

“SE FOR, VÁ NA PAZ”: OS ECOS DA TRAGÉDIA GREGA EM *BACURAU*

“IF YOU GO, GO IN PEACE”: THE ECHOES OF GREEK TRAGEDY IN *BACURAU*

Luiz Fernando HUF¹

RESUMO: Este artigo busca investigar as intertextualidades entre a tradição das narrativas antigas, especialmente as das tragédias gregas, e o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para isso, tomamos como base a classificação feita por Aristóteles dos elementos trágicos em sua *Poética*, e extraímos desse texto os conceitos-chave necessários para definir o que é uma tragédia clássica. Então, descrevemos brevemente o enredo do filme de Mendonça Filho e Dornelles, e analisamos como os conceitos delimitados por Aristóteles figuram nessa narrativa contemporânea. Em seguida, apontamos como características da tragédia grega estudadas por outros autores, como Friedrich Nietzsche (2007), Francis Muecke (1983) e Marcos Cardoso Gomes (2016), aparecem em *Bacurau*, demonstrando como outras intertextualidades se estabelecem entre as duas obras. Finalmente, analisamos as significações ambivalentes decorrentes dessa relação entre as tragédias e o filme. Para investigar as intertextualidades e realizar a análise, utilizaremos como referencial teórico a obra da professora Sandra Nitrini, *Literatura Comparada* (2015), a fim de delimitar os conceitos de tradição e intertextualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Bacurau. Aristóteles. Tragédia grega. Literatura comparada.

ABSTRACT: This article seeks to investigate how ancient narrative structures, especially those of Greek tragedies, are still perpetuated and observable in contemporary works of fiction, such as the film *Bacurau*, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. To do this, we used Aristotle’s analysis of these structures in his *Poetics* as a basis, and extracted from this text the key concepts needed to define what a classical tragedy is. Based on this mapping, we briefly describe the plot of Mendonça Filho and Dornelles’ film, and then analyze how the concepts defined by Aristotle figure in this contemporary narrative. We then point out how characteristics of Greek tragedy studied by other authors, such as Friedrich Nietzsche, Francis Muecke and Marcos Cardoso Gomes, also appear in *Bacurau*, demonstrating how other intertextualities are established between the two works. Finally, we analyze the ambivalent meanings arising from the relationship between the tragedies and the film. To investigate the intertextualities and carry out the analysis, we will use Professor Sandra Nitrini’s work *Literatura Comparada* (2015) as a theoretical reference, in order to delimit the concepts of tradition and intertextuality.

KEYWORDS: Bacurau. Aristotle. Greek Tragedy. Comparative Literature.

1. Bacharel em Letras – Português/Inglês, com ênfase em Estudos da Tradução (UFPR). Mestrando em Estudos Literários (UFPR). Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: luizhufcarvalho@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6828-3029>.

1. Introdução

As estruturas narrativas das tragédias gregas têm sido adaptadas e reencenadas desde os festivais dionisíacos do período clássico até hoje. Com o passar dos séculos, pularam dos palcos dos teatros para as telas do cinema. Há diversos exemplos de obras contemporâneas que bebem diretamente dessa fonte, adaptando as tragédias para os cenários modernos, como os filmes *Il pistolero dell'Ave Maria*, de Ferdinando Baldi (1969), *Medea*, de Lars von Trier (1988), e *Dionysus in '69*, de Brian de Palma (1970), e as peças *Prometheus Unbound*, de Percy B. Shelley (1820), *Antigonick*, de Anne Carson (2015), e *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975). Além de obras como essas, que se baseiam abertamente em textos clássicos, há também inúmeras outras que se utilizam indiretamente das já consolidadas estruturas narrativas trágicas para gerar os efeitos de reconhecimento e catarse, como descritos por Aristóteles em sua *Poética* (1996).

O filme *Bacurau*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019), pode ser facilmente encaixado nessa segunda categoria. Nele, acompanhamos uma pequena comunidade rural no sertão brasileiro que, num futuro distópico, se torna alvo de um grupo de estrangeiros que busca exterminar aquele povoado por esporte. A população, então, se vê obrigada a resistir da forma que pode, recorrendo a seus saberes ancestrais para resistir a esse ataque. Podemos identificar diversas intertextualidades entre essa obra e as tragédias gregas, demonstrando como o filme participa dessa tradição, ao mesmo tempo que a transforma para refletir sua própria realidade. Neste artigo, investigaremos como a literatura clássica está presente em *Bacurau*, utilizando como base para nossa análise a já citada *Poética*, de Aristóteles (1996) e comparando o filme com algumas das tragédias que sobreviveram ao tempo e chegaram até nós.

Este artigo é composto por três partes: primeiramente, delimitaremos nosso referencial teórico. Partiremos da *Poética* (1996), de Aristóteles, para compreender os elementos constitutivos da estrutura narrativa trágica. Em seguida, definiremos os conceitos de tradição e intertextualidade a partir do livro *Literatura Comparada* (2015), da professora e pesquisadora Sandra Nitrini, o que nos permitirá identificar e classificar os elementos em comum entre as tragédias e o filme. Finalmente, as obras *Radical Theatre* (2003), de Rush Rehm, e *Tragic Modernities* (2015), de Miriam Leonard, nos ajudarão a pensar como os temas trágicos ecoam na contemporaneidade.

Na segunda parte desse trabalho, apresentaremos o filme *Bacurau*, descrevendo os pontos essenciais de seu enredo, e realizaremos a análise de como os elementos classificados por Aristóteles (1996) se manifestam no filme. Então, observaremos como outras características do roteiro de Mendonça Filho e Dornelles se relacionam com a tragédia a partir dos estudos de outros autores, como Friedrich Nietzsche (2007), Francis Muecke (1983) e Marcos Cardoso Gomes (2016).

