será esmiuçado posteriormente, na seção de análise filmica, são dois filmes que trazem uma carga cultural extremamente relevante para a compreensão de alguns códigos significativos que mobilizam. *Bacurau*, além de referenciar toda uma tradição do cinema de gênero americano, traz também símbolos que têm um peso imenso dentro da história brasileira, muito associado a momentos e espaços que, historicamente, foram silenciados, desde o período da ditadura brasileira até a resistência combativa do cangaço. *Relatos Selvagens* também traz as referências do cinema de gênero e isso versando sobre a sociedade argentina contemporânea, desde sua luta de classes velada até as adversidades da vida na metrópole. Tendo em conta esses diferentes pontos, Gormley busca elaborar o argumento de seu livro que pode ser um exemplo síntese de como pensar a representação da violência no cinema através não somente do binarismo posto entre o afeto e a representação, mas de uma junção dos dois conceitos teóricos:

O “New-Brutality Film” está conceitualmente situado entre o (falso) binarismo do pensamento sobre cinema como um conjunto de signos e significados, e, filme como um meio primariamente sensitivo e meio afetivo que tem o significado como um processo secundário. Em última análise o livro explora as ressonâncias entre afeto e significado, e argumenta que as políticas e estéticas do cinema estadunidense contemporâneo são muito complexas para serem pensadas em ambos

os termos de sistemas de significação da história cultural ou dos afetos (GORMLEY, 2005, p. 9).⁵

Gormley traz uma proposta interessante, buscando analisar a questão da violência sem isolá-la do contexto cultural em que está presente, no entanto, sem excluir de sua análise a perspectiva teórica da semiótica, ou seja, do campo dos signos e da representação, assim diferenciando-se da visão de Abel, que exclui este campo de sua análise. A visão de Gormley, quando sintetiza sua tese, é a que mais se aproxima da proposta de análise dessa pesquisa, que busca, partindo de uma perspectiva dialética, colocar estes conceitos em justaposição para que o debate seja assim uma forma de desenvolver novas ideias e onde, se um desses conceitos não der conta do todo, o outro complementa e vice-versa, sem descartar, no entanto, os pontos de intransigência.

Estabelecido o panorama a partir dos arcaouços teóricos levantados neste primeiro capítulo, prosseguiremos para uma série de análises filmicas. Para isso, visando a um recorte específico que busque uma ilustração das questões centrais que os textos discutidos anteriormente trazem, a escolha é de buscar explicitar, a partir de alguns aspectos da construção formal dos filmes, a relação proposta entre espectador e imagem-violência. No segundo capítulo, o foco será a perspectiva de enunciação da violência, ou seja, a partir de que ponto de vista, a cena é mostrada ao espectador e os momentos de aproximação e distanciamento em relação à violência das imagens apresentadas. No terceiro, versaremos sobre a questão da mediação da violência, pensando-a tanto como componente presente na narrativa dos filmes, como os próprios filmes como objetos de mediação da violência. E, por fim, o capítulo quatro tratará sobre o conceito de comunidades, pensando a relação do Estado como elemento comum ao surgimento de conflitos entre os sujeitos dessas comunidades.

⁵ “The New-Brutality Film is conceptually situated within the (false) binary of thinking about cinema as a mass of signs and meanings, and film as a primarily sensory and affective medium that signifies as a secondary process. Ultimately the book explores the resonations between affect and meaning, and argues that the politics and aesthetics of race in contemporary American cinema are too complex to be thought through in terms of either the signifying systems of cultural history or affect.” (GORMLEY, 2005, p. 9)

3. Perspectivas da violência: quem relata a experiência de violência

O terceiro episódio de Relatos Selvagens, intitulado “O mais forte”, conta a história de uma briga de trânsito entre dois homens, que se diferenciam de acordo com a classe social a qual pertencem – um é da elite, o outro, um trabalhador pobre –. Essa diferenciação é o disparador deflagrante do conflito no episódio, sendo uma encenação que traduz a modos literais a expressão da “luta de classes”. O elemento imagético que serve como principal ilustração da diferença dos universos sociais aos quais pertencem as personagens é o automóvel de cada um. O carro tem uma função narrativa importante, pois, como fator de diferenciação das personagens é, para além de um objeto material, um objeto simbólico tanto na construção da subjetividade, quanto como espaço em torno do qual o conflito literal – e, novamente, simbólico – se desenvolve. Essa ideia será retomada com mais profundidade no final da análise. Identificados os pontos de antagonismo entre as personagens na trama, partiremos para uma descrição mais detalhada do episódio relacionada ao recorte proposto da análise.

O episódio inicia-se com uma cena que remete aos comerciais de carros de luxo. O plano inicial é uma subjetiva do ponto de vista do capô do carro, de onde somos convidados a um passeio na rodovia em que se pode apreciar paisagens montanhosas da região argentina de Salta. Os planos subsequentes são detalhes do carro, em uma fotografia que busca valorizar o produto, com uso do *lens flare* (técnica de efeito óptico causada pela dispersão da luz na lente, ocasionando pequenas “manchas de raios de luz” na imagem) e os feixes de luz do sol refletindo seu brilho na lataria. Os planos cumprem a função de estabelecer o motorista – e proprietário – como protagonista. Tudo isso acompanhado de uma trilha sonora composta por sintetizadores eletrônicos e piano, que reforçam o estilo comercial de tv de carro. O momento “publicitário” é interrompido quando surge na história a outra personagem. Vemos seu carro, uma velha lataria, suja e com instrumentos de trabalho campestres – como uma carriola – acoplados à parte de cima. O velho carro parece se locomover com dificuldade, sem a potência do carro de luxo que, até então, transitava fluidamente pela rodovia. É nesse momento que o conflito se inicia, quando o homem do carro de luxo tenta a ultrapassagem, que é impedida pelo homem do carro velho. Em um primeiro momento, acompanhamos a cena de dentro do carro do homem rico. Em um plano próximo, vemos suas indagações impacientes com a situação em que se encontra. Durante a ultrapassagem, o homem rico

profere ofensas racistas ao homem pobre, ele abaixa o vidro e diz: “Sabe que sos un negro resentido?... Forro”. Há então uma mudança de chave na cena: a utilização do plano e contraplano nesse momento coloca o espectador, ora a partir do ponto de vista do homem rico, que ofende, ora do ponto de vista do homem pobre, que é ofendido. Podemos ver as reações dos dois homens nesses planos, o homem rico em expressão de ira e o homem pobre com um sorriso de deboche diante do chlique do outro. No que realiza a ultrapassagem, o homem rico aponta o dedo do meio ao homem pobre, mostrado por um plano subjetivo do homem pobre, em uma composição que faz parecer o dedo do meio apontado ao espectador que, no entanto, é sucedida de um corte que muda a perspectiva em um quase contraplano em que é mostrada de frente a ação do homem rico. Ao final, os planos próximos de dentro do carro do homem rico se repetem, tendenciando a posição de perspectiva da cena ao seu lado.

A cena, portanto, coloca o espectador em uma posição ambígua no conflito, pois o protagonista apresentado não gera empatia, devido a suas atitudes, ainda que a perspectiva adotada nos coloque mais próximo a ele. A utilização do plano e contraplano que faz esse jogo de mudança de perspectiva momentânea, ao colocar, ainda que por um curto tempo, a perspectiva do antagonista da história, corrobora com a não empatia à personagem protagonista, ao colocar o espectador como alvo momentâneo de suas ofensas.

Em um segundo momento no episódio, o homem rico tenta trocar – sem sucesso – o pneu de seu carro que acabara de furar e, como era de se esperar, o homem pobre, que seguia na estrada, chega a este ponto. Sua chegada é anunciada através de uma trilha sonora com cordas dissonantes que causam tensão. O plano mostra o carro se aproximando ao mesmo tempo em que um vento levanta uma nuvem de poeira, reforçando a chegada de uma presença ameaçadora. Esse trecho parece remeter a uma cena típica de filmes de *western* precedente ao início de um duelo entre caubóis. Com medo, o homem rico busca proteção dentro de seu carro. O homem pobre desce e começa a não só ameaçar, como destruir o carro do homem rico. A cena é construída na perspectiva do homem rico, com o uso dos planos próximos de sua reação e do que seria uma subjetiva, de onde se vê as ações de violência do homem pobre.

A cena se desenrola a partir desse esquema, onde a gradação das ações do homem pobre vai aumentando – ele humilha o homem rico ao subir em seu carro já destruído para defecar e fazer xixi – o que parece ser um primeiro momento de

afastamento da violência, pois há uma quebra de expectativa, construída comicamente, através da ação do homem pobre. No entanto, a estratégia de nos aproximar da cena pela visão do homem rico faz com que a violência – e sensação de nojo, no caso, – seja sentida pelo espectador. Há um momento em que o homem rico até tenta desviar o olhar e a câmera – novamente reforçando a perspectiva da qual se apresenta a cena – faz um movimento desviando o foco da ação do homem pobre, que acompanha o movimento da câmera e, assim, não permite esse desvio de olhar. Ao fim da ação do homem pobre, temos uma dimensão de empatia com a humilhação pela qual passou o homem rico.



Figura 1 – Na sequência de quadros, vemos que o homem rico tenta desviar o olhar da ação do homem pobre, esse movimento é acompanhado pela câmera. No entanto, o olhar – e a câmera – são perseguidos pela ação do homem pobre. Em *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014).

Mas, passado esse momento, há mais um ponto de virada na cena e o homem rico, finalmente, sai do seu estado defensivo e decide revidar com ações violentas também e é aí que o filme parte para a estratégia de distanciamento da violência das imagens através do que seria um “filtro de ironia” – estratégia recorrente durante o filme, como veremos nas análises subsequentes – sob a qual a sequência irá decorrer. Abrimos aqui um espaço para retomar a ideia de Zavala quanto a essa proposta estilística em relação à imagem violência. Em sua definição da *Hiperviolencia como provocación*, o autor assim escreve: “Aquí hay una claro propósito de sensibilización dirigido al espectador, como una forma de refuncionalizar irónicamente las estrategias propias del cine clásico, precisamente al emplear una *baja amplitud estilística*” (ZAVALA, 2012, p.8). Um destes aspectos da linguagem do cinema clássico ao qual se refere o autor e que é utilizado recorrentemente como um recurso de anunciação de conflito é o uso da trilha sonora. A virada de chave da cena é sublinhada pelo uso da

trilha que, como recurso retomado pelo filme durante todos os episódios, deixa o espectador em alerta sempre que utilizado. Sobre o uso pontual da trilha nesses tipos de filme, Zavala escreve:

La música añade otra dimensión al universo moral, haciendo ambiguo (y en el caso del cine brechtiano, desambiguo) el sentido de muchas de estas secuencias. Aquí conviene distinguir entre el empleo didáctico de música extradiegética (con intención exegética) y el empleo lúdico de música diegética (con intención irónica) al acompañar las secuencias del cine ultraviolento o hiperviolento (ZAVALA, 2012, p. 9).

