Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

VIOLÊNCIA, NECROPOLÍTICA E ECOS DA HISTÓRIA EM *BACURAU*

VIOLENCE, NECROPOLITICS, AND ECHOES OF HISTORY IN *BACURAU*

VIOLENCIA, NECROPOLÍTICA Y ECOS DE LA HISTORIA EN *BACURAU*

Prof. Dr. Brendon de Alcantara Diogo
Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara – FCLAR-UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil

Resumo

Este estudo analisa as formas de violência em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, pois a brutalidade no filme vai além do derramamento de sangue. Entre as cenas analisadas, destaca-se a sequência em que os personagens do 'Brasil do Sul' (Karine Teles e Antonio Saboia) são recebidos no acampamento militar dos estrangeiros, sequência que suscita discussões sobre raça e o chão histórico do Brasil. Há também uma análise comparativa entre o roteiro e o filme que busca relacionar o conceito de necropolítica de Achille Mbembe e a parábola de Bertolt Brecht à obra. Por fim, examina-se a reação da população de Bacurau a partir de dois espaços simbólicos: o Museu Histórico de Bacurau e a Escola João Carpinteiro.

Palavras-chave: *Bacurau*; Violência; Necropolítica.

Abstract

This study analyzes the forms of violence in Bacurau (2019), directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, as the brutality in the film extends beyond mere bloodshed. Among the analyzed scenes, the sequence where the characters from the 'Brazil do Sul' (Karine Teles and Antonio Saboia) are received at the foreign military camp stands out, prompting discussions on race and Brazil's historical context. The study also includes a comparative analysis between the script and the film, aiming to relate Achille Mbembe's concept of necropolitics and Bertolt Brecht's parable to the work. Finally, it examines the reaction of Bacurau's population through two symbolic spaces: the Museu Histórico de Bacurau and the Escola João Carpinteiro.

Keywords: Bacurau; Violence; Necropolitics.

DE ALCANTARA DIOGO, Brendon. VIOLÊNCIA, NECROPOLÍTICA E ECOS DA HISTÓRIA EM *BACURAU*. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-23, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Resumen

Este estudio analiza las formas de violencia en Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, ya que la brutalidad en la película va más allá del derramamiento de sangre. Entre las escenas analizadas se destaca la secuencia en la que los personajes del 'Sur de Brasil' (Karine Teles y Antonio Saboia) son recibidos en el campamento militar de extranjeros, secuencia que plantea discusiones sobre la raza y la historia de Brasil. También hay un análisis comparativo entre el guión y la película que busca relacionar el concepto de necropolítica de Achille Mbembe y la parábola de Bertolt Brecht con la obra. Finalmente, se examina la reacción de la población de Bacurau a partir de dos espacios simbólicos: el Museo Histórico de Bacurau y la Escuela João Carpinteiro.

Palabras clave: *Bacurau;* Violencia; Necropolítica.

Introdução

A violência é um dos temas mais expressivos em *Bacurau* e não se restringe apenas àquela gráfica presente no longa. O filme aborda várias categorias de violência: física, sexual[1], estrutural e simbólica. Diante dessas representações, cabe questionar se essas formas de violência indicam uma espécie de vingança, reação, ou se exprimem um estado de necropolítica. Se for o caso, a perspectiva brutal é colocada como o único caminho? Quais são essas agressões e como se formalizam na obra? Existe a possibilidade de relação com elementos da estética brechtiana? O filme, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, teve a sua estreia em agosto de 2019 e retrata uma comunidade nordestina fictícia, ambientada temporalmente “daqui a alguns anos” e que está sob ameaça de estrangeiros que vem ao Brasil praticar uma espécie de jogo (ou caça esportiva) tendo como alvo os moradores da pequena cidade que dá nome ao longa. Diante dessa metáfora da violência, pensemos um pouco mais sobre seu trato no filme, tendo como foco uma das cenas mais irônicas de todo a narrativa[2], ao partirem em

[1] No texto de minha autoria DIOGO, Brendon de Alcantara. **Alegoria e epicização em Feminino Plural e Bacurau**. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, CUNHA, Paulo (org.). Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal. 1a ed. São Paulo: Todas as Musas, 2024. p. 77-102., há uma discussão mais aprofundada sobre essa forma de violência no filme tendo como base a cena em que a personagem Sandra (Jamila Facury) é levada a força pela comitiva de Tony Jr (Thardelly Lima).

[2] Considerando que este artigo trata-se de um recorte de minha tese de doutorado: DIOGO, Brendon de Alcantara. **Teatralização, distanciamento e representações da violência em Bacurau: relações entre teatro, cinema e sociedade**. 2024. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - Unesp Araraquara, Araraquara, 2024.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

suas motos “Os dois forasteiros saem da estrada e entram na caatinga seguidos de perto pelo óvini. [...] o drone parece brincar com os forasteiros, tentando chocar-se contra o Forasteiro” (Mendonça Filho, 2020, p. 262). Ouvimos uma voz feminina que dá risada de sua própria atitude. Até aqui, num primeiro impacto com a narrativa, ainda não é possível saber quem faz isso, ainda não temos a informação de que se trata da voz de Kate (Alli Willow), uma das invasoras que participa da missão de extermínio.

Há um corte brusco e vemos uma porta sendo empurrada com força. Quem a abre é Michael (Udo Kier). Recorrendo ao roteiro (Mendonça Filho, 2020, p. 262 e 263), percebemos com mais clareza que esse ambiente é uma fazenda do século XIX, uma Casa Grande. Isso faz ecoar, mais uma vez, um signo histórico presente no filme: o passado escravocrata do Brasil. Os estrangeiros, que estão em busca de assassinar e literalmente eliminar toda a população, têm uma Casa Grande como o local onde se preparam para os ataques.