Por fim, a terceira parte busca compreender como os temas trágicos ecoam em *Bacurau*, a partir das reflexões de Rehm (2003) e Leonard (2015) sobre como os dilemas éticos e filosóficos retratados nos dramas áticos ainda estão presentes na contemporaneidade, e como essas peças podem nos ajudar a pensar respostas para essas questões. Concluimos retomando os conceitos

iniciais para reforçar como a obra de Mendonça Filho & Dornelles, utilizando as estruturas presentes nas tragédias, propõe uma forma de enfrentamento do destino semelhante à clássica grega, levando em conta a historicidade local de cada povo.

2. Referencial teórico

2.1 A tragédia segundo Aristóteles

Para que possamos analisar *Bacurau* segundo os conceitos de Aristóteles, precisamos primeiro conhecer estes conceitos e como o filósofo nos instrui a julgá-los em sua *Poética* (1996). Nela, Aristóteles separa os diferentes tipos de arte – entendidas por ele como *mimesis*, uma imitação da vida – com base em três critérios: o meio, o objeto e o modo. O meio diz respeito a como a imitação é realizada: se é uma pintura, o meio são as cores e as formas; se é uma música, o meio são as melodias e os ritmos; se é um poema, o meio são as palavras e os metros, etc. O objeto é aquilo que se imita: comédias nos são engraçadas pois imitam “pessoas inferiores” (Aristóteles, 1996, p. 35), enquanto epopeias e tragédias são solenes por imitarem “seres superiores” (Aristóteles, 1996, p. 35). Ainda segundo Aristóteles, a inferioridade ou superioridade de um caráter é definida por seus vícios e suas virtudes. Por fim, o modo é a execução da imitação, e é esse o critério que mais diferencia a tragédia da epopeia: na epopeia, apenas uma voz exhibe tudo o que se passa no mito, enquanto na tragédia as diferentes personagens agem, exibindo em cena o que se passa (Aristóteles, 1996).

Além disso, Aristóteles define a tragédia como “a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (Aristóteles, 1996, p. 36). Aqui temos um recorte mais bem definido do que seria a tragédia segundo uma análise aristotélica. Embora ainda incompleta, nessa definição já vemos dois conceitos-chave para entender o que constitui o drama trágico grego: pena, temor e catarse². O texto continua, então, elencando quais são os elementos constitutivos da tragédia. Como anteriormente mencionado, o trágico se difere do épico por ser encenado; logo, o primeiro elemento é o espetáculo e, em consequência, a fala e os cantos, que são os modos pelos quais as “imitações”³ (Aristóteles, 1996, p. 31) são realizadas. Além disso, elas são encenadas por pessoas (ou personagens) que possuem caracteres e ideias exibidos por suas ações, e a ordem em que estas últimas nos são apresenta-

2. Em grego, *phobos* (Φόβος), *eleos* (ἔλεος) e *katharsis* (κάθαρσις), respectivamente. Em português, os dois primeiros termos já receberam diversas traduções, como “medo” e “compaixão” (Aristóteles, 2011), “terror” e “piedade” (Aristóteles, 1994), “temor” e “compaixão” (Aristóteles, 2004), entre outros. Já a expressão *katharsis* pode ser traduzida como “purgação” (Aristóteles, 2011), “purificação” (Aristóteles, 1994; Aristóteles, 2004) ou meramente por meio do aportuguesamento “catarse”, como na tradução utilizada aqui.

3. Em grego, *mimesis* (μίμησις), conceito central tanto para a filosofia de Aristóteles quanto de Platão. Ver Aristóteles (1996) e Platão (1997).

das compõe o que Aristóteles chama de "fábula". Assim, conclui ele, todas as tragédias "envolvem igualmente espetáculo, caráter, fábula, fala, canto e ideias" (Aristóteles, 1996, p. 36).

Contudo, Aristóteles afirma que, desses, o elemento mais importante é a forma em que as ações são dispostas, ou seja, a fábula, pois é ela que leva a tragédia à sua finalidade, é ela que determina a dita ou a desdita das personagens. As partes centrais das fábulas trágicas são a peripécia e o reconhecimento, seguidos do patético, conceitos-chave que desenvolveremos a seguir. Aristóteles conclui que a "fábula é, então, o princípio, a alma, por assim dizer, da tragédia" (Aristóteles, 1996, p. 37). É sobre esse elemento, então, que desenvolveremos nossa análise.

Aprofundando as definições das partes centrais das fábulas, Aristóteles descreve a peripécia como "uma viravolta das ações em sentido contrário, como ficou dito; [...] no Linceu; este é levado para morrer e Dânao vai empós para o matar, mas, em consequência dos fatos, acabou morrendo Dânao e salvando-se Linceu" (Aristóteles, 1996, p. 40-41). Ele também define que o reconhecimento, "como a palavra mesmo indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita" (Aristóteles, 1996, p. 41). A presença ou não de pelo menos um desses dois conceitos é o que define, para Aristóteles, uma fábula como complexa ou simples. Também afirma ele que "o mais belo reconhecimento é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia", pois é ela que "acarretará pena ou temor" (Aristóteles, 1996, p. 41). Por fim, conceitua-se o patético como "uma ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero" (Aristóteles, 1996, p. 41).

Como já mencionado, é por meio da fábula que a tragédia atinge sua finalidade: causar pena, temor e a subsequente purificação desses sentimentos, chamada catarse. Como nos explica Daisy Malhadas (2003, p. 26), a purificação se dá graças ao caráter imitatório da ação: caso a ação fosse real, sentiríamos apenas terror e piedade, mas como reconhecemos a ação como imitação, e como Aristóteles mesmo afirma que nos agrada mais a imitação do que a realidade (Aristóteles, 1996, p. 33), esses sentimentos são purificados.

