



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

LUCIANA RENATA SANTANA DINIZ

**BACURAU E O MUSEU VIVO: ARTEFATOS DE RESISTÊNCIA A PARTIR DAS
MEMÓRIAS COLETIVA E SOCIAL**

Texto para qualificação ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Prof. Hamilcar Silveira Dantas Junior
(Orientador)

**SÃO CRISTÓVÃO
2023**

LUCIANA RENATA SANTANA DINIZ

**BACURAU E O MUSEU VIVO: ARTEFATOS DE RESISTÊNCIA A PARTIR DAS
MEMÓRIAS COLETIVA E SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Prof. Dr. Hamilcar Dantas Junior (Orientador)

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
(Orientador)
Universidade Federal de Sergipe
PPGCINE/UFS

Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva
Universidade Federal de Sergipe
PPGCINE/UFS

Prof. Dr. Sérgio Dorenski Dantas Ribeiro
Universidade Federal de Sergipe DEF/UFS

São Cristóvão, 31 de agosto 2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

D585b	Diniz, Luciana Renata Santana Bacurau e o Museu-vivo : artefatos de resistência a partir das memórias coletiva e social / Luciana Renata Santana Diniz ; orientador Hamilcar Silveira Dantas Júnior – São Cristóvão, SE, 2023. 84 f. Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, 2023. 1. Cinema. 2. Memória coletiva na arte. 3. Monumentos. 4. Memória coletiva. 5. Museus históricos. I. Dantas Júnior, Hamilcar Silveira, orient. II. Título. CDU 791.4:069
-------	--

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGCINE, aos professores e em especial ao meu orientador, Prof. Hamilcar Dantas Júnior, por me possibilitar transitar por temáticas, discussões e reflexões nunca explanadas antes. Gratidão ao meu parceiro de vida, Nailson, por sempre me incentivar e me fazer galgar por meios acadêmicos. Não poderia deixar de agradecer também aos meus pais, Bernadete e Gentil, por sempre investirem e torcerem por mim!

“Ser for, vá na paz”
Bacurau, 2019

DINIZ, Luciana Renata Santana. **Bacurau e o Museu-Vivo: Artefatos de Resistência a partir das Memórias Coletiva e Social.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

O presente trabalho explana os diversos tipos de memórias que permeiam uma sociedade e reforça a importância de os monumentos terem significado na construção da Memória Coletiva de uma comunidade. Este estudo analisa de que forma os artefatos do Museu Histórico da obra fílmica *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, se materializaram e se tornaram símbolo de resistência aos ataques de um grupo de extermínio americano, contratado pelo prefeito, para extinguir a memória dos bacurauenses. O objetivo da pesquisa é compreender a memória como marca essencial das sociedades, representada no filme *Bacurau* em meio às tensões postas na preservação da vida do povoado e dos seus cidadãos. A metodologia utilizada no trabalho é a análise fílmica de som e imagem, ao avaliar cenas específicas que revelam cidadãos que resistem e que demonstram que as memórias do Museu Vivo de Bacurau foram um artefato de sobrevivência literal daquele povo. Conclui-se que o Museu Histórico de Bacurau, como espaço de Memória Social institucional, é a materialização das Memórias Coletivas e simbólicas da comunidade, utilizadas como artefatos de resistência para a existência do povoado. Através de cada indumentária, arte em madeira exposta, recortes de jornal, instrumento de trabalho e armas, uma mensagem de resistência era posta e encorajava o povo a resistir e a reagir.

Palavras-chave: Memória Coletiva. Memória Social. Monumento. Documento. Museu Vivo. Bacurau.

DINIZ, Luciana Renata Santana. **Bacurau e o Museu-Vivo: Artefatos de Resistência a partir da Memória Coletiva**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

ABSTRACT

The present work explains the different types of memories that permeate a society and reinforces the importance of monuments having meaning in the construction of the collective memory of a community. This study analyzes how the artifacts of the Historical Museum of the film work of Bacurau, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, materialized and became a symbol of resistance to the attacks of an American extermination group, hired by the mayor, to extinguish the memory of the bacurauenses. The objective of the research is understanding memory, as an essential mark of societies, represented in the film “Bacurau” amidst the tensions posed in preserving the life of the village and its citizens. The methodology used in the work was the film analysis of sound and image, evaluating specific scenes that reveal citizens who resist and demonstrate that the memories of the Living Museum of Bacurau were an artifact of literal survival of that people. It was concluded that the Historical Museum of Bacurau, as a space of institutional social memory, is the materialization of collective, symbolic memories of the community, used as artifacts of resistance for the existence of the village. Through each garment, exposed wood art, newspaper clippings, work tools and weapons, a message of resistance was set and encouraged the people to resist and react.

Palavras-chave: Collective Memory. Social Memory. Monument and Document. Living Museum. Bacurau.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cena do filme Cinema, Aspirinas e Urubus, 2005.....	17
Figura 2 - Cena do filme Som ao Redor, 2013.....	17
Figura 3 - Cena do filme Bacurau, 2019.	20
Figura 4 - Cena do filme Bacurau, 2019.	21
Figura 5 - Cena do filme Bacurau, 2019.	26
Figura 6 - Cena do filme Baile Perfumado, 1997. Que foi lançado no I Festival de Cinema de Recife.	39
Figura 7- Cena do filme Cinema, Aspirinas e Urubus, 2005.....	40
Figura 8 - Cena do documentário Crítico de Mendonça Filho	47
Figura 9 - Primeira sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remete às Ligas Camponesas.	49
Figura 10- Primeira sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remete às casas dos senhores do engenho.....	49
Figura 11- Primeira sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remete às Lutas dos camponeses no estado do Pernambuco.	50
Figura 12 - Segunda sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remete às casas dos senhores de engenho.....	50
Figura 13 - Segunda sequência de imagens do filme “Som ao Redor”, 2012. Que remetem ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média.	51
Figura 14 - Segunda sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remetem ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média.	51
Figura 15 - Segunda sequência de imagens do filme Som ao Redor, 2012. Que remetem ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média	52
Figura 16 - Cena de Aquarius, 2016. Com a imagem de Clara na fachada do histórico edifício Aquarius em que reside e deseja viver para sempre.	53
Figura 17 - Cena de Aquarius, 2016. Com a imagem de Clara descansando em seu apartamento em um símbolo regional, a rede, que remete a memórias da sua cultura regional e familiar.	54
Figura 18 - Cena do filme Bacurau, 2019. No Museu Histórico de Bacurau, após o embate de Lunga com o gringo Terry.	59
Figura 19 - Cena do filme Bacurau, 2019.	61
Figura 20 - Cena do filme Bacurau, 2019.	63
Figura 21 - Cena do filme Bacurau, 2019.	63
Figura 22 - Cena do filme Bacurau, 2019.	65
Figura 23 - Cena do filme Bacurau, 2019.	65
Figura 24 - Cena do filme Bacurau, 2019.	66
Figura 25 - Cena do filme Bacurau, 2019.	66
Figura 26 - Cena do filme Bacurau, 2019.	67
Figura 27- Cena do filme Bacurau, 2019.	68
Figura 28- Cena do filme Bacurau, 2019.	69
Figura 29- Cena do filme Bacurau, 2019.	69
Figura 30 - Cena do filme Bacurau, 2019.	70
Figura 31 - Cena do filme Bacurau, 2019. Momento em que o americano Terry furta a arte do MHB.	71
Figura 32 - Cena do filme Bacurau, 2019. Momento em que o americano Terry observa o acervo do MHB.	71