Michael, vestido de amarelo, já acrescenta um símbolo de alerta ao espectador. Sua encenação séria e rígida imprime um sinal de perigo, deixando evidente que ele faz parte desse extermínio. Ele avalia friamente o local abandonado, empoeirado, cheio de maquinarias agrícolas danificadas e esquecidas, do teto estão faltando partes, o espaço é todo decadente

Violências: no plural mesmo

Já na metade do filme, quando Flávio (Márcio Fecher) e Maciel (Val Júnior), dois moradores de Bacurau, são brutal e covardemente assassinados pelos Forasteiros (Antônio Saboia e Karine Teles) do “Brasil do Sul”[3], ao partirem em suas motos “Os dois forasteiros saem da estrada e entram na caatinga seguidos de perto pelo óvini. [...] o drone parece brincar com os forasteiros, tentando chocar-se contra o Forasteiro” (Mendonça Filho, 2020, p. 262). Ouvimos uma voz feminina que dá risada de sua própria atitude. Até aqui, num primeiro impacto com a narrativa, ainda não é possível saber quem faz isso, ainda não temos a informação de que se trata da voz de Kate (Alli Willow), uma das invasoras que participa da missão de extermínio.

[3] No futuro distópico em que se passa o filme, o país foi divido em “Brasil do Sul” e “Brasil do Norte”.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Há um corte brusco e vemos uma porta sendo empurrada com força. Quem a abre é Michael (Udo Kier). Recorrendo ao roteiro (Mendonça Filho, 2020, p. 262 e 263), percebemos com mais clareza que esse ambiente é uma fazenda do século XIX, uma Casa Grande. Isso faz ecoar, mais uma vez, um signo histórico presente no filme: o passado escravocrata do Brasil. Os estrangeiros, que estão em busca de assassinar e literalmente eliminar toda a população, têm uma Casa Grande como o local onde se preparam para os ataques.

Michael, vestido de amarelo, já acrescenta um símbolo de alerta ao espectador. Sua encenação séria e rígida imprime um sinal de perigo, deixando evidente que ele faz parte desse extermínio. Ele avalia friamente o local abandonado, empoeirado, cheio de maquinarias agrícolas danificadas e esquecidas, do teto estão faltando partes, o espaço é todo decadente[4].

A Casa Grande foi transformada em um acampamento militar. Aos poucos, todos os estrangeiros são apresentados: Joshua (Brian Townes) pula corda, preparando seu físico; Willy (Chris Doubek) toma banho e reclama do cheiro da água de poço; Kate fica encarregada de operar o drone; Julia (Julia Marie Petterson) sente prazer em empunhar uma metralhadora; Bob (Charles Hodges) e Terry (Jonny Mars) reclamam do clima e descobrem plantas que podem deixar a pele dormente. Está criado e ambientado o acampamento dos invasores que vestem roupas de caça, contrastando radicalmente com as roupas de trilha chamativas e coloridas dos forasteiros que acabaram de chegar.

Faz bem acrescentar que o contraste entre os brasileiros e os estrangeiros nessa sequência não se dá apenas pelos figurinos. Apesar dos brasileiros se comunicarem em inglês, tentando se aproximar deles, isso não se concretiza. Os olhares dos estrangeiros transmitem absoluto desdém, intensificando a sensação de superioridade e arrogância. Os estadunidenses conversam entre si e paralisam ao ver os brasileiros, mantendo uma rígida distância e criando a sensação de que há algo de errado.

Nessa cena, somos apresentados ao mais alto aparato técnico dos estrangeiros: pontos eletrônicos, armas de última geração, uma base externa que os orienta e controla, além de marcar os pontos conseguidos pela morte dos locais

[4] Um detalhe curioso chama a atenção: ele vê e destrói um pequeno cupinzeiro, o que pode acionar uma referência direta ao filme *Aquarius* (2016), que termina com uma sequência significativa envolvendo, também, um enorme cupinzeiro.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

(Maciel e Flávio). É nesse conjunto de cenas que descobrimos que esse grupo, os "Bandolero Shocks"[5], estão em um jogo, uma missão movida por uma aparente diversão e pelo desejo de matar.

A cena segue tensa e continua a ressoar a história. Uma senhora brasileira, provavelmente também moradora da região, está trabalhando na casa, servindo os estrangeiros, no roteiro (Mendonça Filho, 2020, p. 264) consta que ela está passando pano no chão, há aí mais uma ironia? Considerando a expressão popular "passar pano"? No filme ela oferece água aos Forasteiros enquanto eles observam os porta-retratos antigos, marca do que aquele local já foi um dia. Entre os quadros, há uma poesia emoldurada cujo título é: "Saudade da Casa Grande".

Quando todos se sentam à mesa, uma cena que não estava no roteiro original é adicionada ao filme. Michael, ao chegar depois, faz com que Kate se levante de onde estava sentada, no centro da mesa, para que ele possa ocupar o lugar. Gestualmente, é uma cena simples, mas poderosa, que simboliza mais uma vez a hierarquia e a dinâmica de poder entre as personagens, ressaltando a autoridade de Michael sobre Kate e, por extensão, sobre todos os presentes.

Figuras 1 e 2 – Michael retira Kate do centro da mesa



[5] Esse é o nome do grupo de invasores estadunidenses, essa informação não consta na montagem final, é uma exclusão do roteiro. Nele consta: "Depois dos trágicos incidentes conhecidos como "Os 67 Massacres de Agosto", os Estados Unidos proibiram finalmente o uso e o porte de armas de fogo para seus cidadãos. A resultante guerra civil gerou também foras da lei amantes do tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo. Esses estrangeiros clandestinos foram batizados pela mídia de "Bandolero Shocks". [...]. Naquela época, essas incursões não eram vistas como "atos de terror", mas como "provas de desafio". (Mendonça Filho, 2020, p. 233)

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868



Fonte: Bacurau, 2019.