2.2. Os instrumentos da literatura comparada

A proposta deste artigo é investigar como o filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019), estabelece intertextualidades com a tradição das tragédias gregas. A professora e pesquisadora Sandra Nitrini afirma que uma tradição é algo que "[constitui] convenções que supõem ou conotam sequências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica" (Nitrini, 2015, p. 137-138). Isto é, quando tratamos de uma tradição literária, pouco importa qual obra específica conversa com a outra que analisamos; antes, lidamos com convenções que atravessam o tempo por meio de diversos outros textos. Assim, Nitrini afirma que "se um romance recente nos lembra Homero, estamos às voltas com um conjunto comum de premissas e tradições culturais, mais do que um *tête à tête* de uma influência" (Nitrini, 2015, p. 138).

Falando em influência, neste artigo preferimos usar o conceito de “intertextualidade” (Nitrini, 2015) para nos referirmos às relações entre o filme analisado e a tradição trágica. Para Alfred Owen Aldridge, a influência é “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu” (Aldridge, 1963, p. 144 *apud* Nitrini, 2015, p. 130). Dessa forma, os estudos sobre influências tendem a focar no texto que inspira os posteriores, buscando identificar como ambas as obras se relacionam diretamente – o “*tête à tête*” mencionado acima – mas sem levar em conta todo o contexto do influenciado, o que leva a análises estéreis. O conceito de intertextualidade (Nitrini, 2015), por sua vez, considera os dois textos em suas totalidades, isto é, seus contextos de produção, seus emissores, seus receptores ideais, sua situação histórica *et cetera*. Nitrini aponta que a “intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica” (Nitrini, 2015, p. 158). Comparando diretamente esses dois conceitos, a professora afirma:

O intertexto refere-se a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genético, cujo centro de interesse localizava-se sobretudo no trânsito, relegando a um segundo plano tanto a origem quanto o resultado. O conceito de influência tendia a individualizar a obra literária, sem nenhuma eficácia. O conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias (Nitrini, 2015, p. 165).

Finalmente, a teoria da literatura comparada também nos fornece os instrumentos para realizar a análise intersemiótica entre um filme e a tradição trágica grega. Embora alguns teóricos desse campo – principalmente os ligados às primeiras escolas comparatistas francesas (Nitrini, 2015) – defendessem que esses estudos deveriam ser limitados às literaturas, excluindo outros formatos de expressão artísticas, uma noção ampliada de texto permite que realizemos esse salto entre meios. Assim, apoiando-se na pesquisa da filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva, Nitrini explica: “A noção de texto em Kristeva é ampla. Torna-se sinônimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes” (Kristeva *apud* Nitrini, 2015, p. 161). Logo, como o cinema também é um “sistema de signos”, podemos estabelecer intertextualidades entre suas representações e os dramas clássicos gregos.

2.3. O que as tragédias têm a nos dizer hoje

Em seu livro *Tragic Modernities*, a professora e pesquisadora Miriam Leonard investiga como as questões éticas e filosóficas abordadas nas tragédias clássicas se transformaram através dos séculos e chegaram até nós, e como leituras contemporâneas podem se aproveitar dessas investigações. Dessa forma, ela afirma que “Além de [...] a tragédia ter moldado o discurso político moderno, [...] os debates políticos modernos também podem oferecer perspectivas importantes

sobre o teatro trágico” (Leonard, 2015, p. 10).⁴ De forma semelhante, o dramaturgo e poeta Rush Rehm, em sua obra *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World* (2003), aponta como as encenações trágicas podem informar plateias contemporâneas. Para exemplificar como os dilemas trágicos encontram correlatos na contemporaneidade, o autor elenca os seguintes temas:

Sem exageros, enfrentamos a destruição palpável de nosso meio ambiente; a potência exploradora do capitalismo transnacional; o desafio ético da engenharia genética; a militarização das nações e a proliferação de armas de destruição em massa; o aumento do abismo entre ricos e pobres; o ataque a sociedades tradicionais; e uma crise de sentido para diversos indivíduos e comunidades. Diante de medos tão abismais, muitos podem se ver anestesiados em uma aceitação passiva, convencidos pela ilusão da fuga ou levados a ações estranhas que fogem dos problemas reais. Pela sua própria honestidade, a tragédia grega pode nos encorajar a enfrentar essas duras verdades (Rehm, 2003, p. 18).⁵

Um dos principais elementos presentes na tragédia que ainda ressoam com as audiências modernas, de acordo com a pesquisa de Rehm (2003), é o medo. Para o dramaturgo, o mesmo medo que pode nos levar à fuga ou ao congelamento, à inação, também pode nos obrigar a confrontar nossa realidade, servindo de motor para a mudança. “Diferente da ideia estoica de erradicar o medo, ou do mantra contemporâneo sobre ‘abraçá-los’, a tragédia de Ésquilo confronta os medos que motivam o comportamento humano e explora seu papel crucial na construção de uma sociedade melhor” (Rehm, 2003, p. 53).⁶

O papel do medo nos dramas trágicos pode ser muito bem exemplificado pela *Oréstia*, de Ésquilo (1991), uma trilogia de peças sobre a família real da ilha de Argos. Resumidamente, na primeira parte, “Agamêmnon”, é encenado o retorno do patriarca à sua cidade após a guerra de Troia; enquanto ele estava fora, Clitemnestra, sua esposa, planejara seu assassinato ao lado de Egisto, seu novo amante, para vingar-se da morte de sua filha Efigênia, sacrificada pelo pai em troca do favor dos deuses na guerra que enfrentaria. Clitemnestra então mata Agamemnon e assume o trono ao lado de Egisto. Na segunda peça, “Coéforas”, Orestes, filho de Agamemnon, volta para Argos após passar anos no exílio e, junto com sua irmã Electra, elabora um plano para se vingar de sua mãe. Conseguindo matar Clitemnestra e Egisto, o herói que dá nome à trilogia passa a ser assombrado pelas Fúrias, criaturas mitológicas que personificam o espírito da vingança. Assim começa a terceira e última peça, “Eumênides”: Orestes percorre toda a Hélade

4. “Not just [...] tragedy has shaped modern political discourse, but also [...] the political debates of modernity can offer important insight into tragic theatre”, tradução nossa.