Figura 33 - Cena do filme Bacurau, 2019. Notícia sobre Bacurau no Diário de Pernambuco.	72
Figura 34 - Cena do filme Bacurau, 2019. Momento em que Terry adentra outro espaço do MHB.	73
Figura 35 - Cena do filme Bacurau, 2019. Foto exposta no museu de cabeças decepadas durante algum embate do passado.	73
Figura 36 - Cena do filme Bacurau, 2019. Foto exposta no MHB de um cangaceiro.	75
Figura 37- Cena do filme Bacurau, 2019. Foto no momento em Terry percebe que as armas não estão mais expostas no MHB.	76
Figura 38 - Cena do filme Bacurau, 2019.	76
Figura 39 - Cena do filme Bacurau, 2019.	77
Figura 40- Cena do filme Bacurau, 2019.	77
Figura 41- Cena do filme Bacurau, 2019.	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	OBJETIVOS.....	16
1.1.1	Objetivo Geral	16
1.1.2	Objetivos Específicos	16
2	“QUEM NASCE EM BACURAU É O QUÊ?” MEMÓRIA SOCIAL, IDENTIDADE E MUSEU VIVO.....	19
2.1	MEMÓRIA SOCIAL E IDENTIDADE.....	19
2.2	MUSEU COMO LUGAR DE MEMÓRIA	29
2.3	CINEMA NACIONAL E A MEMÓRIA SOCIAL	32
3	AS TENSÕES ENTRE O PASSADO E O PRESENTE NO CINEMA PERNAMBUCANO E A MEMÓRIA SOCIAL.....	36
3.1	CINEMA PERNAMBUCANO E AS TENSÕES ENTRE O ARCAICO E MODERNO	37
3.2	A CINEMATOGRAFIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO E A MEMÓRIA SOCIAL	45
3.3	“BACURAU”: ESPAÇO DE RESISTÊNCIA DA MEMÓRIA	55
4	“AS PAREDES NÃO PRECISA LIMPAR”: O MUSEU DE BACURAU COMO ESPAÇO DE VIDA E MORTE.....	61
4.1	APARIÇÕES EM IMAGEM DO MUSEU HISTÓRICO DE BACURAU	62
4.2	APARIÇÕES DO MUSEU HISTÓRICO DE BACURAU EM DIÁLOGOS DOS PERSONAGENS	68
4.3	TRILHA SONORA DE RESISTÊNCIA EM BACURAU	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS.....	88

1 INTRODUÇÃO

Relembrar fatos, histórias e diálogos sempre foi algo que apreciei. Desde que tive consciência das lembranças que colecionei ao longo da vida, me reportava, através delas, a lugares, a pessoas, a situações pessoais e coletivas, o que, de algum modo, foi compondo minha formação como indivíduo. Essa característica me conduziu de forma muito intuitiva à Comunicação como ciência. Não exatamente por ser falante, como atribuem geralmente ao perfil ideal de um jornalista, mas como uma boa ouvinte que, com frequência, provocava a memória das fontes para reproduzir algo do presente, com base na vivência do passado, que explica muito bem reações atuais, seja no contexto da lembrança ou da memória.

Como jornalista, a minha rotina profissional gira em torno de histórias e de relatos que remetem às lembranças e às memórias das fontes que são transformadas em roteiros para vídeos, textos e imagens. Nesse encontro de histórias, processos, técnicas e artes, eu me aproximei cada vez mais do audiovisual como uma ferramenta documental e de perpetuação da memória.

Todas essas inquietações me conduziram ao cinema como uma representação de memória. Compreender com a experiência profissional que toda narrativa fílmica, seja documental ou fictícia, transita pela política, pelas problemáticas sociais e culturais de determinado povo, fez com que eu me aproximasse do Programa Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Dessa forma, iniciei meu processo de compreensão científica e pesquisa sobre Memória Coletiva, a partir dos conceitos de teóricos da História e da Sociologia, abordados por Pierre Nora, Le Goff, Michel Pollak e Halbwachs. Ao provocar reflexões sobre as relações e tensões entre a memória do indivíduo, a memória da coletividade e aquela memória que se enraíza na sociedade e se demarca nos espaços institucionais, as teorias desses autores nos permitiram recriar interpretações e retratar diálogos, dentre elas, as cinematográficas.

Paralelamente, entrei em contato detalhadamente com a obra fílmica *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho¹ e Juliano Dornelles². A obra foi lançada em 2019, e abordou problemas sociais e políticos do país, assim como colocou em xeque a relação colonizado e colonização; também recebeu profunda influência do Cinema Novo como as obras *Vidas Secas*

¹ Cineasta, produtor, roteirista e crítico de cinema pernambucano que se notabilizou, nas últimas décadas, como um dos maiores representantes do cinema nacional. Ganham notoriedade seus longas-metragens *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), seus sucessos de público e crítica, bem como de sua inserção no debate político-cultural contemporâneo.

² Cineasta e roteirista pernambucano, tem um longo histórico de parceria com Kleber Mendonça Filho desde seus primeiros curtas-metragens, tendo sido diretor de arte em *O som ao redor* (2013) e *Aquarius* (2016), passando a co-roteirista e co-diretor em *Bacurau* (2019).

(1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Os fuzis* (1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Conectar *Bacurau* a conceitos de Documento e Monumento, Lugar de Memória, Disputa pela Memória, Silenciamento da Memória etc, sobre uma perspectiva científica, possibilitou a mim um despertar social e político significativo. É exatamente neste lugar de memória, a exemplo do desenrolar do roteiro do filme, que podemos resistir a opressões de poderes políticos autoritários.

No mesmo período destas descobertas de conceitos sobre a memória, o mundo vivia o isolamento social devido à pandemia da COVID-19, iniciada no ano de 2020. As aulas remotas do programa proporcionaram um norte de pensamento atuante naqueles meses. Enquanto estávamos envoltos pelo desconhecido, ter reflexões em sala de aula possibilitou revisitar a história e a memória do país, além de analisar acertos de contas que refletiam o desacerto político e social em que vivíamos naquele momento.

Os milhares de mortes de brasileiros e o desenfreado descaso e desgoverno do então presidente Jair Bolsonaro chocaram não apenas o Brasil, mas o mundo. Recordo que durante as aulas virtuais da disciplina Cinema e História, refletíamos e discutíamos sobre as atrocidades das declarações genocidas e misóginas do ex-presidente e como poderíamos resistir a declarações tão distantes do que de fato pensamos em ser uma política ideal. O cenário pandêmico me reportou a *Bacurau* inúmeras vezes. A narrativa da obra nos indica, paulatinamente, até onde suportar e as formas de como nos organizar como comunidade, e então resistir.

O Brasil carrega em sua história, desde a colonização, estruturados problemas sociais e políticos, e a fonte deste estudo, o filme pernambucano *Bacurau*, saltou aos olhos de quem teve a oportunidade de contemplar, por trazer à tona um retrato da desigualdade social do nosso país. Ele transita entre a educação precária, a patente corrupção dos políticos, a falta de incentivo à cultura local e a ausência da água potável em diversos rincões do Nordeste. Assim, o filme perpassa por diversos dilemas reais enfrentados pela população nordestina. *Bacurau* explora camadas e inúmeros personagens. É um entrelaçado de histórias, gerando múltiplos incômodos à realidade. Exemplificando preconceitos que encontramos em nosso cotidiano como de gênero, cor, classe, região e religião (MUNIZ, 2019).