Na reunião, ficamos sabendo os detalhes que ainda faltavam até esse momento do filme: a missão daqueles dois brasileiros era apenas bloquear o sinal da cidade, como visitantes, como turistas. No entanto, o que fica evidente é que eles furaram à bala o caminhão de Erivaldo e violaram as regras, matando duas pessoas da cidade. Até aqui a violência é apresentada de forma explícita e mútua: desde a disputa pelo melhor lugar à mesa até a agressividade entre os próprios estrangeiros, a pressa em matar evidenciada no discurso de Joshua (mais uma adição ao filme), a retirada da cidade do mapa, e a forma irônica com que começam a tratar os brasileiros.

Destacamos a seguir um dos diálogos mais irônicos do filme, recuperado diretamente do roteiro, já que essa sequência posterior seguiu praticamente inalterada na produção final. Esse diálogo nos dá margem para algumas interpretações sobre as violências representadas:

> Willy ouve algo no seu headphone. Todos, exceto o casal de forasteiros, têm headphones embutidos no ouvido. Eles ouvem informações, a conversa para. Os forasteiros estão por fora e observam... O filme não oferece essas informações aos espectadores, que apenas ouvem cochichos baixinhos dos headphones.
> WILLY [...] [... Oh, merda.]
> MICHAEL [...] [Faz sentido. Vocês só pontuam atirando uma vez nesse alvo.]
> KATE [...] [Acho justo. Um cartucho de munição pra cada, pra lidar com o velho.]
> MICHAEL [...] [Então é isso, usem faca. Se atirarem mais de uma vez, não pontuam.]
> A Forasteira respira fundo e diz o que já queria ter dito:
> FORASTEIRA [...] [Posso pedir pra vocês pararem de passar esse vídeo? Por favor?]
> O pedido da Forasteira surpreende a todos. O Forasteiro dirige-se a ela em português.
> FORASTEIRO Não fala isso. Deixa pra lá...

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

> FORASTEIRA Tá me incomodando, pô..
> MICHAEL (Cortante.) [...] [Por favor não falem brasileiro aqui.]
> Pausa. Michael olha diretamente para a Forasteira.
> MICHAEL [...] [Na verdade, a gente tem um outro ângulo, quer ver? É do capacete dele.]
> Michael aponta para Forasteiro e aciona o arquivo, olhando para a Forasteira. O monitor agora mostra o ângulo captado do capacete do Forasteiro, no momento em que ele atira nos dois homens na Fazenda Tarairu. A Forasteira, constrangida, observa o monitor. Todos na mesa assistem às imagens. (Mendonça Filho, 2020, p. 268)

O que se nota é que mesmo ajudando na missão os brasileiros ainda sofrem franca desvantagem, e parece que ainda não se deram conta de que, na verdade, não fazem parte desse grupo. A cena é contraditória: mesmo que a forasteira tenha cometido o crime, ela não se sente confortável quando é confrontada com sua própria imagem de assassina. Intensifica-se certa camada de violência psicológica sobre ela, principalmente pelo caráter de Michael, que a tortura emocionalmente com a repetição do vídeo. Outra questão: "não falem brasileiro aqui", demonstrando completo descaso e desconhecimento da língua falada no Brasil, além de evidenciar a hierarquia e a imposição cultural dos estrangeiros, exercendo controle total, inclusive pela obrigatoriedade de que se comuniquem na língua que eles entendem. Bem como a ideia de desprezo pela população, já que são instigados a usar faca, como se o alvo fosse mais fácil.

Figura 3 – o desconforto inesperado dos forasteiros



Fonte: Bacurau, 2019.

Além disso, a diferença entre os brasileiros e estrangeiros também é marcada pelo uso de headphones. Enquanto todos os outros estão conectados e recebendo informações secretas, os forasteiros estão alheios, o que destaca sua exclusão e desconexão com o grupo principal. Assusta a naturalidade com que discutem a maneira de matar, intensificando a desumanização e a banalização da

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

violência. Cabe ainda dizer que a utilização de diferentes ângulos de câmera e a referência ao capacete destacam o papel decisivo da tecnologia na ação violenta.

> Chris olha para a Forasteira. [...] Os que vocês mataram, eles eram amigos ou algo do tipo?
> O Forasteiro intercede.
> FORASTEIRO [...] Amigos? Não... não atiramos em amigos no Brasil... Não somos dessa região.
> WILLY [...] Então, vocês são de onde?
> FORASTEIRO [...] A gente é do sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.
> WILLY [...] Mais como a gente? Mas nós somos brancos, vocês não são brancos. Eles são brancos?
> Willy joga a pergunta para o resto da mesa.
> TERRY [...] Eles estão mais para mexicanos brancos. Ela parece branca, mas não é branca. Os lábios e nariz entregam. (Mendonça Filho, 2020, p. 269)[6]

Essa cena abre margem para um importante debate sobre a questão racial no Brasil e fora dele. Pensemos um pouco mais: o que explica esse comportamento dos brasileiros? Embora os brasileiros na cena sejam brancos, não são lidos assim pelos estrangeiros. Eles não os veem como pertencentes à mesma categoria racial, ressaltando que a identidade racial não é definida somente pela cor da pele. No filme, destacam-se valores culturais, sociais e principalmente geopolíticos para a criação dessa identidade, tal como na realidade.

Além disso, a fala dos estrangeiros subverte a noção dos forasteiros como brancos e, portanto, mais próximos dos exterminadores. A cena ocorre como se houvesse um espelho diante dos brasileiros, evidenciando suas próprias características fenotípicas que não são de europeus nem estadunidenses, mas sim de latinos, ou como dizem, “no máximo mexicanos brancos”. Esse momento evidencia como a construção da identidade racial não deve ser simplificada. A conversa também expõe uma hierarquia racial implícita: mesmo dentro da categoria de “brancos”, há uma distinção bem marcada feita pelos estrangeiros, que se consideram superiores. A fala de Terry, ao comentar a aparência física da forasteira a denuncia como “não branca”, já que sublinha a herança de seus traços fenotípicos na percepção racial.