5. “Without exaggeration, we face the palpable destruction of our natural environment; the exploitative juggernaut of transnational capitalism; the ethical challenge of genetic engineering; the militarization of nations and proliferation of deadly weapons; the widening gap between rich and poor; the assault on traditional societies; and a crisis of meaning for many individuals and communities. In the face of such abysmal fears, many find themselves numbed into passive acceptance, bought off by the mirage of escape, or driven to extraneous activities that steer clear of the real problems. By its very honesty, Greek tragedy can encourage us to face those harsher truths”, tradução nossa.

6. “Unlike the Stoic idea of banishing fears, or the contemporary mantra of “embracing” them, Aeschylean tragedy confronts the fears that motivate human behaviour and explores the crucial role they play in forging a better society”, tradução nossa.

fugindo das assombrações, até que se refugia em um templo dedicado a Atena. Lá, ele roga que a divindade o defenda contra as Fúrias. A deusa da sabedoria decide estabelecer um julgamento, e, após ouvir as duas partes, decide que Orestes deve continuar vivo. Apesar de a decisão desagradar as Fúrias, Atena convence-as de que isso é o justo, e convida-as a habitar na entrada da cidade, a fim de que ajudem a observar que a justiça seja feita; dessa forma, essas entidades se transformam, e passam a ser as “Eumênides”, ou “as deusas benévolas”. Sobre a representação e o papel do medo nessa trilogia, Rehm escreve:

A incorporação do medo na vida da cidade depende de que as Fúrias aceitem o convite de Atena para morar permanentemente em solo ateniense. Em vez de banir o terror, Atenas lhe dá um lar, uma transformação que Ésquilo marca teatralmente com a última procissão das fúrias saindo do templo ao final da trilogia. As divindades recém consagradas se dirigem à sua nova residência próximo a Aerópago, próximo do teatro de Dionísio (Rehm, 2003, p. 54).⁷

Assim, o que permite que o ciclo interminável de vinganças se interrompa é a incorporação e a aceitação do medo dentro da vida na cidade. Esse medo, ainda por cima, é destinado a habitar próximo ao local onde se representavam as tragédias; é a presença do temor e da memória que faz com que a paz seja possível. Nesse sentido, a *Oréstia* também marca a passagem da barbárie à civilização: o julgamento instituído por Atena seria a origem do direito, o momento em que a morte deixa de ser respondida com morte *ad aeternum* e passa a ser combatida com a justiça de fato (Leonard, 2015). Desse modo, a tragédia também assumia um papel pedagógico dentro da vida na cidade: a partir das representações dos horrores do passado, anteriores à democracia ateniense, os cidadãos passariam a valorizar o sistema político vigente. A cidade de Tebas, onde se passa a história de Édipo e muitas outras do imaginário trágico, é “considerada por muitos acadêmicos como uma representação do ‘dramaticamente outro’ em oposição a uma Atenas glorificada” (Rehm, 2003, p. 27).⁸ Ainda pensando na defesa da democracia operada pelas tragédias e pela recorrência do tema de famílias reais inteiras sendo vítimas dos ciclos de vingança, como é o caso de Édipo e Orestes, Rehm escreve:

Alguns estudiosos acreditam que a dramatização desses desastres reais expõe a ameaça representada pelas famílias aristocráticas, refletindo os temores democráticos de que as elites possam desviar Atenas do caminho certo ou minar sua forma radical de governo. No entanto, apesar de toda a tensão entre a “realeza” e a polis democrática, as peças parecem se concentrar na tragédia implícita em todas as gerações humanas, lembrando-nos de que *o passado nunca é passado*. Ele vive nos seres humanos como uma condição necessária de

7. “The incorporation of fear into the life of the city depends on the Furies’ accepting Athena’s offer to dwell permanently on Athenian soil. Far from banishing terror, Athens gives it a home, a transformation that Aeschylus marks theatrically with the final procession of the Furies out of the orchestra at the close of the trilogy. The new enshrined deities make their way toward their new residence in a cave near the Areopagus, not far from the theatre of Dionysus”, tradução nossa.

8. “the city of Thebes, considered by many scholars now to represent the “dramatically other” in opposition to a glorified Athens”, tradução nossa.

seu nascimento e afeta seu futuro (e o futuro de seus descendentes) de maneiras que não podem ser controladas (Rehm, 2003, p. 58, grifo nosso).⁹

3. Bacurau e a tragédia

Em *Bacurau*, acompanhamos a história de um pequeno povoado fictício do oeste pernambucano, situada num futuro não muito distante, que passa a ser palco de situações bizarras após seus habitantes notarem que a cidade não consta mais nos mapas. Seguimos a trajetória de Acácio (que muitas vezes é chamado de Pacote, mesmo não gostando do apelido – detalhe importante mais tarde na trama), Teresa, uma personagem que volta à cidade natal para o funeral de sua avó, e Plínio, pai de Teresa e professor da comunidade local. Resumindo os acontecimentos que assombram o vilarejo, drones começam a ser avistados sobrevoando os arredores da comunidade, o caminhão-pipa responsável pelo suprimento de água de Bacurau chega cravejado de balas, forasteiros suspeitos passam pelo povoado em motocicletas, o sinal de telefone da cidade desaparece e, ao investigar a origem de um tropel de cavalos que invade Bacurau, dois habitantes são mortos a tiros. Esse é o estopim para que Acácio – ou Pacote – vá até Lunga, um fora da lei procurado pela polícia, mas que tem a simpatia da população, pois combate o governo a fim de levar comida e água para sua comunidade. Lunga volta para Bacurau e, após mais um cidadão ser assassinado – desta vez, uma criança – Lunga conclui que a cidade está sendo atacada, e começa a preparar a população para resistir.