As pessoas em *Bacurau* não são apenas elas mesmas, estão sempre em conexão com a história do outro. Teresa, a jovem que foi estudar fora para buscar melhores condições para depois beneficiar a sua comunidade, representa não só a si mesma, como aponta para diversas mulheres que trilharam ou pretendem trilhar o mesmo caminho. A doutora Domingas, que

atende os moradores com dignidade merecida, representa todos os profissionais de saúde do Sistema Único de Saúde, SUS e dos Postinhos de Saúde espalhados pelas comunidades. O engajado professor Plínio, que se desgasta há décadas pela Educação em sua cidade, representa a história de tantos mestres que lutam pela formação, mesmo diante de um cenário desfavorável.

Por trazer à tona uma realidade não apenas da região Nordeste, mas de todo o Brasil, a obra *Bacurau* teve grande impacto nas redes sociais, no meio acadêmico, nos cinemas e nos meios de comunicação nacional e internacional. Especialistas, como o crítico Vinícius Fagundes (2019), afirma que *Bacurau* tem diversos elementos *cinemanovistas* desde o cenário sertanejo, um início tímido com uma ambientação do espaço e aumento de escala na tensão até seu final climático de violência, além da brasilidade da cultura nordestina e ancestralidade do cangaço que circunda a todo o tempo a narrativa da obra.

Segundo o cineasta Thiago Brandimarte Mendonça (2019), *Bacurau* acontece em um tempo muito próximo, diante de um caos social e político com a luta pela água e abastecimento precário, que demonstram o descaso do poder público. Um exemplo é o de um prefeito corrupto, que a todo o tempo tenta ludibriar os moradores com uma campanha eleitoreira bizarra, que subestima a percepção e a memória do povo.

Mesmo diante de todos estes descasos públicos, a comunidade de Bacurau vive em harmonia. Uma comunidade em que professor, médica, prostitutas, estudante e bandidos se relacionam com um respeito harmonioso. Cada um contribui com a necessidade do outro e resiste à subsistência da comunidade que parece abandonada pelo poder público. Esse cenário harmonioso construído pelos moradores é brutalmente ceifado com uma série de assassinatos que acontece próximo à Bacurau.

Na sequência, a cidade é apagada do mapa e os moradores perdem os sinais de telefone para evitar qualquer tipo de comunicação externa. A comunidade decide resistir e guerrear contra o grupo de extermínio americano que inicia uma espécie de *game* mortal contra os moradores. É uma espécie de jogo de morte monitorado, em que cada morte pontua para os assassinos (MENDONÇA FILHO, 2019). Mas a história e a memória do povo são ativadas. A reação dos moradores remete à representação de anos de luta e sobrevivência no sertão e na catinga por seus ancestrais cangaceiros, que têm suas histórias e artefatos de resistência expostos no Museu Histórico de Bacurau.

O cineasta Kleber Mendonça Filho traz, em suas produções, problemáticas de discussões sobre espaços, desigualdades sociais, problemas urbanos, políticos, de gênero, especulação imobiliária e um passado senhorial, escravista, paternal e coronelista. Filmes como *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau* colocaram-no como um diretor renovador nas produções

cinematográficas realizadas no Nordeste, ressaltando às telas, a dura realidade das violentas relações sociais vivenciadas na atualidade em nosso país. Tais temáticas ganharam repercussão e prepararam uma recepção favorável para a obra fílmica Bacurau, que desenha o cenário triste político do Brasil.

Com a pretensão de uma narrativa distópica, Bacurau apresenta uma localização espacial imprecisa, situada no Oeste de Pernambuco – o que revela uma realidade social aprisionada em uma atualidade sem utopia e sem uma perspectiva de uma vida mais digna, como se todos os personagens do filme estivessem aprisionados em uma condição irreversível. A construção da narrativa do filme demonstra a intencionalidade dos autores de trazer um caráter de estado imaginário. Uma denúncia em forma de arte da realidade abusiva do cotidiano nacional e mundial, e uma resposta às forças ocultas governamentais que vivenciamos.

A resistência de Bacurau vai se notabilizar no clímax violento do filme. No entanto, desde as primeiras aparições do Museu Histórico de Bacurau, lugar de memória social, até a percepção de um perigo iminente de extermínio da cidade, estabelece-se um ponto de contato para a união do povo e para que o propósito de resistência fosse executado no resgate de sua Memória Coletiva. De forma enfática, Maurice Halbwachs (1990, p.201) afirma que a memória não é apenas seletiva, ela é “negociável”; para haver construção da memória é preciso ter consenso entre os pertencentes de determinado grupo. Segundo Pollak (1989, p. 4):

Para que nossa memória se beneficie dos outros, não basta apenas que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com as suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.

A harmonia de Bacurau direcionava para esse ponto de contato. As negociações de convivência eram estabelecidas no cotidiano e até em reuniões organizadas pelos moradores, que desenhavam claramente o que de fato era de interesse coletivo. Dessa forma, aos poucos, um sentimento de urgência toma conta da comunidade, quando percebem estar na mira dos exterminadores americanos. Os moradores se uniram e o elo que se materializou como símbolo de resistência no desenrolar da trama é algo imensurável: a memória.

Le Goff aplica a teoria da Memória Coletiva e a sua forma científica em dois tipos de materiais: os documentos (escolha do historiador) e os monumentos (herança do passado). Sobre o termo em latim *monumentum*, ele afirma:

É o que pode evocar o passado, perpetua a recordação...como uma obra comemorativa da arquitetura ou de uma escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc... o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) (LE GOFF, 1990, p. 535).

As cenas que remetem ao Museu de Bacurau demonstram uma história marcada por guerras de resistência, em busca da perpetuação voluntária pela sobrevivência literal e da sobrevivência de sua Memória Coletiva para a posteridade. O desfecho do filme traz o Museu como um espaço de Memória Social do povo. Neste local é travada uma guerra contra o grupo de americanos encomendado pelo prefeito para exterminar a população de Bacurau, que não aceitava mais o descaso do poder público e que resistiu à reeleição do prefeito.

Enquanto a igreja católica da praça de Bacurau serve de depósito, o Museu Histórico é aberto religiosamente para visita. Todos que chegam à cidade são convidados a visitarem o espaço que coleciona memórias, uma espécie de triunfo das experiências e histórias passadas dos seus ancestrais cangaceiros.

Na presente pesquisa, pretendo evidenciar a materialização da resistência da memória através do Museu Histórico de Bacurau e reforçar, a partir daí, como o poder opressor do grupo americano foi sendo desconstruído. O Museu materializa a história do passado e impulsiona os bacurauenses a seguirem resistindo no presente. É na institucionalidade do Museu, como espaço da Memória Social, que se dará o ápice da resistência da Memória Coletiva dos cidadãos do povoado.

Partimos da seguinte problemática: como Memória Social e Memória Coletiva são representadas na obra fílmica *Bacurau* e ambas confluem para a resistência do povoado, notadamente no Lugar de Memória denominado “Museu Histórico de Bacurau”?