A diferença entre ser branco no Brasil e ser branco na perspectiva dos estrangeiros é explícita nessa cena. A tentativa dos brasileiros de se alinharem

[6] Mantenho apenas as falas traduzidas a fim de evitar a longa extensão dos trechos e a repetição de informações.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

com os estrangeiros, na frase “somos mais como vocês”, é frustrada e ridicularizada. Terry ainda ironiza quando pega o seu binóculo para confirmar se eles são mesmo brancos, evidenciando o limite de seus privilégios quando confrontados com o olhar do outro, especialmente o outro em posição hierárquica de vantagem[7].

Figura 4 – ridicularização dos habitantes do “Brasil do sul”



Fonte: Bacurau, 2019.

Ainda buscando compreender os motivos que explicam o comportamento das personagens, é possível associar essa cena a uma leitura sociológica, retomando a obra de Jessé Souza, *A Elite do Atraso*. Nela, o sociólogo brasileiro explica esse fenômeno a partir da “ideologia do vira-lata brasileiro”, que se entende como:

> Inferior, posto que percebido como afeto e, portanto, como corpo, em oposição ao espírito do americano e europeu idealizado. Como se nos Estados Unidos e na Europa não houvesse também privilégios fundados no personalismo e em relações pessoais. A emoção nos animalizaria, enquanto o espírito tornaria divinos americanos e europeus. Como tal, os americanos seriam seres especiais que põem a impessoalidade acima de suas preferências, explicando com isso a excelência de sua democracia, assim como sua honestidade e incorruptibilidade. (Souza, 2019, p.33).

Ou seja, é sob essa ideologia que age a elite criticada por Jessé Souza, representada no filme pelos personagens do “Brasil do Sul”. Essa visão do europeu ou norte-americano como civilizado e intelectualizado, fonte de inspiração, reflete o comportamento desses forasteiros que, por serem dessas regiões,

[7] Há uma interessante discussão sobre a construção da identidade racial e a branquitude na tese “Schuman, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo.* 2012. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.” A cena que analisamos, em que os brasileiros brancos não são reconhecidos como tais pelos estrangeiros, dialoga com os temas abordados nesse texto, especialmente no que diz respeito às hierarquias internas e externas da branquitude.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

utilizam isso para justificar a diferença entre eles e as pessoas que assassinaram. Afinal, consideram-se mais parecidos com os exterminadores, e ainda os lembram de que sendo de outro lugar, “uma região com colônias alemãs e italianas”, eles se veem como diferentes, como brancos, ao contrário da maioria da população de Bacurau, que é majoritariamente preta ou parda.

> É a partir daqui que podemos entender a relação entre classe social e raça no nosso país. Ser considerado branco era ser considerado útil ao esforço de modernização do país, daí a possibilidade mesma de se “embranquecer”, inexistente em outros sistemas com outras características. Branco era (e continua sendo) antes um indicador da existência de uma série de atributos morais e culturais do que a cor de uma pele. Embranquecer significa, numa sociedade que se europeizava, compartilhar os valores dominantes dessa cultura, ser um suporte dela. Preconceito, nesse sentido, é a presunção de que alguém de origem africana é “primitivo”, “incivilizado”, incapaz de exercer as atividades que se esperava de um membro de uma sociedade que se “civilizava” segundo o padrão europeu e ocidental. (Souza, 2019, p. 74).

E é justamente esse um dos motivos que faz com que os forasteiros se sintam tão diferentes dos moradores de Bacurau, a ponto de assassiná-los. Essa ideologia, estruturada na realidade brasileira, forma o pensamento dessa “elite do atraso”, que se entende em uma posição de vantagem, sustentada pela visão de que representam a civilização e a modernidade. A ideologia de embranquecimento, iniciada no Brasil ainda durante a colonização, se moderniza nessa cena do filme, ao descortinar aos dois brasileiros a verdadeira visão de periferia global que o Brasil ocupa e desmascarar o seu viralatismo, para tratá-lo nos termos de Jessé Souza.

> MICHAEL [...] Me diz uma coisa, "amigo"... Por que vocês atiraram naquelas pessoas?
> FORASTEIRO [...] Me desculpe, mas... Eu fiz o que fiz porque eles iriam falar por aí.
> FORASTEIRA [...] Eles mentiram pra gente, disseram que tinham ligado para pedir ajuda e sabíamos que não era verdade.
> JULIA [...] A questão é que vocês vieram aqui pra trabalhar pra gente, não pra roubar nossas mortes.
> MICHAEL [...] Sim, vocês fizeram um bom trabalho, encontraram um cu de mundo inofensivo de que ninguém vai sentir falta, ajudaram com a logística, com informação, vocês trabalharam bem. Mas não era pra vocês, tipo, matarem ninguém. Vocês agora são assassinos.
> A mesa observa o Forasteiro.
> FORASTEIRA [...] Bem, matamos os dois caras para ajudar a nossa missão.
> KATE [...] "Nossa" missão?

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

> FORASTEIRA [...] Bem, eu vi o que aconteceu na fazenda. Cinco. seis mortos, nós só ajudamos...
> MICHAEL [...] Não, não, não... vocês são prestadores locais, que mataram dois da sua gente. Veja bem, tecnicamente, não estamos nem aqui.
> JOSHUA [...] É muito diferente. Não usamos armas modernas. Só usamos armas vintage.
> Joshua para de falar, ouvem comunicação... Todos olham - discretamente - para Forasteiro e Forasteira. Michael presta atenção e ouve algo no aparelho embutido no ouvido. O resto da mesa também reage, as informações chegando aos seus ouvidos. O Forasteiro e a Forasteira reagem preocupados.
> FORASTEIRA Eu não tô gostando...
> FORASTEIRO Tá tudo certo...
> Michael estala o dedo com autoridade para que o casal de brasileiros pare de falar português, enquanto tenta entender a informação que chega ao seu ouvido. Repentinamente, Kate levanta-se da mesa empurrando a cadeira. O casal de brasileiros se assusta. Todos se alteram...
> KATE [...] Porra! Eu tô sem minha arma, caralho!
> Jake, Julia, William, Michael e Terry fazem ação conjunta de sacar suas armas e afastar-se da mesa enquanto atiram em Forasteiro e Forasteira, que são atingidos múltiplas vezes no rosto e peito. A força do impacto faz o peso do Forasteiro tombar lentamente a cadeira para trás, seu corpo atingindo o chão violentamente, de costas. (Mendonça Filho, 2020, p. 270-272).