No caso analisado em questão, a música toma um caráter didático, ao ser empregada de forma extradiegética para reforçar o início de acentuação do conflito das personagens e, tomada por essa autoconsciência irônica da qual seu uso decorre, funciona como estratégia de suavização da sequência de violência que prenuncia.

O conflito dos dois homens, ao se intensificar, toma algumas formas de absurdo, devido à sequência de reações exageradas do universo narrativo ao qual é composta a história. A sequência de eventos começa a escalonar em um nível que beira o irreal e isso, com uma veste cômica, delinea um distanciamento espectral seguro das imagens de violência da luta entre os dois homens. O exagero toma proporções tragicômicas, o espectador é convidado a rir quando é sublinhado o ridículo de uma situação de início banal – uma briga de trânsito – mas que toma grande desproporção, bem reforçada pela explosão dos carros no final. Esse afastamento de novo denota a posição do filme de que, apesar de vermos as ações transcorrerem a partir do olhar do homem rico, no fim não somos convidados a tomar sua parte – muito menos do homem pobre, que, no caso, (praticamente) não tem sua perspectiva contemplada durante o episódio – e sim vermos a violência apresentada com esse distanciamento irônico.

O carro, como havia comentado previamente, é o objeto simbólico central nesse episódio. Todo o conflito gira em seu entorno. Quando o homem rico é agredido pelo homem pobre, de início, não é ele que sofre literalmente a ação da violência, e sim seu carro. O homem pobre ataca sua honra através da destruição daquilo que representa materialmente sua construção enquanto sujeito, que é o carro. Sua identidade, de sujeito arrogante com ar de superioridade se materializa na posse desse objeto de luxo e o homem pobre sabe que, para atingi-lo, o ataque ao carro, sua propriedade, é efetivo e

que também funciona como um escudo para o homem rico, das ações de violência, tanto que ele ressalta a força do vidro blindado em certo momento .

A partir da ideia de “corpo sem órgãos” de Deleuze, David Arroyo versa sobre essa característica do filme em relação ao meio e sua atualização em decorrência da ação das personagens que o compõem, Arroyo escreve que

Los personajes son ejemplos de “Cuerpos Sin Órganos Vacíos”, ya que se producen por una desestratificación salvaje, no se crea algo nuevo, se busca deshacer el mundo de los signos pero por una desestratificación salvaje no se puede volver a crear mundo. Siempre hay deseo en el cuerpo sin órganos, pero es necesario distinguir el deseo que pertenece a la proliferación de estratos, a la desestratificación demasiado violenta (el caso de la película) y lo que remite a la construcción de un plano de inmanencia. Desde esta posición, los personajes no toman la iniciativa de ver cuáles son las posibles líneas de fuga de las instituciones de las cuales están hartos, por lo cual buscan represalias, reacción. En el relato “El más fuerte”, uno de los personajes se cree con más poder y más derechos sobre el otro, producto de agenciamientos como el prestigio social, el cual impera en la idea de que tener un automóvil de alta gama lo hace más poderoso y por ende, con más derecho que otro conductor de bajos recursos, siendo él una víctima también de este actual semiocapitalismo desterritorializado, creador de relaciones y vínculos violentos, que no sólo se extendió geográficamente, sino que ya integra sistemas maquínicos y semióticos, y de alguna manera logró que ninguna actividad humana, no sólo el trabajo, quede fuera de su control (ARROYO, p. 33, 2016).

O conflito surge a partir de uma diferenciação de identidade em uma sociedade fragmentada, onde pessoas de classes diferentes não conseguem se reconhecer enquanto pertencentes a um mesmo lugar, uma comunidade. Portanto, essas personagens pertencentes a lugares diferentes, quando colocadas em um atravessamento de um espaço comum, sendo esse espaço a rodovia, ao entrarem em conflito, implicam esse aspecto da impossibilidade de convivência harmônica quando a subjetividade de um implica na exclusão da subjetividade do outro e, no caso, ambos estão ali como representando arquétipos sociais, o que “engessa” suas subjetividades enquanto sujeitos próprios e isso fica bem demarcado nessa função narrativa desempenhada pelo carro.

Há também um tratamento irônico do episódio em relação à demonstração de um certo tipo de comportamento violento como reforço de uma ideia de virilidade masculina. Uma piada imagética que remete essa relação de quase complemento sexual do objeto, representado aqui pelo carro. A piada visual faz uma menção sutil ao coito quando coloca o carro do homem rico empurrando o carro do homem pobre ladeira abaixo – algo talvez similar ao que Stanley Kubrick, tratando, em certa medida, de uma

temática similar, faz na cena de “sexo” dos aviões de guerra em *Doctor Estranho* (1964). O tema da virilidade masculina é central nesse episódio, como denota o próprio título – “O mais forte” –, tanto se pensando em como se aproxima, formalmente, – como já levantado em um momento na análise – de uma releitura do *western* (o duelo, o cenário, trilha e etc), sendo um gênero galgado em uma representação de conflitos relacionados a um universo masculino. Tanto é assim que a ironia marcante do desfecho se dá pela presunção da perícia, após encontrarem os corpos queimados pela explosão, que acabaram petrificando de forma a se fundirem um no outro de que a causa foi um crime passionai.

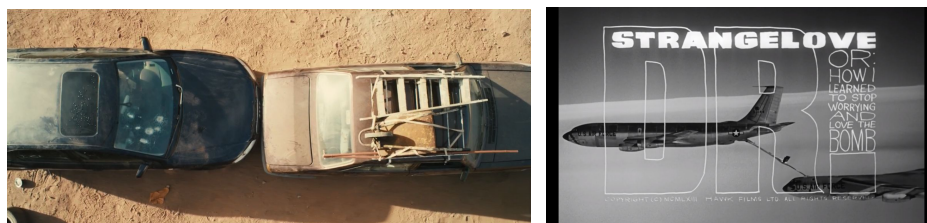


Figura 2 – O homem rico usa seu carro para empurrar o do homem pobre no barranco, em uma cena sugere uma relação entre as máquinas, em paralelo que lembra o feito por Kubrick em *Doutor Fantástico*. Frame 1 em *Relatos Selvagens* (Damiàn Szifron, 2014). Frame 2 em *Doutor Estranho* (Stanley Kubrick, 1964).

Portanto, as estratégias formais utilizadas no episódio em relação à imagem-violência funcionam a partir de duas perspectivas: a primeira, de engajar o espectador nas ações a partir da visão de uma das personagens da história, trazendo, em um primeiro momento, uma dimensão que permite uma carga afetiva mais participativa do espectador, ou seja, é sentida a violência das imagens apresentadas. E, em um segundo sentido, uma quebra de expectativa como recurso humorístico, em que a imagem-violência assume outro caráter, retirando um “peso de violência” e colocando o espectador em uma posição de distanciamento que permite uma relação mais leve com o aspecto grotesco da violência das imagens apresentadas, muito através do exagero no sequenciamento de eventos narrativos.

Bacurau traz também em primeiro plano o conflito de identidades. Há diversas frentes em que se poderia colocar sob o escopo da análise essa questão durante o filme. O recorte aqui escolhido será o extraído na análise da sequência em que o casal sudestino retorna à base montada pelos gringos terroristas. Para isso, cabe retomar também o momento anterior a essa sequência que é quando o casal sudestino faz uma

pausa em Bacurau. Logo em sua chegada, o casal é recebido com olhares de estranhamento, eles aparecem em seguida à cena que mostra a chegada do caminhão pipa que fornece abastecimento de água para a cidade, todo furado por tiros. O homem inclusive faz um primeiro comentário ao verem os olhares direcionados a si: “A gente virou atração...”. Portanto, desde o início, é estabelecida essa presença deles como uma presença estranha e a sequência é toda construída com uma atmosfera de tensão, trazida por essa presença de corpos estranhos – ressaltados no figurino por suas vestimentas com cores e formas geométricas chamativas – dentro da comunidade. O casal entra em uma vendinha local e fica como quem analisa o espaço, demonstrando um falso interesse em saber mais sobre o lugar em que estão – em realidade, essa passagem se deve ao fato de eles colocarem um chip para bloquear o sinal telefônico de Bacurau como uma estratégia de preparação para o ataque que o grupo de gringos planeja –. Há inclusive, um momento de alívio cômico quebrando a tensão da sequência, quando a mulher do casal faz a pergunta “Quem nasce em Bacurau é o quê?”, ao passo que o garotinho da venda responde “Gente”, uma piada que sublinha essa questão das identidades, novamente um comentário do filme sobre o pensamento de uma parcela da sociedade brasileira, representada ali pelo casal. Isso traz a ideia de uma exotização dessa comunidade, o apagamento de subjetividade dos sujeitos sociais que a compõem, em um movimento inconsciente de colocá-los em uma “caixinha identitária” pré-definida e que, por definição, se coloca em contraste com sua própria identidade. Há, portanto, nessa atitude, uma nítida distinção entre esses sujeitos em uma enunciação do “eu” e do “outro”, como visto no primeiro capítulo nas palavras de Kehl, como um pressuposto ao surgimento de conflitos violentos.

Ramayana Lira traz, em sua tese, conceitos da biopolítica para pensar a representação nos filmes – a partir de um recorte específico de filmes brasileiros do início deste século como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007), *Carandiru* (2003), *Amarelo Manga* (2002), dentre outros - da vida em sociedade e problematizar o que implica do uso do conceito de comunidade que traz consigo uma ambiguidade inerente, de um lugar de inclusão ao passo que pressupõe também exclusão. Ramayana pontua que

Contrário à argumentos que veem a ‘comunidade’ essencialmente como um ‘pertencimento’ comum a uma identidade nacional, étnica e religiosa, Giorgio Agamben propõe que a relação política original é o banimento, sendo esta uma exclusão contínua e ativa da *polis*. O poder soberano é o responsável pela decisão do que constitui a vida que deve

ser retirada da *polis*. Podemos inferir disso que essa vida crua não é algo natural ou uma ‘cruza’ dada, mas consiste em relações artificiais e construídas (...) (LIRA, 2009, p. 170).⁶

Ao pensar-se o Brasil como uma comunidade em que há o atravessamento de uma pluralidade imensa de discursos identitários, considerando-se todo o processo conflituoso de colonização ocorrido, *Bacurau* se inscreve em um contexto político nacional em que a base que propicia o sustento para uma narrativa comum parece cada vez mais enfraquecida, onde a disputa no debate sobre a história do país está passando por um período de acirramento cada vez mais pungente e, conseqüentemente, a possibilidade de imaginar essa grande comunidade chamada Brasil está posta – agora ainda mais – em cheque, e se torna visível na polarização dos conflitos internos cada vez mais acirrados. Em sua crítica sobre o filme, Pedro Henrique Ferreira aponta que

Diante de um Brasil cindido, ele organiza-se narrativa e formalmente, para um nicho ou lado; embora não de forma restritiva, mas, pelo contrário, desejando ampliá-lo o máximo possível, e explorar sua máxima potência. No fim das contas, não estamos, também, diante de um filme não apenas sobre a exaltação de uma comunidade fechada em disputa contra o externo, mas também do esforço de criação e invenção desta comunidade ideal compartilhada? (FERREIRA, 2019).