Do outro lado da trama, ficamos sabendo que quem está atacando a cidade é um grupo de estrangeiros, que tem por esporte caçar humanos. A atividade é regulada por um comitê que não aparece em cena, e que só se comunica com os caçadores por meio de mensagens de voz, ditando as regras do jogo. Foram eles os responsáveis pelo desaparecimento da cidade nos mapas e pelo bloqueio do sinal de celular, para que o futuro massacre não fosse noticiado em lugar algum. Por fim, eles causam um blecaute na cidade e atacam no dia seguinte. Contudo, ao chegarem à cidade, descobrem casas vazias e, num ataque surpresa por parte da população de Bacurau, os estrangeiros são brutalmente derrotados. Tendo as linhas gerais do roteiro em mente, podemos explorar em mais detalhes os elementos trágicos aristotélicos presentes em Bacurau.

3.1. Reconhecimento, peripécia e patético

Partindo das definições mais elementares para as mais complexas, analisemos os elementos constituintes de *Bacurau*: sem dúvida, o filme representa uma ação grave, em que

9. Some scholars think that the dramatization of such royal disasters exposes the threat posed by aristocratic families, reflecting democratic fears that elites might lead Athens astray or undermine its radical form of government. For all the tension between “royalty” and the democratic polis, however, the plays seem to focus on the tragedy implicit in all human generations, reminding us that the past is never past. It lives on in human beings as a necessary condition of their birth, and it affects their future (and the future of their offspring) in ways that cannot be controlled.

os atores agem inspirando pena e temor – não só através de sua fábula, mas também por meio do espetáculo: o combate entre os moradores de Bacurau e os caçadores estrangeiros é um banho de sangue muito bem realizado, e se encaixa facilmente no que Aristóteles define como “patético”. Além disso, caracteriza-se muito bem também como um *agon*, outra característica comum do teatro grego: um embate entre o protagonista e o antagonista da tragédia (Malhadas, 2003).

Não obstante, o *patético* de Bacurau se dá logo depois do que poderíamos chamar de peripécia: durante todo o filme, somos levados a acreditar que os estrangeiros, melhor preparados e equipados do que os habitantes do vilarejo, terão uma vitória fácil sobre estes e que um massacre covarde está por vir. Então, na primeira cena do ataque final, um casal de caçadores se aproxima da casa de um botânico ancião, que muito tranquilamente rega nu as plantas de sua casa (Imagem 1). Julgando o idoso por indefeso, os estrangeiros se aproximam dele e são recebidos com um tiro, que atinge em cheio a cabeça do primeiro caçador, e a segunda, durante o subsequente confronto, é atingida na barriga (Imagem 2). Temos aqui uma reviravolta do roteiro em sentido contrário: os nativos, que eram a caça e aparentavam ser indefesos, tornam-se os caçadores e mostram-se muito bem preparados para receber qualquer ameaça, efetivamente matando seus agressores. Uma peripécia exatamente igual ao já citado exemplo que o próprio Aristóteles dá em sua poética, quando Dânao vai matar Linceu, mas acaba aquele morrendo e este sobrevivendo em seu lugar. Ademais, a segunda estrangeira, que recebeu um tiro na barriga, implora por sua vida e chega a ser assistida pelo botânico, numa cena que, sem dúvidas, causa pena ao espectador, mesmo este conhecendo a perversidade das ações pretendidas pela personagem.

Imagem 1 – O botânico, nu, prepara algo em meio às plantas.



Fonte: Bacurau (2019).

Imagem 2 – O botânico segura sua arma da mesma forma que os antigos cangaceiros, após matar um dos invasores



Fonte: Bacurau (2019).

Pouco depois, os outros caçadores vagueiam pela cidade aparentemente deserta em busca dos moradores e, em certa altura, entram num prédio que descobrem ser o museu da cidade. Lá veem fotos nas paredes, mostrando bandos de cangaceiros fortemente armados e cabeças decepadas exibidas em público (Imagem 3). Também se observam nas paredes silhuetas de rifles, indicando que haviam ali armas expostas e que foram retiradas recentemente (Imagem 4). Nesse momento, os estrangeiros entendem que aquela cidade fora construída por guerreiros armados, e que o povoado não era tão pacato e pacífico como se poderia imaginar. Ocorre então um reconhecimento por sinais tal como também descrito por Aristóteles (1996, p. 45), e os caçadores começam a temer por suas vidas. Temem com razão, já que, quando encontram (ou melhor, são encontrados por) os moradores, são chacinados tanto com tiros das armas que antes estavam expostas no museu quanto com golpes de facão, e no final suas cabeças decepadas são expostas na cidade tais quais as fotos exibidas no museu. Temos aí uma peripécia que se dá praticamente junto ao reconhecimento, tal como descrita por Aristóteles como “o mais belo reconhecimento” (Aristóteles, 1996, p. 41), seguido de um episódio patético, que, causando temor e pena, leva à purificação – catarse – desses sentimentos. Vale notar também que o reconhecimento se dá tanto para os antagonistas quanto para o público, que até então não conhecia o que havia dentro do museu, mesmo este estando presente em vários outros momentos do filme.

Imagem 3 – Oratório exposto no museu, com imagens de cangaceiros e cercado por armas; na imagem ao centro, o cangaceiro segura sua arma de lado e paralela ao corpo.