Os forasteiros brasileiros, mesmo tentando alinhar-se aos estrangeiros, são rejeitados e exterminados, desmascarando a verdadeira posição subalterna que ocupam aos olhos dos estrangeiros. Por isso, essa sequência também metaforiza a posição periférica do Brasil num sistema do capital hegemônico. Formalmente, a cena é brutal, crua e realista. Os planos mais fechados nos atores, tal como enquadramentos de *western*, acentuam ainda mais a sensação de violência. Os estrangeiros sabem bem a divisão entre “eles” e “nós”. Basta lembrar que, de acordo com os diálogos, na visão dos estrangeiros, eles praticam um jogo, enquanto os brasileiros estão ali para servi-los. Incomoda-lhes que compartilhem a mesma missão, algo que a Forasteira até então não compreendia.

Essa violência é histórica e podemos associar a cena que se passa em uma Casa Grande, à relação de traição do senhor com seu capataz e desse capataz com os escravizados. Nesse sentido, podemos acionar o conceito de “ralé de novos escravos” de Jessé Souza, que descreve uma camada da sociedade brasileira composta por indivíduos que, embora formalmente livres, vivem em condições de extrema exploração e marginalização. De acordo com Souza, essa

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

"ralé" é constantemente subjugada e desumanizada, perpetuando uma estrutura de poder similar ao passado escravista.

> A ralé de novos escravos será não só a classe não só de que todas as outras vão procurar se distinguir e se afastar, mas, também, aquela cujo trabalho farto e barato vão procurar explorar. Mais uma vez, nada de novo em relação ao passado escravista. Isso vale para as classes do privilégio, a elite econômica e a classe média, que monopolizam o capital econômico e o capital cultural mais valorizado e se utilizam da ralé como se utilizavam dos escravos domésticos, para serviços na família, posto serem pessoas que, por sua própria fragilidade social, são ansiosas por se identificarem com os desejos e objetivos dos patrões. Essa identificação com o opressor ao ponto de tornar os objetivos do patrão seus próprios, também é uma continuidade sem cortes com o escravo doméstico do escravismo. (Souza, 2019, p. 109).

A isso, basta sublinhar, mais uma vez, a completa ignorância dos forasteiros em acharem que essa missão também era deles. Ou seja, que os "desejos do patrão" também eram os deles, eles não se viam como a ralé; eles se entendiam como parte da elite, mas foram fatalmente tombados por suas próprias falsas convicções. Portanto, como a proposta também é associar o filme às metodologias do pensamento de Bertolt Brecht, a cena, que é profundamente irônica, também pode ser associada a uma estratégia frequentemente utilizada por Brecht: a parábola. De acordo com Gutierrez (2022),

> O teatro de Brecht está intimamente ligado à problemática do indivíduo e ao eclipse da própria noção: sabendo-se que as condições sociais determinam a experiência e a ideologia, Brecht pensava que já não era possível fazer uma peça ou romance baseados na coerência do caráter das personagens. Se, sob o capitalismo, o indivíduo é desmontável e substituível, não faz sentido um teatro fundado em personalidades, mas sim nas relações e conflitos entre personagens. Aliás, não se trata propriamente de personagens, mas de papéis (Bonnaud, 2001). (Gutierrez, 2022, p. 71-72).

Na cena mencionada e em todo o filme, encontramos alguns desses papéis e são facilmente reconhecíveis: a elite do atraso, os estrangeiros que subjugam toda a população, os brasileiros assassinados pelos próprios brasileiros, enfim, classes em desarmonia, em conflito. De acordo com Pavis:

> A parábola é um gênero de 'duplo fundo': o plano da anedota, da fábula, que usa uma narrativa facilmente compreensível, contada de modo agradável, que é atualizada no espaço e no tempo, evoca um ambiente fictício ou real, no qual se presume que os acontecimentos sejam produzidos; e o plano da 'moral' ou da lição, que é o da transposição intelectual, moral e teórica da fábula.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

> Nesse nível profundo e 'sério' é que apreendemos o alcance didático da peça, podendo - nesse caso - estabelecer um paralelo com a nossa atual situação. [...] A parábola é um modelo reduzido do nosso próprio mundo, cujas proporções foram fielmente respeitadas. Todo fato concreto é remetido a um princípio teórico, dado como exemplo. Paradoxalmente, a parábola é um meio de falar do presente, colocando-o em perspectiva e travestindo-o numa história e num quadro imaginários. (Pavis, 2015, p. 276).

Em *Bacurau*, a parábola se manifesta através de diversos elementos narrativos e visuais. A invasão dos estrangeiros, por exemplo, pode ser lida como uma parábola que metaforiza intervenções históricas e contemporâneas que o Brasil e outros países periféricos enfrentam. Essa dualidade reflete a estrutura de "duplo fundo" da parábola, em que o plano superficial da narrativa de ação esconde um plano mais profundo de crítica social e política, inclusive didática, tal como interessava a Brecht. Além disso, a caracterização dos personagens como papéis sociais e não apenas indivíduos pode reforçar o *gestus* brechtiano. Os moradores de Bacurau, os estrangeiros e os forasteiros brasileiros representam classes e posições sociais específicas, cujas ações e interações são determinadas por esses papéis.