A possibilidade de vislumbrar essa comunidade idealizada vem da elaboração que se mostra fruto desse contexto político apontado. Pensar essa comunidade enquanto um exercício de idealização parece poder se encaixar, na narrativa do filme, em diferentes possibilidades e níveis de relação. Poderia ser uma comunidade que busca sua autonomia dentro de um contexto interno de país, ou tanto, pensá-la como em relação a um escopo maior, ou seja, global.

Passamos então para a análise de fato da sequência a qual foi estabelecido previamente o recorte. Ao entrarem no casarão onde estão hospedados os gringos, já é estabelecido, na cena, o lugar de mirada que o espectador irá acompanhar, e esse lugar está aproximado ao casal sudestino. Nota-se isso pelos planos em que são apresentados alguns gringos, os vemos a partir da sala onde está o casal, em um ponto de vista *voyeurístico* em que há uma perceptível separação dos espaços delimitados pelo enquadramento que coloca o “quadro dentro do quadro”, sendo esse delimitador a porta. Para além de estabelecer o ponto de vista da cena, essa decupagem inicial se utiliza

⁶ Contrary to arguments that see the ‘community’ as essentially a common ‘belonging’ to a national, ethnic, religious identity, Giorgio Agamben propounds that the original political relation is the ban, which is an active and continuous exclusion from the *polis*. Sovereign power is responsible for the decision of what constitutes the life that is to be taken outside of the polis. From that we can infer that this bare life is not a natural or given ‘bareness’, but consist of artificial, constructed relations (...) (LIRA, 2009, p. 170).

dessa separação dos espaços, para denotar uma separação dos gringos e do casal sudestino, ou seja, ali está “cada um em seu quadrado”, o que fica como um perceptível desconforto para o casal sudestino, que quer se sentir parte do grupo, porém tem essa possibilidade negada. Quando a empregada da casa – uma mulher preta, nordestina – vem oferecer água para o casal e faz isso através de um sinal, por pensar que eles são gringos, a resposta do homem é “A gente fala português”, e o olhar de desprezo do casal coloca, novamente, essa contradição exposta. Por mais que não queiram se reconhecer como tal, eles estão mais próximos da empregada do que dos gringos.

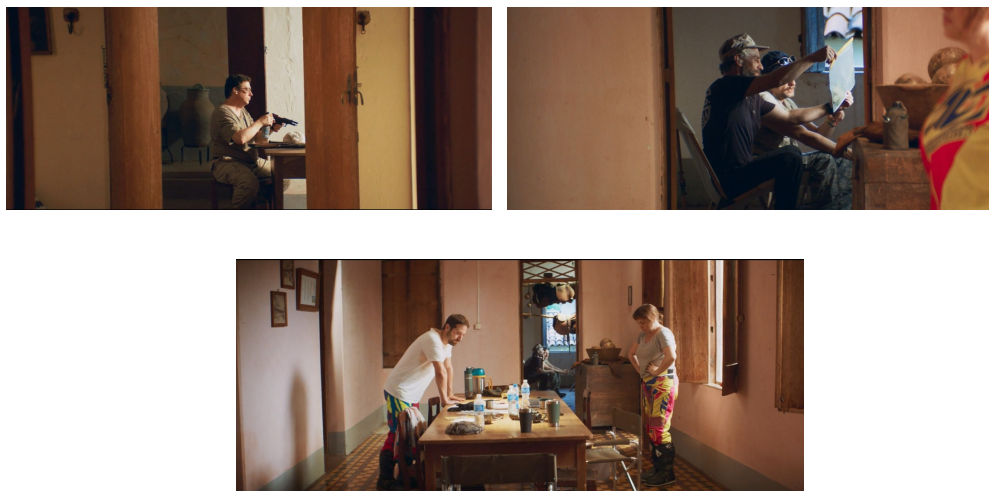


Figura 3 – A decupagem inicial da cena estabelece o distanciamento através do espaço entre as personagens do casal e os gringos, assim como o ponto de vista pelo qual se irá acompanhá-la, sendo esse o do casal. Cada um em seu quadrado. Em *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019).

Fanon, no capítulo intitulado “Desventuras da Consciência Nacional”, de seu célebre livro “Os Condenados da Terra”, faz a seguinte colocação:

A fraqueza clássica, quase congênita da consciência nacional dos países subdesenvolvidos não é somente a consequência da mutilação do homem colonizado pelo regime colonial. É também o resultado da preguiça da burguesia nacional, de sua indigência, da formação profundamente cosmopolita de seu espírito (FANON, 1968, p. 124).

O que se pensa aqui, portanto, é a representação do casal sudestino enquanto essa parcela da população à qual se refere Fanon, a burguesia branca latino-americana, que se insere em um espaço cerrado das cidades cosmopolitas e se sente mais identificado ao que vem de fora. A personagem do homem rico de “O mais forte” se situa dentro desse mesmo arquétipo. Esse sentimento conflituoso da burguesia nacional que se identifica com o colonizador é reforçado durante a cena, novamente como um momento em que o humor serve como uma camada superficial que sublinha a tensão estabelecida. Quando estão todos reunidos na mesa, o homem brasileiro explica para os

gringos que é de uma região do Brasil diferente daquela, e para isso fala que é uma região “muito rica, com colônias italianas e alemãs”. A fala é recebida com deboche dos gringos que fazem piada com o fato de eles – o casal sudestino – se considerarem brancos.

Cabe aqui uma abertura para o comentário de que essa cena é bem pontual do contexto já citado acerca do debate identitário que se estabeleceu no Brasil nos últimos anos, do qual Bacurau faz parte, e também um tema recorrente nos filmes de Kléber Mendonça Filho, um dos diretores, como em *Som ao Redor* (2012) ou no mais recente *Aquarius* (2016), onde isso é tratado com o foco direcionado à burguesia urbana da cidade de Recife. Isso é destacado no comentário de Fabio Andrade acerca da filmografia de Kleber Mendonça, em sua análise de Bacurau:

Mas uma leitura linear dos prólogos também estabelece um vínculo histórico peculiar entre os três filmes: em *O Som ao Redor*, a manutenção da oligarquia no Recife em 2013; em *Aquarius*, a disputa entre diferentes tipos de elites urbanas em 2016; e em *Bacurau*, o destino predatório (“em um futuro próximo”, diz uma cartela) que é forjado para todos aqueles personagens à margem nos dois filmes anteriores, sem que eles saibam disso. Essa linha narrativa que amarra os três filmes é uma indicação que a pronta conexão entre Bacurau e a vida sob Bolsonaro é fortuita, mas não acidental. Kleber Mendonça Filho é um diretor de relações causais – uma peculiaridade que o torna estranhamento americano no contexto do cinema brasileiro. Mas seu senso de causalidade é muito mais aplicável à observação de como estruturas sociais se conectam e se desenvolvem do que às jornadas pessoais circunscritas ao indivíduo – o que o torna extremamente brasileiro diante das narrativas dominantes no cinema americano (ANDRADE, 2019).

Na cena, é justamente esse lugar de conflito na busca pela aceitação do colonizador e, para isso, tentar se colocar como um igual, que vai suscitar o banho de sangue final em que os gringos, incomodados com essa atitude do casal sudestino e prevendo mais problemas que possam causar a eles, se desfazem do casal atirando neles sem nenhuma cerimônia. Como estabelecido no início da sequência, acompanhamos por uma perspectiva mais próxima à do casal sudestino e o elemento de tensão que precede o clímax, sendo esse o tiroteio, é construído por uma suspensão na temporalidade da cena, em que há um rompimento abrupto, através do corte para planos detalhes que mostram comunicadores que os gringos usam. O espectador, tal qual o casal sudestino, não tem acesso ao que está sendo comunicado e isso gera o suspense para, em seguida, obter-se a “recompensa” com o tiroteio. O espectador, nesse momento, é levado a empatizar com o casal sudestino que está amedrontado, sem entender por completo a situação, e o que é escondido é o que gera a tensão. O momento exato do tiroteio é

construído com bastante exagero estilístico, apontado anteriormente nos filmes da categoria proposta por Zavala de *hiperviolencia como explotación*, onde se vê uma explosão de sangue jorrado na parede. É um momento construído para a catarse, o fim tão esperado para o casal sudestino que, no entanto, é sentenciado pelos gringos. Logo, é ressaltado esse caráter ambíguo na identificação com as personagens, agora de forma mais explícita, tal como o casal não quer reconhecer que está mais próximo da empregada do que dos gringos, o espectador na cena está mais próximo do casal, dado o contexto apresentado, o que tensiona essa relação de identificação que o filme trabalha.

Ao fim, cabe, novamente, um comentário de Fanon que se mostra cirúrgico quanto ao que está posto em representação nessa cena:

Em seu aspecto decadente, a burguesia nacional será consideravelmente ajudada pelas burguesias ocidentais que se apresentam como turistas enamorados do exotismo, das caçadas, dos cassinos. A burguesia nacional organiza centros de repouso e recreação, lugares de divertimento da burguesia ocidental. Essa atividade tomará o nome de turismo e será equiparada a uma indústria nacional. Se se deseja uma prova dessa eventual transformação dos elementos da burguesia ex-colonizada em organizadores de *parties* para a burguesia ocidental, vale a pena evocar o que passou na América Latina. Os cassinos de Havana, do México, as praias do Rio, as meninas brasileiras, as meninas mexicanas, as mestiças de treze anos, Acapulco, Copacabana, são estigmas dessa depravação da burguesia nacional. Porque não tem idéias, porque está encerrada em si mesma, separada do povo (...) a burguesia nacional assumirá o papel de gerente das empresas do Ocidente e praticamente converterá seu país em um lupanar da Europa (FANON, 1968, p. 127-128).

O problema de reconhecimento da identidade nacional das camadas da elite nos países subdesenvolvidos, como posto por Fanon e assim retratado nos filmes, mostra-se como mais uma característica do local de inscrição dos filmes e elemento comum aos conflitos dessas sociedades. Isso fica bem explícito no contexto espacial onde se desenvolvem as histórias. A fronteira entre o espaço urbano e o rural, enquanto locais de diferenciação, demonstra a fragilidade do conceito de comunidade, ou seja, a geografia destes espaços é um componente visual que sublinha essa problemática, que é do bem viver em uma comunidade, pensada aqui como nacional e que, no entanto, está fragmentada e é, por definição, excludente. Aí está o paradoxo da convivência harmônica em uma sociedade que se constrói a partir de um incessante conflito entre as diferentes camadas da população que a compõem e, portanto, o distanciamento geográfico contribui para o surgimento de comunidades marginalizadas e por estarem em tal condição reclamam uma identidade própria. Trazendo novamente a contribuição de Ramayana para o debate “A vida política deve encarar um paradoxo: a ideia de um

povo é, ao mesmo tempo, inclusiva e exclusiva ‘o povo’ refere a ambos sujeitos políticos e o excedente, aqueles excluídos da ordem jurídica (...)” (DE SOUSA, 2009, 179)⁷.