Partimos da análise das Memórias Coletiva e Social como fenômeno sociológico e histórico essencial em meio às tensões postas para a preservação da vida do povoado e dos moradores de Bacurau. Promoveremos as conexões entre História e Memória manifestas no cinema, especificamente no cinema representativo do Nordeste. Por fim, problematizaremos a construção, utilização e preservação dos monumentos em consonância com a Memória Coletiva de uma comunidade, enfatizando seu caráter imagético e pulsante da vida social.

Como ferramenta metodológica, realizaremos uma análise fílmica temática, assim como a imagem e o som (AUMONT; MARIE, 2004). Adentraremos em cada cena citada no parágrafo anterior a fim de realizar uma análise fílmica mediante as falas dos personagens, o enquadramento, a composição da imagem e as pausas.

Destarte, partindo do pressuposto de que a memória é construída através dos sentidos, analisaremos a imagem e o som da trama que trazem a relação da metalinguagem. O museu, a trilha sonora, os filtros das cenas, os planos, a postura corporal dos personagens são demarcadores da memória do povoado Bacurau, mas também do longa *Bacurau*. Através dessas

ferramentas e da análise dos diálogos será possível identificar as inquietações e explicações dos fenômenos da realidade social e histórica da memória.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo Geral

Analisar as relações entre Memória Social e Memória Coletiva como marca essencial das sociedades, representada no filme *Bacurau* em meio às tensões postas na preservação da vida do povoado e na dos seus cidadãos.

1.1.2 Objetivos Específicos

1. Apreender as relações entre História e Memória manifestas no cinema, especificamente no cinema representativo do Nordeste;
2. Problematizar a construção, utilização e preservação dos monumentos em consonância com a Memória Coletiva de uma comunidade, enfatizando seu caráter imagético e pulsante da vida social;
3. Explanar como a memória se materializa através do Museu Histórico de Bacurau e estabelecer um diálogo entre os conceitos de Memória Social e Museu Vivo, como resistência às tensões coletivas do cotidiano.

A primeira seção trará os conceitos da Memória Social, Memória Coletiva, identidade social e lugar de memória, representados na cena em que a criança responde ao questionamento irônico do casal turista, tendo como base teórica Le Goff, Gondar, Nora, Burke e Huyssen. Será abordado, ainda, o conceito de identidade e a sua relação com a memória, com os teóricos Pollak e Hall, bem como a maneira com que, após toda a fundamentação teórica sobre memória, o Museu de Bacurau é evidenciado como um lugar de memória viva baseado nas obras de Suano, Ulpiano Menezes, Rocha, Ricardo e Braga. Na conclusão do capítulo, será abordada a forma com que o cinema nacional tem tratado as questões da memória nacional nas últimas décadas.

A segunda seção abordará a história do cinema pernambucano e as tensões entre o passado e o presente, e uma breve busca das obras fílmicas nordestinas pernambucanas, a exemplo de *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e do *Som ao Redor* (2013), e como tais obras influenciam as tensões entre o arcaico e o moderno apresentados também em *Bacurau*.

Figura 1- Cena do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005).



Fonte: Papo de Milani (2023).

Figura 2 - Cena do filme *Som ao Redor* (2013).



Fonte: Oricchio (2014).

Por fim, na terceira seção, será aprofundada a narrativa da obra filmica, especialmente com recortes que expressam a resistência da memória materializada através do Museu Histórico de Bacurau com imagem e som, levando em consideração a linguagem cinematográfica: planos, som ambiente, trilha, diálogos, cores e filtros.

O intuito será realizar uma análise específica de cada cena utilizando, espacialmente, o recorte em que a responsável pelo museu pede que as paredes sujas de sangue não sejam lavadas, pois a partir daquele momento o ato passou a fazer parte da Memória Coletiva daquela comunidade, apresentando, assim, o Museu de Bacurau como Museu Vivo, lugar no qual confluem Memória Social e Coletiva.

Por fim, as Considerações Finais que repercutem os resultados do estudo, apresentarão os avanços, as lacunas e as possibilidades de novas pesquisas a partir das bases teóricas e das obras cinematográficas discutidas no escopo desta dissertação.

2 “QUEM NASCE EM BACURAU É O QUÊ?” MEMÓRIA SOCIAL, IDENTIDADE E MUSEU VIVO

Antes de abordarmos os recortes da obra *Bacurau*, é de suma importância conceituar e problematizar a identidade e a sua relação com a memória, assim como o Lugar de Memória. Além desses conceitos, no decorrer do capítulo, explanaremos também a discussão sobre a necessidade de a história ser construída a partir da Memória Social, que consiste em relatos de grupos sociais. As Ciências Humanas revelam que a memória tem passado por ressignificações importantes.

Contudo, é sempre bom frisar que logo submeteremos essas significações de memória a uma problematização que, de um ponto de vista biológico, a memória humana envolve esquecimentos, distorções, reconstruções, omissões, parcialidades, hesitações. Há ainda uma significação vulgar que remete a memória a uma categoria estática relacionada à imagem de depósito de dados; a memória surge, então, como mera atualização mecânica de vestígios (BARROS, 2009).

No entanto, há um elemento que acompanha a memória, que a torna dinâmica por seu caráter de interação: a identidade. Pollak (1992, p. 204) sugere que identidade social é o sentido da imagem de si, para si e para o outro:

Imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.

Ou seja, a interação social surge como um forte ponto de contato para a construção da identidade. O autor também recorre à literatura da Psicologia Social para tentar explicar a amplitude do fenômeno identidade:

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados (POLLAK, 1992, p. 204).

2.1 Memória Social e Identidade

Observaremos a seguir um pequeno recorte do filme *Bacurau*, que nos indicará como a identidade daquela comunidade era homogênea, mesmo diante do descaso na saúde e na educação e da crise em relação a distribuição de água. Após a constante falta do recurso hídrico no pequeno vilarejo, o caminhão-pipa que abastecia a cidade chegou ao seu destino com a lataria perfurada à bala. A cena chocou os moradores da pacata Bacurau, que imediatamente entraram em estado de alerta e começaram a se comunicar através dos seus dispositivos móveis

sobre a chegada de dois motoqueiros, com capacetes, vestidos de roupas visivelmente caras e coloridas. A partir daí, os forasteiros foram monitorados pelos moradores até estacionarem suas motocicletas no mercadinho da moradora e comerciante Luciene.

O casal de forasteiros, que descobriremos depois serem assassinos de aluguel, dialoga com Luciene, que sente o discurso de superioridade e preconceito de ambos ao interrogarem sobre os costumes da região.

Luciene: Vocês vieram conhecer o museu?