Necropolítica

A forma como a violência é retratada no filme, com sua brutalidade explícita e a frieza dos assassinos, serve para destacar a desumanização e a opressão estrutural que a população do filme enfrenta. *Bacurau* é uma narrativa que, por seu caráter brutal, remete ao conceito de "necropolítica", sustentado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), que amplia o conceito de biopoder de Foucault. Em linhas gerais, a necropolítica pode ser entendida como a existência de um poder de soberania em que reside "a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (Mbembe, 2018, p.5). *Bacurau* é invadida por um poder real que decide como e quem irá morrer em cada etapa do jogo coordenado por um ser desconhecido, cuja existência é indiciada pela escuta que os estrangeiros levam consigo, e pela cena em que recebem a ordem de matar os forasteiros. Essa horrível reunião é exemplo explícito da existência de um poder, para além daquele personificado pelos estrangeiros, um poder de quem não se conhece voz e rosto, mas com o privilégio de decidir quando e como exterminar crianças, mulheres, adultos, animais da rua, alimentando o jogo de morte que é revelado em toda a

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

sua essência violenta em *Bacurau*. Na noção de necropolítica, há uma organização para que certos corpos sejam eliminados em guerras, de modo violento. De acordo com Mbembe,

> A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (Mbembe, 2018, p. 6-7).

Partindo desse ponto de vista, é possível retomar o papel crucial de Tony Jr., prefeito da cidade, que colabora estreitamente com os estrangeiros. Sua posição de poder é simbólica quando falamos de necropolítica e da influência do poder público nesse contexto. A coordenação entre Tony Jr. e os invasores é evidente na articulação para a destruição e guerra contra Bacurau. Ele fornece remédios de tarja preta que causam apatia e lentidão nos moradores, demonstrando uma estratégia meticulosa e organizada para o conflito, que evidencia a estrutura de guerra implementada.

Ainda de acordo com o filósofo, "é interessante notar que é nas colônias e sob o regime do apartheid que surge uma forma peculiar de terror" (Mbembe, 2018, p. 31). Embora aqui ele trate de terror no seu sentido real, a sensação provocada pelo filme, dado seu uso contínuo de violência, muitas vezes também se assemelha a esse gênero cinematográfico. No entanto, não podemos ignorar o cenário histórico que retoma a colonização no Brasil, revestido de uma narrativa ambientada nesse mesmo local, em um futuro próximo. Essa ambientação não só intensifica a sensação de terror, mas também sublinha uma das dicotomias mais latentes no filme: a relação entre o moderno e o arcaico.

Destaco aqui que o aparato tecnológico mobilizado pelos estrangeiros no filme remete a mais alta modernização da violência e da morte. Durante todo o filme identificamos como aquela cidade foi escolhida para o jogo de extermínio, o que cria um paralelo absurdamente próximo com o "simbolismo modernizador do topo", refletido por Mbembe:

> Até mesmo os limites no espaço aéreo dividem-se entre as camadas inferiores e superiores. Em todo lugar, o simbolismo do topo (quem se encontra no topo) é reiterado. A ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar. Várias outras tecnologias são mobilizadas para esse efeito: sensores a bordo de veículos aéreos não tripulados (unmanned air vehicles), jatos de reconhecimento

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

> aéreo, prevenção usando aviões com sistema de alerta avançado (Hawkeye planes), helicópteros de assalto, um satélite de observação da Terra, técnicas de holografia. Matar se torna um assunto de alta precisão. Tal precisão é combinada com as táticas de sítio medieval adaptada para a expansão da rede em campos de refugiados urbanos. Uma sabotagem orquestrada e sistemática da rede de infraestrutura social e urbana do inimigo complementa a apropriação dos recursos de terra, água e espaço aéreo. Um elemento crucial nessas técnicas de inabilitação do inimigo é a da terra arrasada (bulldozer): demolir casas e cidades; desenraizar as oliveiras; crivar de tiros tanques de água; bombardear e obstruir comunicações eletrônicas; escavar estradas; destruir transformadores de energia elétrica; arrasar pistas de aeroporto; desabilitar os transmissores de rádio e televisão; esmagar computadores; saquear símbolos culturais e político-burocráticos do Proto-Estado Palestino; saquear equipamentos médicos. Em outras palavras, levar a cabo uma "guerra infraestrutural". (Mbembe, 2018, p. 46-47).

Alguns desses mecanismos tecnológicos de extermínio são retratados no filme: no início, quando um satélite cruza o globo; o uso do *drone*; a ausência de água evidenciada quando ela é transportada para a cidade em um caminhão-pipa que é perfurado; um bloqueador de sinal; a energia sendo cortada e o roubo de materiais do Museu Histórico de Bacurau. Essas tecnologias e táticas de guerra, presentes tanto na realidade descrita por Mbembe quanto na ficção de *Bacurau*, intensificam a sensação de terror e de ancoragem na realidade. Essa "guerra infraestrutural" também é apresentada no futuro distópico retratado no filme. Há um estado de exceção que institucionaliza, por exemplo, execuções públicas em massa, como se vê na imagem a seguir:

Figura 5 – Notícia sobre execuções públicas em São Paulo



Fonte: Bacurau, 2019.

Quando os estrangeiros chegam para seu ataque final à cidade, se deparam com ela vazia, mas ao mesmo tempo com avisos simbólicos plantados pelos próprios moradores: as roupas sujas de sangue das vítimas são expostas na cidade vazia. A população fugiu? Não, ela está ali, estrategicamente colocada,

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

organizada. E aqui retomamos aquela dicotomia: se todo o aparato tecnológico de comunicação da cidade foi destruído, é possível combater um oponente altamente modernizado? Quais são as armas que restaram à população? O Museu e a Escola. O museu, num sentido metafórico, remete à própria consciência histórica da população nesse combate, sem contar que é lá que irão se apropriar de suas armas no sentido material, físico, mesmo que antigas, se comparadas às dos estrangeiros.