A imagem-violência que irrompe dessas sequências vem no comentário acerca das divisões que se dão no seio social em que se desenvolvem essas narrativas. Ambos os filmes tratam esse problema através de uma perspectiva irônica, o que propicia uma mirada dos espectadores, em certa medida, distante da violência na tela quando colocados elementos de exagero na composição das ações, mas que, ao mesmo tempo, coloca o dedo na ferida que são esses conflitos presentes na gênese de conformação dessas sociedades ao propiciarem uma catarse com as imagens da violência, gerando uma ambiguidade ética em relação à fruição dessas experiências através da imagem-violência.

⁷ “Political life has to face a paradox: the idea of a people is, at the same time, inclusive and exclusive, ‘the people’ refers to both the political subjects and the surplus, those excluded from the juridical order (...)” (De Sousa, 2009, 179).

4. Mediação e violência: a (in)comunicabilidade encenada

No episódio de *Relatos Selvagens* intitulado “Bombinha”, durante uma cena que mostra uma mediação de conflitos, o senhor Fisher, protagonista do episódio em um momento de irrompimento raivoso diz “Estou descrevendo uma realidade. Onde está a violência? Onde a vê?” ao que a advogada de sua ex-mulher responde “Vejo violência em muitas partes, vejo violência na rua, vejo violência na televisão, vejo violência, por exemplo, em um artigo de jornal...”. O artigo em questão relata um episódio em que novamente, em um acesso de raiva, o senhor Fisher atacou um funcionário do departamento de trânsito de Buenos Aires. Há também uma cena em *Bacurau* em que boa parte da comunidade está reunida em um pátio, vendo em uma tela grande um desses vídeos compilados da internet que, no entanto, é um compilado com cenas de assassinato atribuídas a Pacote, um dos habitantes da Bacurau, famoso por ser um assassino de aluguel. O título do vídeo tem o sugestivo nome de “Top 10 Rei do Teco Pacote”. O problema da comunicação e das formas de mediação é um tópico caro na discussão da violência no cinema, tendo em vista o fator óbvio de constituição do próprio meio cinematográfico enquanto mídia que, portanto, comunica, faz mediação. Hikiji, em relação aos meios de comunicação e à mediação da violência, coloca que

Paulo Sérgio Pinheiro interpreta a observação da violência nos meios de comunicação como uma espécie de exercício ritual por meio do qual os espectadores-leitores aprendem a lidar com a violência cotidiana. Afirmar essa “pedagogia do medo” não é, no entanto, o mesmo que dizer que a violência nas telas condiciona atitudes violentas (HIKIJ, 2012, p. 98).

Há, portanto, segundo os argumentos trazidos pela autora, um caráter pedagógico em relação à mediação da violência nos meios de comunicação, que introduzem no espectador uma espécie de terror aos atores e ações de violência por eles empregados que, no entanto, dissimula parte do contexto em que se dão esses eventos. A autora continua:

No que consiste então essa “pedagogia da violência”? Rondelli lembra que, à curiosidade reprimida e ao voyeurismo público, os meios de comunicação respondem com a exibição de atos de “chamada criminalidade tradicional – furtos, lesões corporais (...)”. Ao “agregar os fatos do cotidiano em editoriais” – roubos, homicídios, e sequestros nas páginas policiais, e desemprego, corrupção e baixos salários em blocos de economia e política-, a rotina jornalística dissocia fatos que, muitas vezes, são interligados, “transformam os atos da criminalidade em epifenômenos”. Assim, definindo-a a partir de seus interesses, isolando-a de um contexto econômico, político e social mais amplo, a

mídia *ensina* a violência, explica o que deve ser temido (HIKIJ, 2012, p. 99).

Na conformação social humana, a comunicação tem papel crucial e, por vezes, a incapacidade da própria comunicação se traduz em violência. Há de se pensar também, como mostra a autora, que a tradução de uma experiência de violência para uma forma de linguagem traz consigo implicações próprias quanto a sua real possibilidade e aquilo que dessa experiência fica de fora.

Em “Bombinha”, o problema da incomunicabilidade enquanto fator gerador de conflito é um dos temas centrais narrados no episódio. Sr Fisher é um engenheiro – e pai de família – que trabalha com demolição, implodindo prédios e que se vê pouco a pouco envolto em uma sequência de situações nas quais acaba perdendo o controle, devido a problemas de comunicação, tanto de entendimento do outro, como de sua própria incapacidade de fazer-se entender. Depois de algumas multas por estacionar o carro em locais proibidos, ele decide se vingar e, para isso, arma um plano em que coloca um explosivo no porta-malas de seu carro para que, quando rebocado até o estacionamento do departamento de trânsito, ele seja detonado. O plano é, de certa forma, bem sucedido, ainda que o Sr Fisher acabe sendo preso no final.

Vejamos então como o problema da comunicação é posto no filme. Nas cenas em que o sr Fisher está no departamento de trânsito, é explícita uma barreira entre ele e seu interlocutor que coloca a dificuldade na comunicação, como um comentário irônico do filme sobre esses guichês de atendimento em que o atendente é colocado atrás de uma parede de vidro e tem que falar por um microfone que sempre abafa a voz. Um plano elegido para demonstrar essa situação é o conjunto de perfil, onde essa barreira é ressaltada, com um afastamento que coloca o sr Fisher em perspectiva juntamente com as outras pessoas que estão também sendo atendidas.

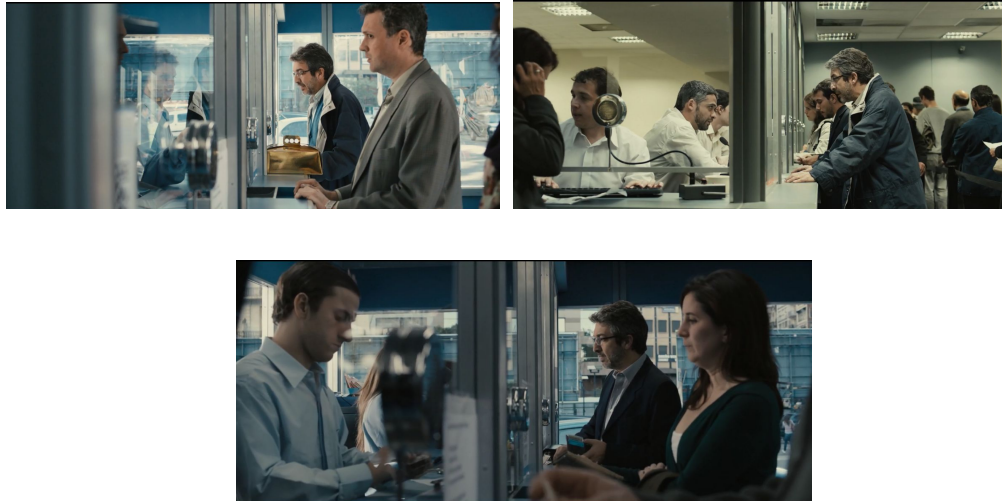


Figura 4 – O enquadramento em perfil ressalta a barreira de vidro que dificulta a comunicação, além de denotar uma barreira entre o Estado e o cidadão, tema caro ao episódio. Em *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014).

O afastamento é elemento utilizado não só da posição da câmera, mas na encenação que coloca o Sr Fisher sempre distante quando há alguma cena de conversa em que há esse problema de entendimento. Há duas cenas com sua mulher que ressaltam isso. Uma é a que eles conversam na cozinha, logo após ele chegar atrasado para o aniversário de sua filha e em que ela dá a entender que quer se separar. Há novamente o recurso do plano conjunto em perfil, que resalta a distância, mas há também o uso do plano e contra plano que, combinados pela fotografia com focos de iluminação diferente, e na direção de arte através das cores do figurino que se contrastam (preto e branco) e o papel de parede, ressaltam esse distanciamento dos dois que, no entanto, dividem o mesmo espaço.



Figura 5 – A *puesta en escena* coloca a distância entre o casal durante o rompimento. O plano e contraplano, com as diferenças ressaltadas pela fotografia e arte corroboram com essa ideia. Em *Relatos Selvagens* (Damián Szifron, 2014).

Outra cena chave é a da mediação, pois essa vem para a disputa da guarda da filha e esse caráter de competição é ressaltado na decupagem, colocando as diferentes duplas – o casal e seus respectivos advogados – em conflito, separados em planos conjuntos, com a oposição novamente através do plano – contraplano. Há um plano que ressalta a parte da incompreensão da personagem do Sr Fisher em que o seu advogado cochicha a seu pé do ouvido, como que “traduzindo” para ele o que a advogada de sua ex-mulher está dizendo.

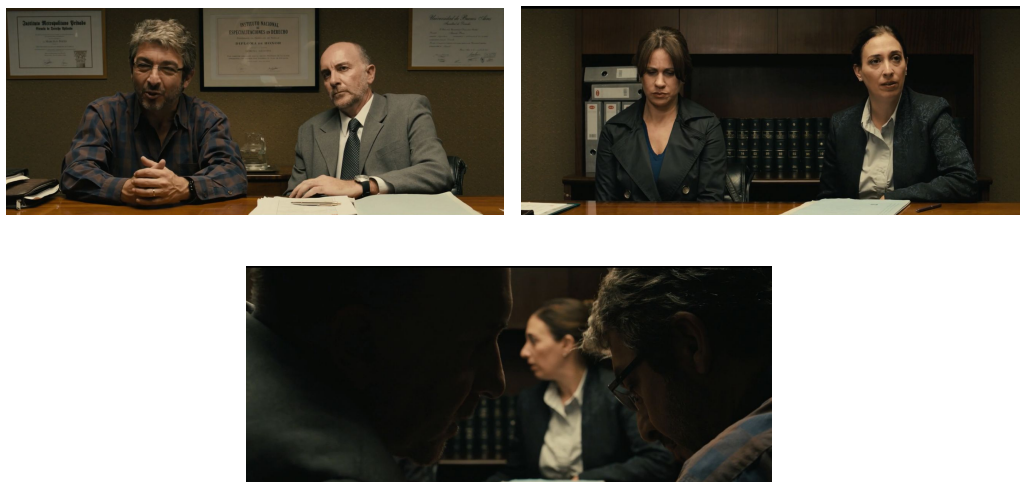


Figura 6 – Novamente, o plano e contraplano cumprindo a função de criar a noção de distanciamento/separação. No terceiro frame, o advogado do sr Fisher “traduz” o que foi dito pela advogada de sua ex-mulher. Em *Relatos Selvagens* (Damián Szifron, 2014).