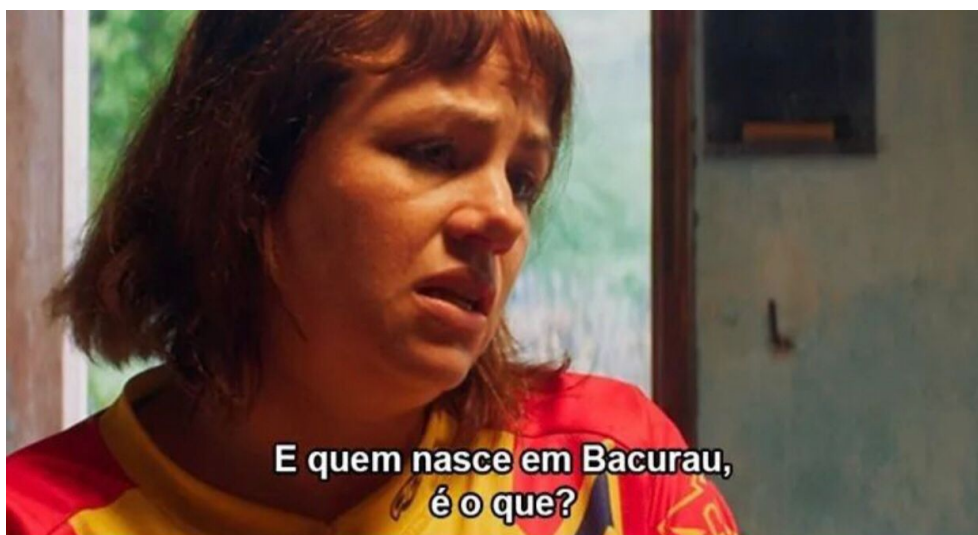
Forasteiro: (Abrindo o zíper do macacão e abanando o rosto.) Museu? Museu de quê?

Luciene: De Bacurau. É bom, esse museu.

Forasteiro: Não. Pausa. (MENDONÇA FILHO, 2019, p. 254).

Na sequência, o diálogo é interrompido por um menino de aproximadamente 10 anos que brincava em um canto do estabelecimento. A criança aparentava estar desligada da realidade presente, mas estava atenta ao movimento e ao diálogo no ambiente. Quando os forasteiros questionam, em tom de sarcasmo: “quem nasce em Bacurau é o quê?” instintivamente o garoto responde: - “É gente!” Analisaremos como a memória desse pequeno personagem foi acionada e se materializou com a sua resposta curta, simples, porém profunda.

Figura 3 - Cena do filme “Bacurau” (2019).



Fonte: Fernandes, Nascimento e Rolim (2020).

Figura 4 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Fernandes, Nascimento e Rolim (2020).

Percebemos, neste pequeno recorte, como uma criança com apenas duas palavras demonstra que a sua identidade social como cidadão bacurauense, por mais desprezada por forasteiros, está posicionada por ele mesmo e em consenso com o outro - aqui representado por personagens da sua comunidade, que vivenciaram e vivenciam a mesma realidade que ele. Sobre identidade social Pollak endossa que:

É imagem que a pessoa adquire ao longo da vida, referente a ela própria, a imagem do que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar em sua própria representação, mas também para ser percebida de maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

A memória é um elemento que compõe a identidade, e é a partir do conjunto de memórias individuais que elaboramos a Memória Social. Trata-se da história de vida dos personagens, nomeada atualmente como história oral, relatos contados individualmente em pesquisas de campo ou de forma despretensiosa nas redes familiares, de amigos e comunidades.

Segundo Maurice Halbwachs (1990), Memória Coletiva é o conjunto de memórias individuais (mas que essas últimas não precisam necessariamente estar diretamente ligadas ao mesmo tempo, pessoa e espaço). Além disso, a Memória Coletiva só deve ser atualizada quando inserida em determinado grupo social e não for mais considerada uma consciência pessoal. O autor continua asseverando que a Memória Coletiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Esta memória evolui segundo as suas leis, e se lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura, assim que sejam recolocadas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal.

Halbwachs (1990, p. 201) enfatiza ainda que a memória não é apenas seletiva, ela é “negociável”. Contudo, para haver construção da memória é preciso ter consenso entre os

pertencentes de determinado grupo. Pollak (1989) também defende que a memória é flutuante, mas para que haja tais reposicionamentos é necessário concordância e pontos de contatos suficientes.

Para que nossa memória se beneficie dos outros, não basta apenas que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com as suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (POLLAK, 1989, p.4).

A Memória Coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente a sua forma. Ela está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto e depende de acordos sociais.

A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, ritual e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memórias tais como museu, o memorial e o monumento (HUYSEN, 2000, p. 68).

O espaço de memória do Museu Histórico de Bacurau apresentado na trama, neste momento, é um convite para que os forasteiros entendam a memória e a identidade da comunidade de Bacurau materializadas através do museu. Após a resposta de que, quem nasce em Bacurau é gente, surge a solicitação de um entendimento que vá muito além de uma perspectiva turística, para que os forasteiros não apenas conheçam, mas reconheçam que apesar de pequeno, aquele vilarejo tem memória, memória materializada e identidade de gente. Gente que pensa, gente que sabe reconhecer a sua identidade para si e para o outro.

Le Goff (1990) aplica a teoria da Memória Coletiva e a sua forma científica em dois tipos de materiais: os documentos (escolha do historiador) e os monumentos (herança do passado). O termo latim *monumentum*:

É o que pode evocar o passado, perpetua a recordação... como uma obra comemorativa da arquitetura ou de uma escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc. O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) (LE GOFF, 1990, p. 535).

É importante ressaltar o período de resistência dos historiadores, por séculos, em adotar os relatos populares como referência para a História. Encontramos, nesse movimento, uma ferramenta de controle social para oficializar apenas o que beneficiaria o poder político instituído naquele período. Sarlo (2007) explana a relação História e memória, e enfatiza que a História não acredita na memória e a memória desconfia sempre da leitura da História.

O passado é sempre conflituoso. A eles se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança, direitos de vida, de justiça, de subjetividade. Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas

perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007, p. 9).

Essa é uma luta que impacta diretamente a construção da identidade e a memória de um povo, pois sempre haverá conflito se a história de fato está reproduzindo a história ou trata-se de uma história que corresponde a um interesse político. Sobre esse conflito, Burke (2000) coloca que Halbwachs foi o primeiro pesquisador a quebrar esse ciclo vicioso quando considerou que memórias são construídas por grupos sociais:

O primeiro pesquisador sério da "estrutura social da memória", como a chamou, foi, é claro, o sociólogo ou antropólogo francês Maurice Halbwachs, na década de 1920. Halbwachs afirmou que as memórias são construídas por grupos sociais. São os indivíduos que lembram, no sentido literal, físico, mas são os grupos sociais que determinam o que é "memorável", e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo. "Lembram" muito o que não viveram diretamente (BURKE, p.39).

Burke (2000) problematiza ainda o relativismo histórico nas entrelinhas apresentadas nesta fase da história, especificamente nos anos 60, em relação à memória. Ele diz que não se trata de uma versão do passado ser mais confiável, plausível, perspicaz e assim por diante; a questão é que todos têm acesso ao passado (como ao presente) via categorias e esquemas - ou, como diria Durkheim, as "representações coletivas" - de nossa própria cultura. Por tal modo, Burke (2000) endossa ainda que os historiadores precisam se interessar pela memória a partir de dois aspectos:

Em primeiro lugar, têm de estudar a memória como uma fonte histórica, elaborar uma crítica da confiabilidade da reminiscência no teor da crítica tradicional de documentos históricos. Esse empreendimento já se acha de fato em movimento desde a década de 1960, quando historiadores do século XX passaram a compreender a importância da "história oral". Em segundo lugar, os historiadores se interessam pela memória como um fenômeno histórico, pelo que se poderia chamar de história social do lembrar. Considerando-se o fato de que a memória social, como a individual, é seletiva, precisamos identificar os princípios de seleção e observar como eles variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo. As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade (BURKE, 2000, p. 41)

Quando tratamos da temática "construção da memória" de um povo, entra em jogo o interesse não apenas dos grupos sociais, mas também, do poder político. Porém, cabe ao historiador ter esse despertar social quanto ao que, de fato, representa determinado grupo. O que seus relatos expressam? Quais memórias vêm à tona durante as pesquisas orais? Autores como Pollak (1989), Halbwachs (1990) e Le goff (1990), reforçam que a memória pode sofrer flutuações. Além disso, cabe aos historiadores e pesquisadores estarem atentos se tais

transformações estão de acordo com os interesses dos grupos sociais/povo ou atendem aos interesses do Estado, para fortalecer a memória oficial/nacional.