Ecos da história em *Bacurau*

O Museu Histórico de Bacurau é, no filme, uma arena de guerra, como a própria história ali preservada pode ser interpretada como uma luta constante por manutenção da memória. Naquele museu, ecoam histórias dos antigos cangaceiros de Bacurau, não apenas representados pela figura de Lunga e seu bando, bem como pelas imagens ali apresentadas. Entre a variedade de artefatos que lá se encontram, há um quadro que chama especial atenção, trata-se de uma manchete do jornal “Diário de Pernambuco” em que se lê o seguinte: “coiteiros de Bacurau são alvos da volante”. Essa manchete refere-se a um contexto histórico específico relacionado ao cangaço. Os coiteiros eram pessoas que forneciam abrigo, alimentos e informações aos cangaceiros, em troca de proteção ou parte dos saques. Enquanto as volantes eram tropas policiais especializadas em perseguir e combater os cangaceiros, utilizando métodos violentos para reprimir o cangaço e seus apoiadores. Assim, a presença dessa manchete é significativa por várias razões. Primeiro porque o Museu funciona como um espaço de preservação da memória coletiva da comunidade, e ao exibir essa manchete, o filme recupera um período de resistência e violência histórica local e regional. Depois, porque a referência aos coiteiros e à volante oferece mais um paralelo entre o passado e o presente, porque, assim como os coiteiros eram perseguidos por apoiar os cangaceiros, a comunidade de Bacurau agora é alvo dos invasores estrangeiros. A resistência da comunidade contra a opressão externa é uma continuidade histórica da luta por sobrevivência.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Figura 6 – Manchete emoldurada no Museu Histórico de Bacurau[8]



Fonte: Bacurau, 2019.

Na escola, o restante da população se reúne e se esconde. E deste local também provêm, tanto literal quanto simbolicamente, outras armas usadas nessa reação. A escolha desse espaço ressalta a importância da educação no filme, mostrando como o conhecimento e a formação podem se transformar em verdadeiras armas de combate. A resposta ao ataque, que também parte da "Escola João Carpinteiro", reforça essa ideia de que a educação pode ser um meio poderoso de resistir.

Figura 7 – A população escondida na escola



Fonte: Bacurau, 2019.

Além disso, a educação formal é um dos meios de se acessar a história, ou seja, a outra arma fundamental para o reconhecimento de si e do passado. Em *Bacurau*, a educação é retratada de maneira destacada. Mesmo que a cena final seja breve, o recado é claro: a escola é um lugar de luta.

[8] A imagem foi mantida em tamanho maior dos que as outras para seja possível apreciar a manchete e outros detalhes com mais qualidade.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Ao longo do filme, o descaso das autoridades com a educação é evidente. Basta lembrar, por exemplo, do trato (ou maltrato) que o prefeito Tony Jr. dá aos livros que leva para Bacurau, ou da escola abandonada no caminho para a cidade. No entanto, é pela voz do prefeito que ficamos sabendo que Bacurau tem a melhor biblioteca da região. Além disso, a escola de Bacurau também é um local para o exercício da criatividade, já que os alunos têm aulas de música e semanas temáticas, como é o caso da "Semana Vinícius de Moraes", em que os estudantes mobilizam vários instrumentos de sopro. A escola também promove aulas práticas, por exemplo na cena onde percebem que a cidade não se encontra mais no mapa; ou quando aparecem crianças no cultivo da horta e, até mesmo indiretamente, na cena em que Plínio corrige algumas avaliações. Tudo isso reflete em bons resultados educacionais, demonstrados pelo painel de aprovações da "Escola João Carpinteiro".

Figura 8 – Estudantes de Bacurau em aula de música



Fonte: Bacurau, 2019.

Figura 9 – Mural da escola João Carpinteiro



Fonte: Bacurau, 2019.

Essa escola não dispensa também o uso da tecnologia, mesmo que às vezes ela se mostre falha. Basta lembrar da sequência em que a cidade já não se encontra mais no mapa digital e só pode ser observada no mapa físico que está na escola. Em *Bacurau* parece haver uma educação mais próxima e afetiva. Isso amplia os significados da escola no filme, principalmente se levarmos em conta

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

que é uma das locações da reação, que, por sua vez, é violenta. Mas não são também violentos os frequentes ataques às escolas? Além disso, a escola não pode ser um local de reprodução de violências? Isso levaria a discussão para outros lugares, mas em *Bacurau*, ela se destaca como um local de resistência e de luta. Portanto, a educação e a consciência histórica parecem interligadas aos espaços da Escola João Carpinteiro e do Museu Histórico de Bacurau como armas nesse enfrentamento. São essas as armas que tornam a população consciente de que é necessário continuar a apostar nesse caminho, pois o sangue está também nas paredes do museu e, infelizmente, nelas ninguém pode tocar, como nos lembra Isa após o massacre.

E aqui se coloca uma outra questão: no filme, é preciso lembrar que embora o povo de Bacurau tenha coletivamente reagido, resistido, eles não saíram ilesos. Guerras geram vítimas. E Bacurau, mais uma vez, teve de lidar com a morte, precisou enterrar os seus e enterrar também aqueles que vieram para os destruir. O que se observa é que não fazem isso sem evocar e ironizar a vingança.

Além de se defender, a população de Bacurau transforma os corpos dos assassinos naquilo que em outro momento foi feito aos seus ancestrais. É Lunga quem, de fato, usa a peixeira para fazer isso, mas a população acompanha e registra tudo, pois participou de tudo, foi alvo de tudo. Sobre essa possível relação com a vingança, basta pensar na imagem das cabeças dos cangaceiros de Bacurau[9] em paralelo com a cabeça de Terry rolando pelas escadas, seguido de Lunga com o que restou de Jake em uma das mãos; além, é claro, de exporem as cabeças em praça pública. Mas o que é isso? O que isso representa? Algum tipo de reparação histórica se considerarmos o passado do Brasil?