Passamos então para o final onde há uma sequência em que o recurso de passagem do tempo é utilizado e, através de sucessivos cortes, vemos imagens de reportagens de jornais noticiando o crime cometido pelo Sr Fisher e a repercussão em

mídias sociais, mostrando explicitamente essa relação da mediação da experiência da violência por um noticiário. O recurso da ironia é novamente empregado no momento em que, por toda a situação, o Sr Fisher acaba sendo visto como um “herói popular”, em que a narrativa montada na mídia, de certa maneira, exalta a figura da personagem, criando uma empatia com ele. Isso é construído no filme também. A perspectiva dos eventos retratados está sempre do lado do Sr Fisher e vemos sempre as situações através da mirada do seu lado, o que gera a empatia pela personagem. Além disso, o roteiro é construído de forma a colocar a violência como uma reação justificável, ainda que se possa questionar a impulsividade na reação da personagem do Sr Fisher. Ao final, estamos bem próximos dos que, ao receberem a notícia dos jornais, viram o Sr Fisher como um “herói”.

A mediação da violência também está posta em *Bacurau*. Na cena analisada anteriormente, a do assassinato do casal sudestino, há um momento em que se ressalta essa questão através de um elemento destaque da narrativa, o drone. A mulher brasileira do casal fica muito desconfortável ao ver as imagens captadas pelo drone de quando ela e seu companheiro executaram dois homens de Bacurau e pede para que parem de passar o vídeo, ao que recebe uma resposta debochada de Michael falando que tem um outro ângulo. O drone é um objeto de mediação da violência, muito relacionado a uma mídia que cada vez toma mais espaço no cotidiano atual que é a dos videogames. As personagens dos gringos forasteiros encaram o massacre que estão a fazer em Bacurau como um jogo, ali estão fazendo uma espécie de safari humano e isso tudo com uma mediação que remete ao formato dos videogames, com até sistema de pontuação. Os planos que mostram uma perspectiva da câmera acoplada ao drone remetem muito à decupagem dos jogos conhecido como FPS (do inglês *first person shooter*) que é um estilo de jogo em que a visão do jogador é em primeira pessoa, como uma subjetiva da personagem que necessariamente carrega uma arma, sendo esses jogos muito relacionados a uma tentativa de emulação da experiência de um soldado em guerra. Sobre esse modelo de mediação interativa, Néstor Canclini, em seu livro “Leitores, espectadores e internautas”, traz algumas elucidações:

A cultura como processo de interação foi, em primeiro lugar, algo evidente para cientistas sociais (os interagentes simbólicos, entre outros), e, nas artes e na literatura, para aqueles que viram a relação literária como um diálogo (Bakhtin), o texto incompleto como “um mecanismo preguiçoso” (Eco) que precisa ser atualizado pelo leitor e espera sua cooperação. Os textos e as imagens vão existindo à medida que o leitor ou o espectador os usam ou reinterpretam. Todo texto

prevê seu leitor e não pode abrir mão dele: procura-o “gastronomicamente” para que tenha prazer, suspire ou chore, identificando-se com o que lhe contam ou “com fins estéticos”, não esperando que tenha tanto prazer com a história contada como com o modo pelo qual é contada (CANCLINI, 2008, p. 51)

Há, portanto, nessa mediação, um processo de participação ativa pelo espectador, enquanto agente contribuinte na construção narrativa. Isso é muito potencializado se pensado em relação à imagem-violência, como tradução de uma experiência de violência. Ainda que ativa, há uma espécie de dissociação própria à mediação na ação violenta, ou seja, torna-se mais confortável para o espectador participar ativamente da ação violenta. Há um tensionamento das fronteiras de mediação quanto ao safari humano proposto pelos gringos, pois é uma experiência que funciona dentro de uma lógica de mediação, posta por essas características de jogo de videogame. A própria fruição com as imagens captadas pelo drone, no entanto, atinge uma dimensão que ultrapassa essa barreira do que é mediado, ao colocar a presença de corpos reais em ação, tanto os alvos humanos, como eles mesmos enquanto caçadores. As imagens que causaram desconforto na personagem da mulher do casal sudestino remetem à cena em que eles executaram dois homens em uma emboscada, após estes terem visto o massacre causado pelos gringos em uma fazenda próxima a Bacurau. Na cena em questão, no momento da execução, há um corte para um plano zenital, que é um ponto de vista de quem opera o drone. O som também se altera, ele fica mais abafado e podem-se ouvir alguns ruídos radiofônicos de comunicação. Essa estratégia dá um tom metalinguístico ao se pensar a questão da mediação, onde somos espectadores da cena de violência assim como os gringos que estão operando o drone, a perspectiva é a mesma. A própria característica da imagem do drone – com gráficos, informações, linhas que delimitam o aspecto do quadro – dá essa noção de ruptura imagética do filme que, em um corte, salienta essa perspectiva *voyeurística* como uma sugestão provocativa do filme em relação à posição espectral da imagem-violência, ao igualar o espectador do filme às personagens-espectadoras, sendo estas, os gringos.



Figura 7 – O *frame* que mostra o ponto de vista do drone, sendo a perspectiva ao mesmo tempo dos gringos e dos espectadores. Um quadro que remete a um quadro de videogame. Em *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019).

Avaliar a questão da mediação diz nesse caso sobre como esses filmes ao mesmo tempo que estão postos como produtos de mídia, também apontam para uma autoconsciência enquanto produto de mediação e, portanto, traçam, a partir de suas estratégias formais, elementos que corroboram com uma reflexão sobre a própria característica do meio. Pensada aqui a imagem-violência, os filmes se relacionam enquanto meios para se refletir sobre a comunicação da violência, um tópico caro à história do cinema como um meio artístico desde seus primórdios. *Bacurau* e *Relatos Selvagens* trabalham a mediação da violência em seus filmes como uma forma de expandir a exploração do tema da própria violência, ao colocarem essa autorreferenciação sobre as características próprias do meio e a forma como isso impacta os receptores dessas imagens - as pessoas de *Bacurau* vendo o vídeo de Pacote, a sequência das reportagens em “Bombinha” - questionam sobre como os sujeitos se relacionam com esses tipos de imagem. O foco é direcionado a essa relação espectral tanto quanto às propriedades intrínsecas do meio.

5. Estado, sujeitos e comunidades: os (não) lugares da violência.

Fernão Ramos, analisando o cinema brasileiro do período da Retomada, observa uma nova tendência quanto a uma forma de representação do popular no cinema brasileiro, relacionado à luta de classes. Para isso, o autor apresenta o termo cunhado como “má-consciência”, que seria a característica que baliza, historicamente, essa representação, definida como

O eixo que orienta a questão ética na representação do popular no Cinema Brasileiro, a partir dos anos 60, é o sentimento de má-consciência. Essa má-consciência está relacionada ao fato de essa representação do popular ser a representação de um "outro", a assunção de uma voz que não é a de quem a emite. Trata-se de uma rachadura que, seguindo a sensibilidade da Antropologia Visual, poderíamos chamar de epistemológica. Em sua complexidade contemporânea, já pode ser sentida em toda sua intensidade em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), tomando sua feição mais precisa em *Terra em Transe* (1966). Este é o filme no qual eclode a contradição ética intrínseca à representação do popular como "outro", dilema que compõe o fulcro central da obra de Glauber Rocha. No campo do pensamento sobre cinema, o livro *Brasil em Tempo de Cinema* (Civilização Brasileira, 1967), de Jean-Claude Bernardet, sente nitidamente a pressão dessa rachadura epistemológica e a constata em tom recriminatório: este "outro" que representa o povo, que possui ambições de um saber pelo povo, nada mais é do que a classe média olhando para seu próprio umbigo. Temos um cinema de classe média, em vez de um cinema popular, e isto incomoda a geração que fez o Cinema Novo (RAMOS, p.12, 2002).

Há, portanto, nas representações do que é tido como popular, em suas diversas formas de manifestação, uma diferença dos lugares de quem produz o discurso e de quem é produzido pelo discurso que faz permear um sentimento conflituoso sobre o quanto dessa produção é apenas uma idealização que não dá conta da encenar a realidade buscada, devido a um acesso a partir de uma perspectiva que não contempla muitas das complexidades das experiências as quais se procura representar e sendo essa perspectiva a hegemônica, portanto, a que domina a produção do discurso. A tendência que se atualiza durante a Retomada como apontado por Ramos é do que, novamente em seus termos, denomina como uma postura “narcisista às avessas” que, ao negar-se como problema de representação, assume uma forma de discurso acusatório, em que se exime o lugar de quem enuncia, em forma de uma representação idealizada do povo, a quem se busca representar (RAMOS, 2002).

Filmes desse período, como *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Como nascem os anjos* (1997), entre outros apontados pelo autor, colocam como uma

de suas teses centrais a violência como sintoma dessa relação conflituosa. Na Argentina, isso pode ser observado em alguns filmes do mesmo período como *Pizza, birra, faso* (1998), *Mundo Grúa* (1999), *Bolivia* (2001) ou no mais recente *Elefante Blanco* (2012). Isso gerou uma mudança que se pode perceber na representação de locais como as *villas* – ou favelas –, antes tidas como paisagem social invisibilizada. Sobre isso, Natalia Barrenha, traçando um paralelo entre as cinematografias dos dois países, escreve que

Após a Retomada, a favela foi tema de títulos que atingiram uma hipervisibilidade, impulsionando debates, polêmicas e tendências que repercutiram em âmbito nacional e estrangeiro. A grande quantidade de produções que traziam a favela como espaço principal de seus enredos, a partir do fim da década de 1990, estimulou, inclusive, a nomeação de um novo “gênero” dentro do cinema nacional: o favela movie ou, simplesmente, filme de favela. (...) Ausente tanto do cinema feito durante a redemocratização quanto dos inícios do nuevo cine, a imagem da favela sofreu um turning point com a crise de 2001. O empobrecimento repentino de grandes parcelas da população, que foram empurradas para as favelas, é sentido não apenas nas margens das cidades, mas em todos os lugares: as *villas* já não eram registradas somente pelos meios de massas (que tendiam a criminalizá-las) nem pelo seu crescimento demográfico (que desde então não se deteve), mas manifestavam-se nos pobres que percorriam a cidade. Essa situação deu uma dimensão inédita para um fenômeno que não era totalmente novo: a presença da favela era percebida na cidade, em todas as ruas e em todos os cantos - um fato muito pouco usual para uma cultura que sempre tentou manter as favelas isoladas e invisibilizadas (BARRENHA, 2019).

É notável, portanto, que a similaridade dos contextos sociais vividos pelos dois países refletiu na representação dos filmes dessa tendência, que não só se manifestou tematicamente, mas, enquanto estética, carregou o que Ramos denomina como “naturalismo cruel”, em que há uma exploração das imagens de violência por esses filmes e que trazem como agentes centrais personagens que representam o Estado inoperante ou camadas populares marginalizadas (RAMOS, 2002). *Bacurau* e *Relatos Selvagens* voltam, novamente, o olhar para essa relação. Vejamos com alguns exemplos como os filmes trabalham isso formalmente e o que disso podemos extrair como um acréscimo desses filmes a esse debate e sua relação quanto a essa postura de enunciação de discurso.