Fonte: Bacurau (2019).

Imagem 4 – Um invasor se depara com uma parede do museu onde antes se expunham armas; ao fundo, no centro, vê-se uma antiga foto de uma cabeça decepada.



Fonte: Bacurau (2019).

3.2. O herói trágico

Mais cedo, ao elencarmos os personagens, mencionamos que Acácio é também chamado de Pacote, mesmo não gostando da alcunha, e mencionamos também que esse fato seria importante mais tarde. Pois bem. Desde a primeira cena em que entramos em contato com o personagem, este é chamado por seu apelido, e responde dizendo que seu nome é Acácio. Isso se repete com certa frequência no filme, com uma clara repulsa do personagem ao nome dado. A situação se inverte, no entanto, quando os motociclistas chegam a Bacurau, logo após o caminhão-pipa chegar baleado à cidade. Acácio claramente já desconfia que a cidade está sofrendo algum tipo

de ataque, contudo, esconde sua desconfiança atrás de um sorriso amarelo ao cumprimentar os forasteiros. Teresa o apresenta a estes como Acácio, ao que ele logo corrige dizendo aos motociclistas que eles podem chamá-lo de Pacote. A mudança de atitude da personagem em relação a seu nome primeiramente parece motivada por questões de privacidade: entende-se que ele não quer que aqueles estranhos conheçam seu nome verdadeiro para se preservar. Contudo, quando mais tarde Acácio volta para a cidade acompanhado de Lunga, vemos um vídeo sendo exibido num telão, e nele se lê "Pacote, o Rei do Teco". Nesse momento, descobrimos o passado da personagem: Acácio era um renomado pistoleiro do bando de Lunga, e o vídeo nada mais é do que um top 10 de suas execuções. Tal como o museu, a gravação já havia sido mencionada anteriormente no filme, circulando entre os celulares dos habitantes de Bacurau, mas nós só temos acesso ao conteúdo dela no momento propício.

Conhecendo a origem de Acácio e seu apelido, a maneira como ele se apresenta aos forasteiros muda completamente de significado: entendemos que quando ele adota a alcunha de Pacote, ele aceita que o pistoleiro deve voltar a agir. Esse movimento não é nada estranho aos poetas trágicos. Tal como na *Electra* de Eurípides (2015), em que Orestes reluta em assassinar a própria mãe, mas acaba fazendo-o pois sabe que é este seu destino, Acácio reluta em aceitar a alcunha, mas o faz mesmo assim, entendendo que é esse seu destino, como é típico do herói trágico.

3.3. Outros elementos trágicos

Extrapolando a poética de Aristóteles, temos também elementos observados por outros pesquisadores da tragédia grega e que também figuram em *Bacurau* (2019). Embora o presente artigo se dedique principalmente a ser uma análise aristotélica, seria injusto deixar de fora características tão importantes tanto do filme quanto do teatro trágico.

3.3.1. Ironia e antecipação trágica

Aprofundemo-nos na figura do museu. Como supracitado, esse espaço é mencionado em diversos momentos do filme, mas o que é guardado dentro dele é revelado ao público (e aos antagonistas) apenas no último ato do filme. As menções a ele inclusive podem passar despercebidas em um primeiro momento, sendo entendidas meramente como formas de promover a cidade; mas, como teria dito Tchekhov, "não se coloca um rifle carregado no palco se ele não for disparar"¹⁰: quando os primeiros forasteiros, um casal de cariocas disfarçados como praticantes de motocross, aparecem em Bacurau, a maioria dos moradores que travam conversa com eles pergunta se eles estão lá para conhecer o museu, ou se eles querem conhecer o museu, ou se eles já conheceram o museu, acrescentando que a história do vilarejo é muito bonita. Os motociclistas recusam o convite, certamente considerando que nada de interessante poderia haver na história de tão pacato povoado. Aí, observa-se uma característica da tragédia não tão observada por Aristóteles quanto

10. "One must never place a loaded rifle on the stage if it isn't going to go off", (Goldberg, 1976, p. 163, tradução minha).

por Marcos Cardoso Gomes (2016): a ironia trágica: os antagonistas julgam conhecer seus alvos e julgam também que sua história é irrelevante, e é justamente essa história, à qual eles fecham os olhos mesmo sendo oferecida a eles mais de uma vez, que os derrota no desfecho da trama.¹¹

Semelhante à ironia trágica, temos a antecipação trágica, como abordada por Frances Muecke (1983): ainda em sua passagem pela cidade, um dos motociclistas pergunta de onde vem o nome "Bacurau", ao que uma moradora responde que este é o nome de uma ave predadora, que só sai para caçar à noite. A motociclista então questiona se essa espécie já não está extinta, e a moradora retruca, dizendo que, ali, ela se mantinha muito viva. Aqui, a habitante do vilarejo não só antecipa que o povo de lá também é capaz de caçar, já que o bacurau é um pássaro predador, mas também que antigos costumes dados como mortos em outras regiões do Brasil ainda viviam naquela cidade: não foi só a ave que sobreviveu ali, mas também o cangaço, e embora Lunga e seu bando sejam o exemplo mais claro disso, também se percebe que essa tradição corre por todos os habitantes do vilarejo. Exemplo disso é que na já citada cena em que o botânico atira contra seus agressores, ele empunha seu rifle de maneira deveras incomum, segurando-o de lado e paralelo ao corpo (Imagem 2), e mais tarde vemos no museu uma imagem de um cangaceiro segurando seu rifle exatamente da mesma forma (Imagem 3).