Dessa maneira, afirma-se que a memória sofre flutuações e este movimento está diretamente relacionado ao momento histórico, bem como ao momento político, em que ela está sendo articulada. As prioridades e preocupações do momento são elementos que constituem e estruturam a memória. A memória organizada pelo poder público é a memória nacional, e é ela que definirá datas e acontecimentos que ficarão gravados como oficiais.

Segundo Le Goff (1990), os documentos são regidos e registrados pela memória nacional, estruturando a história convencional:

O documento não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração de uma massa documental de que se não separa....a história, na sua forma tradicional, dedicava-se a 'memorizar' os monumentos do passado e transforma-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos (LE GOFF 1990, p. 13-14).

Pierre Nora (1993) descreve em sua obra *Entre Memórias e História* a busca de uma metodologia com intuito de resgatar vestígios de memória em uma sociedade, que não seja uma memória vinculada ao Estado. Nessas coletas de dados, Nora (1993) leva em consideração o relato sobre determinado fato de memória e não o fato histórico propriamente dito. Nesse caso, o pesquisador incentiva o entrevistado a trazer à tona, durante a entrevista, a memória individual. O conjunto de registro desses questionamentos forma a Memória Coletiva ou compartilhada de um povo: são os depoimentos de populares.

Inicialmente, a memória pode estar relacionada a algo individual, mas Pollak (1992) afirma que a construção da memória é um fenômeno coletivo e social:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20 e 30, já havia sublinhado que memória deve ser entendida também ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 201).

Não obstante, é Pierre Nora (1993) quem assentará a devida distinção entre Memória Coletiva e Memória Social que trataremos aqui, na análise do Museu de Bacurau e a resistência pela memória dos bacurauenses. Para o historiador francês, Memória Coletiva é o que fica do passado no presente dos grupos vivos, na simbologia de seus gestos e fazeres na cotidianidade. Por seu turno, Memória Social se materializa em espaços institucionais e simbólicos que

materializam a Memória Coletiva dos grupos. Isso posto, constitui-se a noção de Lugar de Memória.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (NORA, 1993, p. 12-13).

Em *Bacurau* é notória a compreensão de uma Memória Coletiva estruturada, especialmente quando percebemos que o Museu é um lugar de memória preservada e valorizada pelos cidadãos que priorizam a Memória Social, com a manutenção do espaço histórico, enquanto a igreja, espaço de dominação política, naquele contexto, está desativada. Segundo Pollak (1989), existem Lugares de Memória particularmente ligados a uma lembrança, que podem ter relação com lembranças pessoais, mas também estar ligado ao tempo cronológico.

Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração (POLLAK, 1990, p.202).

As memórias materilizadas com acervo e os lugares de memórias perpetuados devem estar sempre em consonância com a Memória Social. Quando o acervo ou monumento de um museu, por exemplo, é intituicionalizado e instituído à memória oficial do poder político vigente, torna-se apenas quinquilharias sem significados, que na primeira revolução popular será, sem cerimônia, devastado, já que não representa de fato a história social, a Memória Coletiva. Segundo Huyssen (2000, p. 68), a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça:

Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória de forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais eruditos pela passagem do tempo. Como escreveu Musil: “não há nada mais invisível do que os monumentos”.

O Museu de Bacurau é um lugar de Memória Social construída à luz das experiências populares, a exemplo da luta dos seus ancestrais cangaceiros. Podemos atribuir a manutenção de todo o acervo, de forma voluntária, à apreciação de um monumento vivo e em movimento -

que relata lutas populares que remetem à identidade e à Memória Coletiva daquele grupo social. Este grupo, em consenso, decidiu manter o patrimônio que mergulha no passado para a compreensão do presente.

O olhar de superioridade existencial da “elite” para os segregados, comunidade de Bacurau, revela a fragmentação social presente na trama, por desvalorizar a história, a memória e a identidade social da comunidade bacurauense. É interessante ressaltar que, quanto mais os forasteiros têm atitudes preconceituosas, xenofóbicas e genocidas, mais eles se aproximam de uma espécie de barbárie contemporânea. Os dominadores da tecnologia de ponta (com carros de luxo e dispositivos de última geração), os descendentes arianos, agem de maneira violenta diante dos moradores de Bacurau.

Uma cena que ilustra a imbricação da Memória Coletiva com a Memória Social está na limpeza do Museu após o combate sangrento dos bacurauenses contra os americanos. A curadora popular, perplexa, adentra o Museu e observa as paredes manchadas de sangue após o conflito e chega à conclusão de que as marcas das manchas não devem ser lavadas, pois representam a disputa travada pelo espaço e pela memória do povo. Uma prova viva, no Museu Vivo que possibilitou, na prática, a materialidade da sobrevivência daquele povo. No lugar de Memória Social, as paredes registram, pelo sangue, o simbólico que atesta a Memória Coletiva de luta do povoado de Bacurau, configurando-se como mais um artefato de demonstração às próximas gerações, do que a comunidade é capaz de realizar, caso necessite utilizar da força para sobreviver. Ou seja, a memória está à disposição, pronta a ser ativada e acionada para resistir a qualquer força opressora que perturbe a harmonia de Bacurau.

Figura 5 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Fernandes, Nascimento e Rolim (2020).

Infelizmente, a sociedade moderna cada vez mais desconhece o poder da Memória Social estruturada e a importância destes acervos. Tal comportamento social se estabelece, muitas vezes, por falta de identificação social com o monumento, documento ou data comemorativa. É um fenômeno diretamente ligado à identidade fragilizada. A ausência da construção do olhar de si para si e para o outro. Rocha (2018), em seu artigo *Um Museu Vivo: espetáculo e reencantamento pela técnica*, problematiza como a sociedade ocidental ainda visualiza os museus - como um espaço que aglomera objetos não mais utilitários para o seu cotidiano – descartando, assim, toda a história que tal monumento representa para a Memória Social. Tal fato reforça a ideia de que os museus são apenas um depósito de objetos mortos, que não têm mais utilidade e significado social. É necessário historicizar a memória, pois ela é composta pelo passado. A memória tem história!

Ainda no século XXI, observamos que as práticas políticas vêm descaracterizando o papel da Memória Social e o seu poder de fortalecer a identidade social de um povo. A disputa pela memória inicia na forma como será pesquisada, avaliada e considerada no campo da história. As práticas políticas, que, de fato, convêm ao poder vigente, ditará a função deste conhecimento.