Bacurau possui como personagem central o coletivo. A comunidade aqui toma o protagonismo quando o filme opta por apresentar uma gama extensa de personagens que compõem esse coletivo, sem se aprofundar muito no desenvolvimento de um só personagem enquanto indivíduo, priorizando a criação de um mosaico onde nos é

apresentado somente o essencial para que possamos diferenciar algumas características individuais e que estão a serviço dessa composição de coletividade. Isso é apontado por Pedro Henrique Ferreira em seu texto sobre o filme

O regime da encenação opta por ignorar esta complexidade vislumbrada, tomando todos os códigos e personagens pelos seus arquétipos mais básicos, seu lugar no tecido social de Bacurau. Num retorno um tanto anacrônico e academicista ao personagem-comunidade eisensteiniano, a dramaturgia de Kleber e Juliano rejeita aprofundar-se na densidade individual de suas figuras, e toda instância psicológica ou dramática individual é rapidamente posta abaixo em nome da comunidade (FERREIRA, 2019).

No entanto, ainda que o filme não se aprofunde na dimensão psicológica de seus personagens, ele se utiliza de outro recurso que aponta uma tendência de protagonismo, ainda que, de fato, não se conclua totalmente, à personagem de Teresa. É a partir de sua chegada que somos apresentados à comunidade e aos personagens e problemas que irão se desenrolar na trama, portanto, ela cumpre a função de trazer um olhar “de fora” à comunidade para que se possa adentrá-la e conhecê-la. Teresa é a personagem que representa alguém que a um tempo estava desconectada da comunidade, mas que retorna como quem busca se redimir pelo tempo distante, tanto simbolicamente, buscando se reconectar com as pessoas que há tempos não via, quanto de forma material, representada pela mala de remédios que traz para a comunidade. Ela é, talvez, a personificação da “má-consciência”, apontada por Fernão Ramos em seu texto, em sua busca de redenção. A sequência de abertura que mostra seu caminho até Bacurau é um bom indício disso. No caminho, através de seu olhar, vemos os problemas que a comunidade enfrenta e que denunciam a incompetência de operação do Estado. A começar pelo veículo que a transporta, que é o caminhão-pipa, a única fonte de abastecimento de água da cidade, uma alternativa ao problema causado pelo fechamento da barragem de água que fazia o fornecimento, anteriormente, o que é mostrado durante um momento nesse percurso em que Teresa e Erivaldo, motorista do caminhão, param em um morro para observarem com um binóculo a barragem de água fechada. A estrada que leva a Bacurau é totalmente esburacada, dificultando o trânsito e causando acidentes, como o que é visto nesse percurso, em que um caminhão que carregava vários caixões está tombado na estrada em um acidente envolvendo também um motoqueiro, visto ensanguentado no chão. A imagem causa um impacto sensitivo de cena de terror, sentido pela personagem que guia o olhar do espectador. A paisagem,

onde há um prédio de uma antiga escola caindo aos pedaços, é acessada através da observação de Teresa, atenta para um abandono do local para onde se dirigem.



Figura 8 – A paisagem de violência e destruição, próxima a Bacurau, que se apresenta através da mirada de Teresa.

Em *Relatos Selvagens*, o episódio “A Proposta” traz a história de um jovem de classe média alta que fugiu após atropelar e matar uma mulher grávida ao estar dirigindo alcoolizado o carro de seu pai. Ele retorna para casa e pede ajuda para o pai que, juntamente com o advogado da família, irão tramar um esquema e forjar uma narrativa que incrimine o caseiro que trabalha para a família no lugar do jovem. A trama coloca aqui a questão da corrupção e a ideia de que, circunstancialmente, todos estão passíveis de serem corruptos, dados seus interesses em jogo e também o argumento de que o discurso de um alinhamento moral individual se torna frágil, dependendo da situação em que esse indivíduo se encontra. Vejamos alguns pontos da construção filmica que corroboram com essa ideia. A arquitetura da casa, por exemplo, é tida como um elemento importante aqui. Os personagens, enquanto formulam o esquema de corrupção, o fazem sempre em salas fechadas, as conversas ocorrem em espaços contidos dentro de outros espaços, numa busca por se blindar do julgamento exterior, em se fechar em um espaço para que tudo o que foi discutido ali não saia dali. A direção de arte compõe esses cenários de forma a ressaltar a ideia. Uma decoração que chama a atenção é a de uma estátua de um corpo humano que parece se fundir em uma das paredes, como quem tenta atravessá-la. A ideia de uma perspectiva *voyeurística* aparece aqui, novamente, muito forte. O espectador tem acesso a essas conversas que buscam se esconder, como um ente invisível que observa, discretamente, toda a situação. Para isso, também, há um tipo de composição de planos que se repete, enquadrando as portas e colocando as frestas que separam os espaços em evidência, isso combinado com movimento de câmera, *travelling de avanço*, em que a câmera parece buscar adentrar o espaço se aproximando.



Figura 9 – No primeiro quadro, vemos a decoração que se funde com a parede. Os quadros subsequentes dizem respeito à composição recorrente que ressalta o “adentramento” nos espaços da casa.

Há, portanto, uma busca por tentativa de omissão da violência cometida por parte das personagens, e então, o episódio trabalha com uma ideia de violência sugerida, não há imagens explícitas – salvo apenas um momento na última cena – e, portanto, há uma tensão construída em torno da violência a qual a história se remete – o atropelamento da mulher grávida – que é construído através dessa sugestão. Há, nesse caso, somente personagens falando sobre a violência. Nas conversas, há muitos planos próximos que ressaltam uma troca de olhares desconfiados, isso combinado com o uso sempre pontual da trilha sonora de suspense, reforça a ideia de uma violência que está subjacente, de culpa, um remorso que, no entanto, está sempre posto em cheque. Ao mesmo tempo que a culpa toma essas personagens, elas estão tramando um esquema de corrupção que dissimula isso, como forma de se blindarem e que seu *status* social não seja atingido. Aqui vale, novamente, trazer a contribuição de Arroyo no desenvolvimento de um pensamento mais amplo do que está posto no episódio relacionado ao atravessamento das instituições sociais nas relações humanas dentro de uma sociedade capitalista e suas implicações quanto ao caráter corruptivo que aí se pode encontrar. Arroyo aponta que

A lo largo de toda la película hay distintos agenciamientos. La variable fundamental del agenciamiento es la consigna, el mandato social, la orden, el lenguaje como agenciamiento colectivo de enunciación. Por ejemplo, en “La propuesta” el mandato social de esta familia adinerada que no puede permitir que los demás vean que su hijo cometió un crimen, porque esto disminuiría de alguna manera su prestigio ante los demás, por el poder de la prensa en maximizar los mensajes y catapultar el prestigio social de la familia. En este relato se muestra cómo el dinero puede tapar las debilidades y errores que una familia de clase media alta no pretende afrontar. Estos enunciados por

los que estamos disciplinados y estratificados, determinantes de lo que está permitido y lo que no, también pueden ser llamados “máquinas sociales”, uno llega al mundo y está atravesado por éstas. En la película se materializan en nociones e instituciones como el matrimonio, políticas arbitrarias de recaudación, la corrupción, la atención a la familia, el status social, el prestigio. Según el director del film, vivimos en una sociedad que no necesariamente elegimos y damos por natural un montón de cosas que están impuestas; la sociedad, el capitalismo en Occidente, es una especie de jaula que no vemos (ARROYO, p. 32, 2016).

Logo, a estratégia de encenação em espaços contidos dentro de si traz à tona essa ideia de instituições corrompidas por esses atravessamentos particulares a uma sociedade capitalista, que busca dissimular os atores e as ações de corrupção intrínsecas dentro desse jogo de relações. O filme se vale disso para colocar os personagens em espaços cerrados que causam uma sensação de enclausuramento, como que presos dentro de uma trama imposta a qual não conseguem escapar sem que seu *status* seja atingido. Como pano de fundo, há a violência que permeia a motivação das ações de dissimulação e se apresenta aqui como uma força exterior que vem para atravessar essa barreira com a qual as personagens buscam se blindar, tal qual o objeto de decoração na sala. Não obstante, um elemento que sublinha isso é a televisão que, ligada no noticiário, traz as notícias “de fora” sobre o caso do atropelamento, incitando uma revolta popular em torno do acontecimento, reforçando a tensão subjacente. A sensação de invasão que se apodera da personagem principal é um tema recorrentemente explorado nas narrativas argentinas que lançam um olhar sobre a questão do conflito de classes em sua sociedade, como Natalia Barrenha traz em seu texto. Isso se deve muito a uma leitura dos conflitos sociais a partir do conceito de “casa tomada”, que faz referência ao famoso conto do escritor argentino Júlio Cortázar. Em sua tese ela explica:

O conto narra a história de um casal de irmãos que vivem, sozinhos, em um velho casarão familiar, e que têm de ir cedendo quartos e espaços do mesmo a um invasor que produz tanto temor que não pode ser enfrentado, apesar de não se saber exatamente do que ou de quem se trata. Só resta aos irmãos retroceder e fechar a última porta que os separa do invasor, que pouco a pouco se apropria de mais cômodos e ganha terreno até que a dupla abandone a casa. Para Juan José Sebreli – cuja leitura de “Casa tomada” se converteu em um lugar comum da crítica, muitas vezes sobrepondo-se ao conto em si (PIGLIA, 1993) –, o texto expressa uma angustiada sensação de invasão que o cabecita negra provocava nas classes média e alta no período do primeiro peronismo (1946-1952). Cabecita negra é um termo utilizado na Argentina para denominar, pejorativamente, um setor da população associado às pessoas de cabelo escuro e pele morena pertencentes à classe trabalhadora.²⁷ O conto seria, então, uma metáfora da Argentina tradicional que retrocedia sob o avanço do peronismo e da participação na vida pública dos setores populares, até então marginalizados. Outras análises dispensam a questão política e se

baseiam em elementos psicanalíticos (a casa é um útero do qual os irmãos são expulsos), ou se centram na possível relação incestuosa dos personagens (desde o desejo reprimido que vai irrompendo entre eles até a comparação com a história de Adão e Eva banidos do paraíso). A presença de fantasmas, antepassados que atormentam os irmãos, é outra interpretação recorrente (BARRENHA, 2016, p. 112).

Portanto, ainda que como uma leitura, como aponta Barrenha, que se tornou lugar comum de associação a narrativas argentinas que trabalham essa temática, pensar uma referência ao conceito de “casa tomada” em uma narrativa deveras autoconsciente como a de *Relatos Selvagens* não se aparenta como algo de associação simplista. A conformação do espaço arquitetônico e o jogo de tensão que se estabelece elevando-se, gradualmente, à medida que o exterior adentra o espaço interior da casa parece, ainda que de modo possivelmente não intencional, de alguma forma remetem a esse conceito. Ramayana Lira trabalha uma ideia parecida ao analisar o filme *O Invasor* (2001). Em seu texto, ela traz que

Anísio gradualmente invade o espaço, como um vírus. Os outros personagens, no entanto, não possuem defesa contra esse contágio. Ele achou a ruptura nas defesas do sistema imunológico: chantagem e medo. Contra as manobras para o calar, Anísio se utiliza de sua própria depravação, seu único talento. Sua sagacidade reside em perceber sua indistinguibilidade de Ivan e Giba: sua invasão revela o quão artificial as fronteiras de classes realmente são. A invasão, aliás, não é exclusiva de Anísio: Giba no prostíbulo, Marina na favela, Ivan nos subúrbios. A promiscuidade é evidente em todo lugar (LIRA, 2009, p. 204 – 205).⁸

A ideia é de que pensar a presença de um sujeito indesejado entra em conflito com a possibilidade do conceito de comunidade, onde sua presença em determinados espaços é vista pela mesma lógica de um vírus que adentra um “corpo saudável” e ataca seu sistema imunológico. Esse sistema é o que busca a manutenção dos *status* sociais e das posições de hierarquias pré-definidas em uma sociedade capitalista. Logo, a ideia de segregação é o que define essas sociedades.