3.3.2. O elemento divino

Friedrich Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (2007), afirma que no teatro clássico grego o grande espírito que regia os festivais e as peças era o espírito dionisíaco, relacionado à embriaguez e ao prazer. Além disso, os festivais em que os poetas apresentavam suas peças eram as Grandes Dionisíacas (Malhadas, 2003, p. 82). A influência do dionisíaco se faz ainda mais evidente na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, em que Penteu tenta interromper o culto que as mulheres de Tebas rendiam ao deus Dionísio. As mulheres, contudo, estão inebriadas devido à influência desta divindade e não têm controle algum sobre suas ações. Ensandecidas, elas assassinam e dilaceram o corpo de Penteu. Agave, sua mãe e líder das bacantes, ainda sob a influência dionisíaca, leva a cabeça de seu filho para Cadmo, seu pai, orgulhosamente exibindo-a, acreditando que era a cabeça de um leão. O estado ébrio das bacantes as leva a cometer atrocidades sem hesitar.

Em *Bacurau* (2019), numa das primeiras cenas do filme, vemos o botânico (aquele mesmo) dar a Teresa um pequeno fruto antes que ela se dirigisse ao funeral de sua avó (Imagem 5). Mais tarde, a personagem tem alucinações, vendo o caixão transbordar de água (Imagem 6). Entende-se que aquele fruto, semelhante ao peiote, é um psicotrópico comumente usado naquela cidade, devido à naturalidade com que o botânico o oferece e que Teresa o aceita. Mais tarde,

11. Embora extrapole o escopo deste artigo, é válido notar também que a escolha justamente de um museu remete diretamente à ideia de memória como forma de resistência à barbárie, como desenvolvida, por exemplo, por Laurene Veras (2011).

na cena patética, ficamos sabendo que os moradores consumiram esse mesmo psicotrópico para se prepararem para o ataque dos estrangeiros, revelado numa das frases mais icônicas do filme, enunciada por Plínio: “A gente tá sob efeito de um forte psicotrópico e você vai morrer”. Tal como na peça de Eurípides, o espírito dionisíaco auxiliou os moradores a cometer as atrocidades representadas no filme, e, exatamente como na peça, a cabeça das vítimas é orgulhosamente exibida. A diferença aqui é que no filme aqueles sob o espírito dionisíaco têm alguma consciência de suas ações, ao contrário da peça.

Imagem 5 – O botânico coloca um fruto na boca de Teresa.



Fonte: Bacurau (2019).

Imagem 6 – Alucinando, Teresa vê o caixão de sua avó transbordar.



Fonte: Bacurau (2019).

Outro elemento divino digno de menção é que o nome “Lunga” provavelmente deriva de “Calunga”, que é um dos nomes do deus-criador da mitologia bantu, muitas vezes associado a fenômenos naturais e à morte (Pereira, 2003). Embora o personagem de Lunga esteja longe de

ser retratado como divino, é interessante que, no momento de necessidade, a população de Bacurau recorra justamente a ele, quase como se fosse a interferência divina que salvasse Bacurau do ataque estrangeiro.

3.4. As modernidades trágicas de Bacurau (2019)

Uma boa maneira de começar a analisar como os temas trágicos reaparecem em *Bacurau* (2019) é revisitar os dilemas contemporâneos elencados por Rehm (2003) que podem ser pensados à luz da tragédia. O autor fala sobre “a destruição palpável de nosso meio ambiente; a potência exploradora do capitalismo transnacional; [...] o aumento do abismo entre ricos e pobres; o ataque a sociedades tradicionais; e uma crise de sentido para diversos indivíduos e comunidades” (Rehm, 2003, p. 18). Todas as problemáticas elencadas pelo autor nesse trecho aparecem de uma forma ou de outra em *Bacurau*: no início do filme, Teresa chega à cidade de carona em um caminhão-pipa, que vem trazer água para a população que passa por uma estiagem. Apesar de a seca ser um problema natural recorrente no Nordeste brasileiro, sabemos que nessa narrativa ela é intensificada pela ação humana – a barragem do rio que abastece o local está fechada, provavelmente já como parte do “jogo” dos invasores. Aí, temos um exemplo tanto da “destruição palpável de nosso meio ambiente” quanto da “potência exploradora do capitalismo transnacional”, com as vidas dos habitantes daquele lugar se tornando meros *commodities* para a recreação das elites, resultando em um ataque a uma sociedade tradicional.

Em *Bacurau*, vemos também uma clara crise de sentido individual e comunitária. De um lado, temos Acácio que, como vimos antes, foge de seu passado e nega sua identidade; de outro, temos uma comunidade que aos poucos perde coerência, sendo cada vez mais decidida e ficando entregue aos interesses de políticos que não se importam de fato com as necessidades da população. O motor que moverá essas peças, levando à solução dessas crises, será o medo, como já adiantado na seção sobre o que as tragédias têm a nos dizer hoje. É o medo que leva Acácio a esconder sua identidade e, num movimento duplo, o leva a decidir quem ele deve ser, o que ele deve fazer. Sobre esse momento dramático em que o herói deve decidir como agir, Rehm afirma: “O lamento *ti drasô* (‘O que devo fazer?’) – que Jean Pierre Vernant chama de *a* questão trágica – marca o momento crucial de inúmeras peças gregas, sugerindo que a ação humana faz parte dos mecanismos do destino” (Rehm, 2003, p. 19).¹²

Da mesma forma, é o medo que faz com que a população da cidade volte a se reunir em torno de uma identidade comum, a fim de assegurar seu futuro a partir da consciência histórica de seu passado. Aqui, retomamos a citação em que Rehm (2003, p. 58, grifo nosso) afirma que “*o passado nunca é passado*. Ele vive nos seres humanos como uma condição necessária de seu nascimento e afeta seu futuro (e o futuro de seus descendentes) de maneiras que não podem ser