Afonso Carlos Marques dos Santos, em um artigo publicado na revista *Tempo Brasileiro* de 1986, aborda, de forma crítica, a seguinte passagem de José Honório Rodrigues, que reflete muitas vezes a falta de importância e relevância da Memória Social em contextos históricos e políticos:

[...] a memória é depósito de dados, naturalmente estática, pois configura um princípio de conservação, uma simples reprodução dos sucessos anteriores existentes na vida animal superior; a Tradição é o respeito à continuidade dos hábitos, costumes e idéias, é também estática e contém contra si muitos aspectos negativos, ao lado de alguns positivos; só a história é a análise crítica, dinâmica, dialética, julgadora do processo de mudanças e desenvolvimento da sociedade (BARROS, 2009 *apud* RODRIGUES, 1981, p.48).

Apontamos, porém, que este conceito estático e sem vida para a memória já não resiste no âmbito das Ciências Humanas, que defendem cada vez mais os processos de memória que descredibilizam este fenômeno como estático, passivo, impreciso e pouco útil para a História. Nora (1993) defende que “a memória é a vida”, sempre carregada por grupos vivos, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas.

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é,

por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Segundo Nora (1993), a memória surge através um grupo que ela mesma agrega; é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva plural e individualizada. Mas a história, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, o que a caracteriza como universal. Nesse contexto, quando pensamos em um Lugar de Memória, compreendemos que esse espaço concreto ou abstrato deve ser repleto de coleções de Memória Social. O autor também problematiza a relação história e memória antes de conceituar o Lugar de Memória:

A memória enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e revoluções das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

O Lugar de Memória, para Nora (1993), pertence a dois domínios complexos e interessantes: simples e ambíguos, naturais e artificiais. São locais com efeito nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional. Um material, como depósito de arquivos, é um Lugar de Memória apenas se possui uma aura simbólica. Um lugar puramente funcional, por sua vez, como um testamento, entra na categoria apenas se for um objeto de um ritual - e mesmo o gesto de fazer um minuto de silêncio em homenagem a um ente querido caracteriza-se como um ato simbólico.

Nora (1993, p. 24) ainda problematiza o que deve ser considerado um Lugar de Memória: “Entre os livros de história são unicamente lugar de memória aqueles que se fundam num remanejamento efetivo da memória ou que constituem os breviários pedagógicos”. A história regida pela memória nacional enquadra inclusive os devidos lugares de memória para beneficiar a história oficial narrada. Nesse aspecto, o autor ainda explana sobre os “lugares dominados ou os lugares dominantes”:

Os primeiros espetaculares e triunfantes, imponentes e geralmente impostos, quer por uma autoridade nacional, quer por um corpo constituído, mas sempre de cima, tem, muitas vezes a frieza ou a solenidade das cerimônias oficiais. Os segundos são os lugares refúgio, o santuário das fidelidades espontâneas e as peregrinações do silêncio. É o coração vivo da memória (NORA, 1993, p. 26).

Um Lugar de Memória no tempo ou espaço agrega a Memória Social que se caracteriza como múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. O Museu Histórico de Bacurau enquadra-se nesse “espaço – Lugar de Memória” que acolhe e coleciona a Memória Social da comunidade. É um coração vivo latente de recordações dos ancestrais cangaceiros que narra a luta de sobrevivência literal de um determinado grupo social.

2.2 Museu como Lugar de Memória

Antes de abordarmos o museu como Lugar de Memória, é preciso compreender historicamente como a instituição Museu, por muitos anos, foi utilizada para enquadrar a Memória Social da sociedade, sobrepondo, dessa forma, a memória oficial do século. O boom dos museus no início do século XX e as mais de 350 construções não faziam mais sentido, pois a sociedade pós-revolução industrial não se deixava mais dominar pela burguesia. Para tentar reverter a situação e salvar a instituição falida, por não representar a Memória Social, a Associação de Museus Inglesa tentou ainda dinamizar e reformular os museus com as seguintes iniciativas:

- 1) Meios para realizar intercâmbios de duplicatas e espécimes extras.
- 2) Meios para obter modelos, moldes e reproduções.
- 3) Esquema para fornecimento de etiquetas, legendas, ilustrações, informações.
- 4) Plano uniforme para organizar coleções de história natural.
- 5) Esquema para assegurar serviços de especialistas.
- 6) Melhoria da regulamentação de uso dos museus e bibliotecas.
- 7) Indexação do acervo dos museus.
- 8) Promoção de conferências para os trabalhadores.
- 9) Preparo de pequenas coleções para circular, sob empréstimo, nas escolas.
- 10) Ação coordenada para obter fundos do governo, além de doações, empréstimos, etc.
- 11) Publicação de revista periódica sobre assuntos de museu (SUANO, 1986, p.49, 50).

Mesmo após essa tentativa de reforçar a instituição como artefato de dominação da história e representante da sociedade, os museus, após as tensões da Revolução Industrial, não representavam mais as inquietações dos proletariados, que passaram a compreender e ter a consciência após a desconstrução do mito da civilização. Nesse período, inclusive, aconteceu uma deterioração e uma perda de muitos objetos e coleções em vários museus do mundo (SUANO, 1986).

Nessa época, há uma clara tentativa do Estado em fazer com que a instituição museu seja utilizada para reerguer a memória oficial em alguns países europeus. Entre os anos 1939 e 1945, Hitler se apropriou da instituição museu para divulgar a ascensão germânica sobre o continente europeu.

No projeto de reurbanização da cidade de Linz, capital da província natal de Hitler na Áustria, o museu deveria ser a maior e mais rica galeria de arte do mundo, sede dos botins que Hitler já vinha realizando na Europa ocupada por seus exércitos. Esse museu proporcionaria lições de história e educaria

artisticamente o visitante através de enfoque especial dado ao "melhor" da produção de cada artista ou de cada período ou lugar da história. Como bem notam os estudiosos italianos Lanfranco Binni e Giovanni Pinna, o museu do nazismo conciliava as necessidades de propaganda do Estado com as possibilidades de educação individual e sintetizava todas as conquistas dos museus europeus criados pelas burguesias nacionais do século XIX com a mais moderna crítica de arte europeia do período. Tal proposta seria, assim, um empreendimento de vanguarda em relação à museologia ocidental, caso se tivesse concretizado, pois ele seria, na atualização profissional do museu burguês, a melhor expressão da sociedade capitalista (SUANO, 1986, p 55).

Há uma forte tentativa de estratégia do ditador Hitler em marmorizar a memória da sociedade elitizada e privilegiada, com intuito de justificar as barbáries cometidas e cauterizar as atrocidades atentadas durante o nazismo para as gerações futuras. O que não representava em mais nada a sociedade pós-revolução, que buscava, a partir de então, significado para sua existência na arte, na cultura e na educação. Uma espécie de busca e resgate da identidade social deles mesmos e para o outro, com intuito de reconstruir e buscar ressignificar a Memória Social em Lugares de Memória, que, por séculos, foram construídos pela burguesia e que materializavam a memória com artefatos e objetos que não representavam a memória da comunidade.

Sarah Braga (2019) no artigo *Museu Social: compreendendo sua prática através do Museu Vivo de São Bento*, aborda que o espaço reconhecido como Lugar de Memória promove o reconhecimento pessoal, que reflete a Memória Coletiva ali exposta. Essa relação acontece mediante a conexão construída entre o objeto museológico e o visitante. Carla Rocha (2007), porém, em *Um Museu Vivo: espetáculo e reencantamento pela técnica*, problematiza que o imaginário ocidental ainda circunda a ideia de que, a coleção de objetos é destituída de utilidade do cotidiano da comunidade local e precisa passar por um processo de ressignificação social da Memória Social.