A pensar como exemplo um dos momentos em que há um ponto de virada na narrativa, em que ocorre o *insight* de Maurício, o pai da família, de subornar o caseiro para que ele assuma a culpa pelo crime de seu filho. Há um trabalho de *puesta en*

⁸ Anísio gradually invades the spaces, like a virus. The other character, however, are defenseless against this contagion. He has found a crack in the immuno-logical defenses: blackmail and fear. Against the maneuvers to shut him off, Anísio uses his own cunning turpitude, his only talent. His genius lies in perceiving his indistinguishability from Ivan and Giba: his trespassing revealing how artificial the frontiers between classes really are. The trespassing, actually, is not Anísio’s exclusively: Giba in the whorehouse, Marina in the slums, Ivan in the suburbs. The promiscuity is evidente everywhere (LIRA, 2009, p. 204 - 205).

escena que faz ressaltar essa divisão de classes através dos espaços reservados às personagens e possibilidade de um atravessamento dessa linha divisória que se mostra frágil através de sua translucidez. Maurício, defronte à porta de vidro observa o caseiro fazendo seu trabalho. É utilizado o recurso da passagem de foco, que passa do plano próximo do rosto de Maurício para o reflexo da porta que mostra o caseiro ao fundo, em um segundo plano do quadro. Em conjunto, o uso da trilha, que remete ao som de gotas caindo, trazendo essa sensação de corrida contra o tempo, sublinha o *insight* tido por Maurício. A passagem de foco pode ser interpretada aqui como uma metáfora para a transferência da culpa, como da busca de mudar o alvo do patrão para o empregado. O que há é a representação dessa barreira de classes, ainda que aparentemente frágil, que separa e delimita muito bem os espaços que são possibilitados dentro de uma sociedade capitalista. E, ao ver ameaçado seu espaço de privilégio, aqui representado por sua casa, é tomado pelo medo da perda de seu *status quo*, e conseqüentemente, de seus privilégios e sente que sua própria existência enquanto sujeito ameaçada, pois ele se enxerga em relação ao outro – Maurício é Maurício e ele assim se percebe neste exemplo, através de sua relação com o caseiro, pois estar em uma posição superior de hierarquia constitui parte significativa de sua forma de relacionar com outros.

Ao fim, depois de diversos impasses quanto à questão do suborno, o caseiro acaba por ser colocado como o culpado pelo crime e ainda sem a melhor das propostas. O episódio termina com o nihilismo irônico – e aqui, talvez, seja o mais explícito – da impossibilidade de convivência harmônica em uma sociedade de classes corrompida. A *puesta en escena* da cena final coloca o que é bem definido na expressão “boi de piranha” – que desenha a situação do sacrifício de algo de menor valor, para que não haja maiores danos ao que é tido como mais valioso – em que é mostrada a escolta do caseiro até o carro da polícia, com uma multidão raivosa em volta. A encenação em plano-sequência em um dos poucos momentos em que é utilizado o recurso da câmera na mão, o que por si só, pelo contraste, coloca um pico de tensão. A profundidade de campo coloca Maurício e a esposa ao fundo do quadro e o caseiro em um plano mais próximo e, em dado momento, o caseiro olha para trás e vê o portão da casa se fechar. É aí que está o ponto de ironia mais forte: ao fim, cada um retorna ao seu mesmo patamar inicial, não há vislumbre quicá, de melhora e, muito menos, de uma mudança no *status* das personagens, que se mantém inabalado.

Esse jogo de aparências que dissimula um problema estrutural ligado à violência é representado em Bacurau na figura do prefeito Tony Jr. O personagem ali representa a oligarquia brasileira que domina o cenário político, ligado a um tipo de política conhecida como coronelismo, muito fortemente presente na história da região nordeste, onde se estabelece uma dominação que se estende por gerações de uma mesma família – não à toa é o fato de carregar Jr. em seu nome, que faz essa ligação. Essa personagem e sua relação com a comunidade de Bacurau representa anos de história em que este tipo de política ocasionou revoltas populares violentas. Em sua chegada a Bacurau, vem com praticamente um aporte de comitiva, já estabelecendo o propósito único da visita, que é de fazer propaganda política. A trilha diegética que vem do caminhão de som que o acompanha é do *jingle* que marca por sua cafonice, associação típica desse tipo de política. Aliás, tudo relacionado a ele é marcadamente cafona, sua vestimenta de camisa polo, óculos escuros grandes, correntinhas de ouro, apenas ressaltam essa característica de algo datado, retrógrado, inclusive em sua estética. Ele carrega consigo um caminhão cheio de livros, que, no entanto, é um caminhão usado para carregar entulho, onde fica explícita, novamente, sua presença puramente demagógica ali, ao trazer vários livros e despejá-los em frente à escola como se fossem lixo. Outro objeto marcante que ele traz consigo é um caixão, em que a metáfora é tão explícita que, praticamente, se anula, o que Tony Jr. leva para Bacurau é a morte. Aqui, abrimos espaço, novamente, para um apontamento de Andrade, dessa vez, sobre a carga simbólica do caixão no filme. O crítico traz que

O caixão é um objeto de cena extraordinário, pois ele junta passado, presente e futuro. Em vez de um veículo de luto por uma morte que já ocorreu, o filme o ressignifica como promessa das mortes por vir. Faroestes italianos não eram filmados no hemisfério sul, mas o gênero olha para o Western usando espelhos côncavos – uma forma perversa de maneirismo. No reflexo de cabeça para baixo, Orion aparece “apontando seu cajado para cima” (La Flor). Os caixões estão vazios em Bacurau – encomendados para mortes planejadas, mas ainda não consumadas. Mas o filme toma lição importante de Django: o lugar do luto é também o lugar da ação, de confrontar o futuro com a experiência adquirida na sobrevivência de um passado traumático. O banho de sangue parece inevitável, mas não sabemos ainda de quem será o sangue vertido sobre esta terra (ANDRADE, 2019).

Fica caracterizado nessa cena que a relação da instituição do Estado, representada ali na figura de Tony Jr., é a de uma política que traz implicações de violência. O Estado, seja por sua omissão, seja por sua presença ocasional, traz a manutenção de conflitos que se estendem por gerações. Outro símbolo marcante desse conflito histórico é uma veraneio, veículo utilizado pelos órgãos repressores da época da

ditadura militar brasileira e que aparece no filme abandonada, apodrecendo em meio à paisagem. Sua presença ali é simbólica da manutenção da memória da comunidade, como quem guarda estes objetos para não se esquecer das lutas do passado. Lutas que se mantêm, no entanto, de forma atualizada, ainda que com uma roupagem parecida, cafona e retrógrada.

Essa ideia de trabalho de manutenção de símbolos que são elementos que constroem a memória da comunidade e, portanto, constituem parte fundamental no estabelecimento de uma identidade própria, tem como representante central o espaço do museu de Bacurau. O museu é o espaço material onde, através dos símbolos, principalmente, aqueles que remetem a um passado de resistência, se forma a base para a identificação destes sujeitos enquanto concidadãos de Bacurau. Nota-se pelo papel exercido por esse espaço durante o filme, a importância que ele tem para aqueles sujeitos e como isso é parte constituinte das relações políticas e vínculos sociais que estão presentes no universo dessa comunidade. O que está em formação a partir dessa relação com o museu é, em certo nível, o que Hall define como a criação e uma identidade nacional, no caso, podemos pensá-la como uma identidade local, o autor postula essa definição do processo como

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que são delas construídas (HALL, 2005, p. 50-51).

Logo o lugar de produção desse discurso de identidade em nível local é o museu em Bacurau. E esse discurso está permeado da ideia de violência enquanto uma forma de resistência daquele povo. Não obstante, os objetos lá expostos são armas, armas que durante a invasão dos gringos, são retiradas e utilizadas pelo povo para se defender. Isso é demonstrado em planos detalhes quando, durante a invasão, um dos gringos observa o espaço do museu, para além das marcas das armas, os planos detalhes mostram recortes de jornais que remetem a notícias da época dos movimentos do cangaço, inclusive, com menção à figura histórica de Lampião, símbolo nordestino da luta de resistência armada. A visão do gringo das marcas das armas é o prenúncio para a sequência de banho de sangue a qual se refere Andrade em sua análise. Há, nessa sequência, o estabelecimento

mais explícito de um diálogo estilístico que o filme faz com o cinema de horror, caracterizado por uma estética do chamado *gore* – termo em inglês que por aproximação de tradução significa “sangue derramado” – ou *splatter*, um tipo de subgênero identificado por uma forte representação gráfica da violência, onde se mostram, em excesso, sangue e partes do corpo mutiladas.



Figura 10 – *Frames* que compõem o “banho de sangue” que ocorre no último ato do filme. A estética do *gore* representada, principalmente, através do trabalho de maquiagem.

Cabe retomar, na análise desse tipo de estratégia formal, as ideias de Deleuze quanto a questões de afeto e sensorialidade a partir da imagem cinematográfica da violência. O uso de planos mais próximos ressalta a qualidade do categorizado pela imagem-afecção, de sensibilizar a partir da ideia de “rostificação” dos objetos ou explicitação própria do rosto humano. Há um momento em que a tensão é criada através de uma suspensão temporal, em que é dedicado certo tempo na contemplação de planos detalhes de objetos que remetem em sua característica esse conceito de rostificação trabalhado por Deleuze, pois atentam a esse caráter duplo, em que a força proporcionada pelo detalhe de sua representação remete a uma sensibilização trazida por rostos humanos. O fato desses planos detalhes serem de recortes de notícias de jornais e fotos antigas que trazem, literalmente, rostos representados, contribui ainda mais na potência do que se constituem essas imagens.

O que se segue a essa tensão é o momento de catarse do conflito prenunciado, onde há cenas de ação que trabalham dentro da lógica do *gore*. A citar um ponto alto, em que Lunga desfere uma série de golpes de facão no gringo que havia invadido o museu. A decupagem coloca em plano próximo o rosto raivoso de Lunga que, a cada

golpe desferido, mais ensanguentado fica. É destacada também a reação dos companheiros de Lunga com essa cena, um deles ri e o outro acaba por ter uma sensação de enjoo, virando o olhar da cena, o que implica a ambiguidade diante desse momento, em que há, ao mesmo tempo, um sentimento de expurgação, como exaltação da reação e de repulsa àquela violência.