12. “The *cry ti drasô* (“What shall I do?”) – which Jean Pierre Vernant calls the tragic question – marks crucial moments in several Greek plays, suggesting that human choice is part and parcel of the workings of fate”, tradução nossa.

controladas". O autor também aponta que esse é um dos temas trágicos que já foi trabalhado diversas vezes por autores contemporâneos:

Dramaturgos dos períodos moderno e contemporâneo assumiram os temas de herança transgeracional e desastre cíclico com vingança. Desde Ibsen (*ghosts, Rosmersholm, Hedda Gabler*) até O'Neill (*Mourning Becomes Electra, Long Day's Journey into Night*), de Miller (*All My Sons, Death of a Salesman*) até Shepard (*Curse of the Starving Class, Buried Child, True West*), os pecados, crimes e obsessões dos pais ressurgem em seus descendentes, geralmente com consequências destrutivas (Rehm, 2003, p. 59).¹³

Contudo, é nesse ponto em que *Bacurau* (2019) se distancia dos modelos trágicos clássicos: enquanto os crimes dos pais normalmente voltam de forma destrutiva para assombrar a prole, na obra de Mendonça Filho & Dornelles é justamente o passado que fornece os meios necessários para que o futuro sobreviva, voltando, pode-se dizer, de forma construtiva. Aqui, os roteiristas do filme deixam o que Nitrini (2015) chama de "marca própria", que "está ligada indissolúvelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século" (Nitrini, 2015, p. 140). Se no tempo do teatro ático o papel da tragédia era lembrar como a democracia foi construída a partir do enfrentamento do medo e da barbárie, *Bacurau* nos lembra que, no tempo do medo e da barbárie, é a memória que nos mostra o caminho para enfrentá-los.

4. Conclusão

Vimos quantas intertextualidades com a tragédia grega estão presentes em *Bacurau* (2019), e como as tradições clássicas se mantêm vivas e relevantes na contemporaneidade. Apesar de reconhecer que o "universal" não é universal, senão uma reprodução da cultura ocidental eurocêntrica, tal como aponta Florence Dupont (2017), pode-se dizer (com ressalvas) que o que torna a tragédia relevante até hoje é a habilidade dos poetas de causar "simpatia humana", como dito por Aristóteles (1996, p. 42). Podemos nos conectar a uma obra não por ela contar algo real ou não, mas sim porque ela se assemelha à nossa realidade. Assim, afirma o filósofo, o que se conta numa obra não é necessariamente o que de fato aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, e diz que "a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares" (Aristóteles, 1996, p. 39). Ou seja, a função da poesia – e, por extensão, de toda arte – é falar sobre a experiência humana por meio de histórias – **imitar** a vida.

13. "Playwrights of the modern and contemporary period have taken up the themes of transgenerational inheritance and cyclical disaster with a vengeance. From Ibsen (*ghosts, Rosmersholm, Hedda Gabler*) to O'Neill (*Mourning Becomes Electra, Long Day's Journey into Night*), Miller (*All My Sons, Death of a Salesman*) to Shepard (*Curse of the Starving Class, Buried Child, True West*), the sins, crimes, and obsessions of parents break out again in their offspring, usually with destructive consequences", tradução nossa.

Bacurau nos ensina a importância de manter nossa história e nossas memórias vivas, da mesma forma que o conhecimento do museu os salva do extermínio e o conhecimento da nossa herança literária nos salva a humanidade, e essa tragédia moderna, enfim, causa-nos temor e pena, purificando nossos sentimentos como descrito (e previsto) por Aristóteles.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. In: *Aristóteles: Vida e Obra*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 27-60.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BACURAU. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Rio Grande do Norte: SBS Productions/CinemaScópio/Globo Filmes e Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD: 131 min, sonoro, colorido, PAL-M, 2019.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- DIONYSUS in '69. Direção: Brian De Palma, Robert Fiore e Bruce Rubin. Estados Unidos: Sigma III, 1970. 1 filme (85 min), sonoro, legenda, color., 16 mm.
- DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Tradução Joseana Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sérgio Maciel. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- EURÍPIDES. *Electra*. Tradução: Trupersa (trupe de tradução de teatro antigo); direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- GOLDBERG, Leah. *Russian literature in the nineteenth century: essays*. Jerusalém: Magnes Press, 1976.
- GOMES, Marcos C. *A ironia trágica em Heródoto*. Curitiba: Prismas Editora, 2016.
- IL PISTOLERO dell'Ave Maria. Direção: Ferdinando Baldi. Itália: B.R.C. Produzioni/Ízaro Films: Dist. Produzioni Atlas Consorziate, 1969. 1 filme (91 min), sonoro, legenda, color., 16 mm.
- LEONARD, Miriam. *Tragic Modernities*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MEDEA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca: Danmarks Radio, 1988. 1 filme (76 min), sonoro, legenda, color., 16 mm.
- MUECKE, Francis. *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*. *The American Journal of Philology*, Baltimore, vol. 104, n. 2, p. 134-155, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e pós-fácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

PEREIRA, Edimilson de A. No mar com os devotos: o Congado e o Candombe como pontes culturais entre Brasil e África. In: CHAVES, Rita; SECCO, Carmen; MACÊDO, Tânia (Org.). *Brasil/ África: como se o mar fosse mentira*. Maputo: Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2003. p. 299-327.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

REHM, Rush. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. Londres: Bloomsbury Academic, 2003.

SHELLEY, Percy B. *Prometheus Unbound*. London: C and J Ollier, 1820.

SÓFOCLES. *Antigonick*. Trad. Anne Carson. New York: New Directions Publishing, 2015.

VERAS, Laurene. Tradição e memória: as guardiãs da Praia do Bispo e do Sobrado de Santa Fé. *Nau Literária*, v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria>. Acesso em: 27 nov. 2019.