Figura 10 – Possíveis cangaceiros de Bacurau



Fonte: Bacurau, 2019.

[9] que são registrados no exato momento em que Lunga reage no do Museu.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Figura 11 – Cabeça de Terry rolando



Fonte: Bacurau, 2019.

Figura 12 – Cabeça de Jake nas mãos de Lunga



Fonte: Bacurau, 2019.

Esse gestual, que analisamos simbolicamente, também foi motivo de algumas críticas, em *Resistência, necropolítica e fantasias de vingança: Bacurau* de Ferreira e Nafafé (2022). Nele, os autores questionam:

> Para o que serve a vingança violenta em *Bacurau* (2019)? Nos filmes que lidam com o cangaço, pelo menos no auge do gênero entre 1953-1965, era mostrada violência, porém de forma crítica, pois trataram muito mais do desejo de abandoná-lo do que de glorificá-lo; apesar de quase todos apresentarem a ideia de que os representantes do governo – os policiais, volantes e soldados – eram os verdadeiros vilões (cf. BERNARDET e RAMALHO JR, 2005). Depois, no Cinema Novo, "cuja estética de violência trilhava no viés da politização, a espetacularização da violência nos filmes de cangaço da Retomada, no que se insere o remake de O Cangaceiro, adquire uma expressão de naturalidade cotidiana, colocando o espectador como um voyer do sofrimento alheio" (FREIRE, 2005: 71). Diríamos que aqui encontramos uma mistura do Cinema Novo e da Retomada: a ideia é a politização – a resistência –, mas ela passa pelo espetáculo – guiado pelo desejo de atingir o grande público que aprecia filmes de gênero com violência vingativa e seu prazer catártico. (p. 270)

E de fato, o final vitorioso atravessado pela violência, numa sensação de que a margem pode, por fim, reagir, é um dado do filme que reforça essa dimensão catártica nos momentos de agressão. Porém, mesmo que haja essa

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

dimensão pela leitura dos autores, temos um outro ponto de vista a acrescentar, já que mesmo que existam essas cenas, o filme não é decisivo em um único ponto de vista sobre essa reação com os corpos. Se voltarmos com mais atenção para a cena em que Lunga arranca a cabeça de Terry aos gritos, a reação de seus parceiros é bem distinta: Bidé dá gargalhadas da cena, se sente vingado, enquanto Raolino tem dificuldades de olhar o que acontece e chega até mesmo a virar o rosto. A dubiedade nesse trato também se dá quando Pacote, após ver as cabeças expostas, questiona Teresa se Lunga não exagerou, e ela responde enfática e rapidamente que não.

Figura 13 – Reação de Bidé



Fonte: Bacurau, 2019.

Figura 14 – Reação de Raolino



Fonte: Bacurau, 2019.

Considerações finais

Então, quer dizer que tudo não passou de um delírio de vingança? Seriam esses os efeitos do psicotrópico de Bacurau? Foi tudo um sonho? É mera fantasia? É difícil afirmar. Mas mesmo que tudo não passe de efeito psicoativo, personagens reais ali parecem coexistir. Quando a população lamenta e homenageia seus mortos, vários caixões são arrastados rumo ao cemitério. Os nomes dos que foram assassinados são lembrados, entre eles, dois se destacam: “Marielle Gomes de Souza” como uma referência direta à vereadora Marielle

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Franco, executada em Março de 2018, durante período de filmagem do filme e João Pedro Teixeira, líder camponês da liga de Sapé, assassinado em 1962, representado em *Cabra marcado pra morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

E ao final, a população enterra Michael, o líder do massacre, dedicando a ele a pior das vinganças[10], ser enterrado vivo. Na última sequência, toda a Bacurau se encontra reunida, mais uma vez, em um grande enterro, novamente confrontada com a morte, a violência e a necropolítica. Enterra, dentro dela mesma, outra liderança, mas que era símbolo de sua própria destruição. Aqui, *Bacurau* não só faz lembrar o cinema brasileiro, mas ecoa, do mesmo modo, a realidade violenta do Brasil, seja ela histórica ou atual.

Referências:

DIOGO, Brendon de Alcantara. **Alegoria e epicização em Feminino Plural e Bacurau**. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, CUNHA, Paulo (org.). Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal. 1a ed. São Paulo: Todas as Musas, 2024. p. 77-102.

DIOGO, Brendon de Alcantara. **Teatralização, distanciamento e representações da violência em Bacurau**: relações entre teatro, cinema e sociedade. 2024. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - Unesp Araraquara, Araraquara, 2024.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético.** Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

FERREIRA, Carolin Overhoff; NAFAFÉ, José Lingna. **Resistência, necropolítica e fantasias de vingança – Bacurau** (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 10, n. 2, p. 244-276, 27 nov. 2021. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.719.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **Brecht**/ **Cinema**/ **América Latina**. São Paulo: Alameda, 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

[10] Aqui também apresentando mais um contraponto com o artigo recém citado (Ferreira, Nafafé, 2022), já que os autores interpretam que Michael teve um final menos violento que o restante do grupo (p. 271).

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo:** branquitude, hierarquia e poder na cidade de são paulo. 2012. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. In: SOUZA, Jessé. Elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

Filmografia consultada

AQUARIUS. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2h 26m. Cor. 2016, ficção.

BACURAU. Brasil/França. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2019, ficção.

CABRA MARCADO PRA MORRER. Brasil. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho, Zelito Viana. Cor. 119 minutos. 1984, documentário.

Recebido em: 29/08/2024.
Aceito em: 11/11/2024.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

Brendon de Alcantara Diogo
Doutor em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara. Mestre pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes. Professor da Rede Pública e Privada do Estado de São Paulo.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6912-5843
E-mail: brendon.diogo@unesp.br

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

REVISTA DA FUNDARTE