Subsequentemente, o que se vê são destaques dos rostos que, cobertos por sangue, carregam uma forte capacidade de sensibilização, em seu sentido mais literal, de causar impacto sensível em nível fisiológico. A cena da exposição das cabeças decepadas dos gringos é emblemática de alguns tópicos levantados aqui na pesquisa, pois diz respeito a uma prática que remete aos tempos do cangaço, ou seja, à identidade forjada na resistência de violência quando se mostra em um plano conjunto os caixões enfileirados e com um movimento de panorâmica a população de Bacurau reunida em frente à igreja observando as cabeças cortadas. Eles não apenas observam, como registram aquela cena, como mostrado, novamente, em um plano conjunto, uma série de pessoas apontando celulares para registro desse momento, o que remete ao tópico da mediação das imagens de violência, pensando como isso irá circular posteriormente. Não há alívio para o espectador no que tange à potência imagética contida nesses planos, o uso dessa estratégia justifica-se por ser o mais explícito possível e, através da mobilização dos sentidos visuais, sensorialmente, penetrar a carne. A montagem merece um destaque aqui ao ressaltar essa sensação, colocando encadeados diversos planos detalhes desses corpos ensanguentados, abrindo novamente uma fenda na temporalidade narrativa, contribuindo no prolongamento das sensações de impacto causadas por essas imagens.

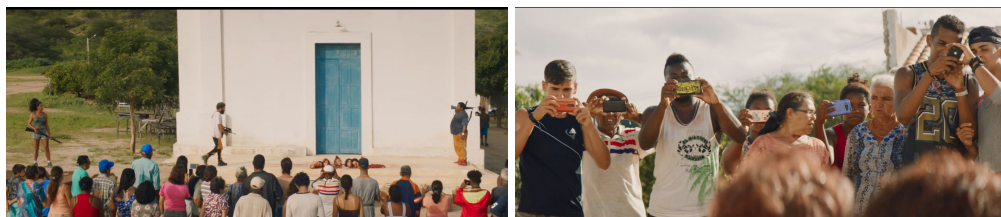


Figura 11 – No primeiro quadro, o plano conjunto que mostra a exposição das cabeças decepadas dos gringos. No quadro seguinte, as pessoas de Bacurau que registram a cena com seus celulares.

Essa opção estética desperta de forma mais explícita a experiência sensorial a qual Abel se refere da imagem cinematográfica quanto à atenção às suas intensidades, em que o deslocamento do olhar para o impacto sensorial causado por essas imagens infere uma apreensão diferente da forma de se comunicar a violência, voltada mais aos

sentidos. O trabalho na construção dessa imagem-violência cria essa relação de suspensão momentânea do tempo narrativo e deixa em foco a força de impressão sensorial que têm esses corpos dilacerados e cobertos de sangue. É nessa ruptura proposta através do trabalho de *puesta en escena* e o ritmo de montagem que se ilustra de forma mais explícita essa qualidade da imagem cinematográfica, pensada à maneira de Deleuze, de estabelecer uma relação que acontece, prioritariamente, no campo sensorial.

6. Considerações finais

A partir das análises, pode-se considerar que alguns traços se destacam na forma dos filmes operarem através da linguagem as questões em torno da violência. A começar pela maneira estilizada no trato da imagem cinematográfica que, ao mesmo tempo que denota uma procura por um rigor estético que delimita muito bem o tipo de tratamento que será dado às imagens de violência, também confere uma autoconsciência da forma como essas imagens foram trabalhadas por outras narrativas anteriormente. Ao se utilizarem dessas referências, há um apontamento que direciona o olhar às próprias formas de representação da violência, uma reafirmação do conceito que trabalha Hikiji da imagem-violência, sendo uma representação de imagens de violência que refletem e problematizam a própria forma de representação dos filmes a partir dessas imagens. Isso aparece também na ironia presente nos filmes, quanto ao trato à violência como um recurso narrativo que transparece essa autoconsciência da representação.

Também o que se notou foi como a questão da identidade aparece como um fator comum a ambos os filmes, sendo esse um argumento central para a construção da violência nos filmes. Muitos dos conflitos encenados estão atrelados a questões que têm como base o tema da identidade e como o conceito de comunidade se apresenta como uma possibilidade limitada. Isso, advindo de uma pré-concepção de convivência harmônica que se apresenta como paradoxal e que, ao mesmo tempo que inclui, também exclui.

Por fim, o que também se vê presente nos filmes é uma provocação constante do espectador ao colocá-lo, por vezes, em situações em que a violência é um fator que faz gerar empatia por certos tipos de personagem que geralmente não causariam isso. Há, nos detalhes do controle da *puesta en escena*, essa característica de optar por um ponto de vista que proporciona, através desse jogo de representação, a possibilidade de se deixar afetar por quem produz e por quem recebe a violência, isso de acordo com a perspectiva posta. O que atenta a uma característica própria da forma cinematográfica que é o poder que se tem de controle sobre o que será passível ou não de empatia e a ambiguidade moral aí imposta fica a cargo de ser resolvida pelo espectador. O balanço final é da potência da possibilidade do cinema de retratar essas questões de difícil

articulação através de sua forma própria, mobilizando sensações e propiciando afetos que perduram.

É certo que ficaram de fora muitas questões que surgiram a partir dos filmes, relacionadas ao recorte de análise quanto a como é abordada a violência. O desafio da pesquisa era nesse sentido muito ambicioso e, por questões dos limites intrinsecamente impostos desse tipo de investigação, escolhas precisaram ser feitas e, conseqüentemente, outras possibilidades de miradas tiveram que ser deixadas de fora. No entanto, levando em conta essas delimitações, ao final, o que se procurou foi um eixo de análise que, ao mesmo tempo que preza por uma coesão temática, o faz explorando através de um aporte teórico que se atenta a abordagens diferentes e, por isso, a tentativa foi de tornar latente, através desses caminhos conflituosos, as várias possibilidades de abordagem que aqui não puderam ser contempladas.

Bibliografia

ABEL, Marco. **Violent Affect: literature, cinema and critique after representation**. United States of America: Board of Regents of the University of Nebraska, 2007.

ALMEIDA, Carol. “Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles”. **Fora de Quadro**, 2019. Disponível: <https://foraquadro.com/2019/09/10/bacurau-de-kleber-mendonca-filho-e-juliano-dornelles/>. Acesso em: 19 de novembro de 2020.

ANDERMANN, Jens. “Después del Nuevo Cine Argentino: Territorios, lenguajes, medialidades”. **Revista Icónica**, 2018. Disponível: <http://revistaiconica.com/despues-del-nuevo-cine-argentino-territorios-lenguajes-medialidades/>>. Acesso em: 19 de novembro de 2020.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Fabio. “Enterrando nossos vivos”. **Revista Cinética**, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-fabio/>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

ARROYO, David. **Entre la ficción y lo real: Relatos Salvajes y la justicia por mano propia**. 2016. 51 f. Monografía (Comunicación Social) – Universidad Nacional de Rosario, Rosario, ARG, 2016.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **Espaços em conflito: ensaios sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo**. 2016. 197 f. Monografia (Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. **O Copyright da miséria e os discursos sobre a exclusão**. Lugar Comum, nº 17, p. 85-95, 30 de junho de 2008.

CANCLINI, Nestor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1986.

FERREIRA, Pedro Henrique. “Ninguém solta a mão de ninguém”. **Revista Cinética**, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-pedro/>>. Acesso em: 19 de novembro de 2020.

GORMLEY, Paul. **The New-Brutality Film**: race and affect in contemporary hollywood cinema. Portland, USA: Intellect Books, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

KEHL, Maria Rita. **Imagens da violência e violência das Imagens**. Concinnitas, volume 01, número 26, p. 86-96, julho de 2015.

LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Tendência de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. 2011. 144 f. Monografia (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) -Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

LIRA, Ramayana. **Violent images and images of violence**: the politics of violence in urban space in contemporary brazilian cinema. 2009. 217 f. Monografia (Pós-graduação em letras/inglês e literatura correspondente) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MANOEL, Jones. “E quando a violência revolucionária não é no cinema? A linguagem política e crise do “marxismo acadêmico”. **Revista Ópera**, 2019. Disponível em: <
<https://revistaopera.com.br/2019/10/09/e-quando-a-violencia-revolucionaria-nao-e-no-cinema-a-linguagem-politica-e-a-crise-do-marxismo-academico/>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Má-consciência, crueldade e ‘narcisismo às avessas’ no cinema brasileiro contemporâneo**. Comunicação e Informação, v. 5, n. 1/2, p. 12-24, jan/dez, 2002.

ZAVALA, Lauro. **La representación de la violencia física en el cine de ficción**. Versión Nueva Época, nº 29, p. 1-13, Abril de 2012.

Filmografia

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis, Marcelo Maia, Paulo Sacramento. Olhos de Cão, República Pureza Filmes: Brasil, 2002.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. CinemaScópio Produções, Globo Filmes, SBS Productions, VideoFilmes: Brasil, 2016

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Arte France Cinemá, CinemaScópio Produções, Globo Filmes, SBS Productions, VideoFilmes: Brasil, França, 2019.

BOLIVIA. Direção: Israel Adrián Caetano. Produção: Israel Adrián Caetano. Fundación PROA: Argentina, 1999.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade. O2 Filmes, VideoFilmes: Brasil, 2002.

DR. STRANGELOVE: OR HOW I LOVE TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick, Victor Lyndon. Columbia Pictures, Hawk Films: EUA, 1964.

ELEFANTE BLANCO. Direção: Pablo Trapero. Produção: Alejandro Cacetta, Juan Pablo Galli, Juan Gordon, Juan Vera, Pablo Trapero. Borsalino Productions, Matanza Cine: Argentina, 2012.

LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando E. Solanas e Octavio Getino. Produção: Edgardo Pallero e Fernando E. Solanas. Grupo Cine Liberación: Argentina, 1968.

MILLER'S CROSSING. Direção: Ethan Coen e Joel Coen. Produção: Ben Barenholtz, Ethan Coen, Graham Place, Mark Silverman, Joel Coen. Circle Films, Twentieth Century Fox: EUA, 1990.

MUNDO GRUA. Direção: Pablo Trapero. Produção: Lita Stantic, Pablo Trapero. Lita Stantic Producciones, Matanza Cine: Argentina, 1999.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca. Drama Filmes: Brasil, 2001.

PIZZA, BIRRA, FASO. Direção: Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. Produção: Bruno Stagnaro. Palo y a la Bolsa Cine: Argentina, 1998.

RELATOS SALVAJES. Direção: Damián Szifron. Produção: Agustín Almodóvar, Esther Garcia, Pedro Almodóvar, Hugo Sigman, Matías Mosteirín. Warner Bros: Argentina, Espanha, 2014.

SOM AO REDOR. Direção: Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. CinemaScópio Produções: Brasil, 2012.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha, Marcos Prado. Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, The Weinstein Company: Brasil, 2007.