Para que um museu seja considerado um Lugar de Memória é necessário que seu acervo represente a Memória Social do local em que está inserido e cause consonância aos que frequentam determinado espaço.

É correto afirmar que todo museu está inserido em uma comunidade, passa a ser então escolha do museu decidir se vai ou não criar uma relação com esses que estão ao seu redor, ou seja, expor objetos e narrar histórias que terão ressonância nos mesmos. Como também é decisão dele tomar para si uma responsabilidade social que envolva tal comunidade (BRAGA, 2019, p. 2).

São chamados museus sociais aqueles que em sua construção desenvolvem a sua base na relação de encontro e reconhecimento com a Memória Social. Até a década de 1970, os museus seguiam o padrão estabelecido pelos primeiros museus europeus. Tal formato era focado em um público elitizado, que não representava a Memória Social. Surge, então, durante

o desenvolvimento das Ciências Humanas, um debate teórico no campo museológico – sobre para quê e para quem os museus estavam sendo construídos. As discussões giravam em torno da problemática de que aqueles espaços alcançavam um público restrito. Ao realizar a visita, a população se sentia desconectada e distante de sua identidade e de sua Memória Social, o que, consequentemente, gerava estranheza em relação à história narrada nesses espaços sem representatividade e sem vida (Braga, 2019).

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1972, no evento *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, debateu sobre a relação entre os museus e seu desenvolvimento social. Na ocasião, foi produzida a Carta de Santiago do Chile que incentiva e propõe o envolvimento ativo dos museus na comunidade em que estão inseridos, para que aconteça uma interação entre as duas partes.

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE ICOM, 1972).

No ano de 1983, aconteceu uma reunião em Londres e os pesquisadores se decepcionaram com o posicionamento de segregação do *International Council of Museums* (ICOM). Com o discurso claro, o ICOM rejeitou as práticas museológicas, bem como foi proposto reunir de maneira autônoma para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa – para uma museologia que se apresentava como uma museologia alternativa (Braga, 2019 *apud* Moutinho, p. 26, 1995).

A partir de então, um grupo alternativo começou a pesquisar e a estruturar de forma autônoma a construção de museus sociais. Esse movimento chega ao Brasil na década de 80, voltado para a categoria patrimônio e a virada foi chamar atenção para o papel social dos museus, até então focados na construção da história oficial/Estado-nação.

[...] procuram lidar com as memórias, imagens e identidades construídas, que são sempre incompletas porque correspondem a uma multiplicidade de experiências vividas por indivíduos e grupos sociais que não se encontram parados no tempo, mas em contínua transformação. [...] políticas de preservação do passado, tradições e valores deveriam ser atividades de cunho democrático e, por isso mesmo abertas a contínua transformação e negociação de seus significados (SEPÚLVUDA; CHAGAS, 2007, p. 16).

Meneses (2018) problematiza os museus como Lugar de Memórias/memoriais. Em 1980, Paul Williams enfatiza os museus de guerra como museus memoriais. Não é por acaso

que o holocausto produziu paradigmas que até hoje podem ser observados nos museus mais importantes com tal perfil. O Brasil não registrou uma explosão como a de outros países, embora observemos projetos como o Museu da Escravidão e o Museu da História da Inquisição.

A museografia, por seu turno, aciona ao extremo o potencial emotivo dos museus – e a própria arquitetura se converte em peça introdutória do ethos de cada um. Esse caráter extremo, é claro, abre margem para infiltrações ideológicas. Ora, imersão sem posterior emersão representa sempre um perigo no museu. No entanto, deve-se conceder um desconto ao caráter extremado do próprio tema, no caso. Mesmo assim, várias dúvidas têm sido levantadas. Reese Greenberg, por exemplo, se pergunta: a representação museal dos genocídios seria uma cura ou um traumatismo reencenado? (MENESES, 2018, p. 6).

O museu tem como característica articular o cognitivo ao afetivo. Afeto e emoção são palavras que participam do mesmo campo semântico, associado ao movimento. Portanto, o museu tem o poder de informar, educar, mas também de mover os indivíduos. Ricardo (2017) complementa que o museu é o lugar e espaço de memória:

Onde se deve depositar algo que guarde significado no presente por seus usos ou desusos e que possa vir a ser relevante ao futuro, como basilar de ações já praticadas, mas plausíveis de serem reinterpretadas em um novo contexto, tornando-se referência ao apresentar narrativas diversas para um mesmo contexto passado e propiciar tantas outras nos contextos que estão por vir, baseados em seu acervo e nas diversas configurações que cada olhar possibilita às peças, aos fatos e aos registros ali depositados (RICARDO, 2017, p. 22).

Apesar de a coleção dos museus se articular de forma expressiva à memória afetiva, que está embutida também na Memória Social, é fundamental não descartar o acervo estabelecido pelos museus tradicionais. Tais artefatos serão importantes para pesquisas de reconstrução e adequação de uma história e memória que corroborem com a Memória Social.

2.3 Cinema nacional e a Memória Social

O cinema de ficção tem sido uma das principais artes de representação do passado. Por meio dos chamados “filmes históricos”, personagens reais da história são interpretados em roteiros fictícios, muitas vezes extremamente focados em reproduzir a realidade do passado, tendo como base a Memória Social. Entretanto, independente da precisão da reprodução da realidade, Marcos Napolitano (2005) aborda o filme histórico, fictício ou não, como uma representação, carregada não apenas de motivações ideológicas, mas de ideias do imaginário, muitas vezes baseadas em narrativas populares. A questão da monumentalização de eventos e personagens tem um papel central na escrita fílmica da história. Napolitano traz ainda a citação de Jacques Le Goff, que enfatiza que documento é monumento. Não existe um documento-verdade:

[...] documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas de impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinadas imagens de si próprias. No limite não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira (NAPOLITANO, 2005, p.66).

O monumento, assim como o documento, pode também ser utilizado como objeto de manobra utilizado pelo poder. Não existe um documento-verdade, um documento é, na maioria das vezes, monumentalizado pela história por influência de um poder de elite.

Portanto, ao contrário de uma separação rígida e estatutária entre documento e monumento, trata-se de operações culturais e intelectuais que, a um só tempo, monumentalizam ou desmontam as representações cristalizadas do passado. O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória, pois um dos seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme, uma das variáveis que explica a imensa popularidade do cinema no século XIX (NAPOLITANO, 2005, p. 66).

O cinema com a sua técnica e narrativa abre possibilidades para a monumentalização do passado, disponível e acessível. Por isso, tornou-se uma arte de interesses econômicos e políticos. É preciso ressaltar que todo filme pode ser considerado um documento histórico de um período, época em que foi produzido. Toda obra fílmica é reprodução da realidade, seja ela é documental ou fictícia.

Assim, surge um outro olhar para o cinema, como fonte de disseminação de uma cultura histórica de um país, mesmo com todas as implicações que isso representa nas questões ideológicas e culturais. Para realização de análise fílmica de produções históricas é necessário destacar a monumentalização ou a demolição de monumentos a depender da realidade do tempo em que a obra será produzida. Nesse processo, acontece a relação entre a obra cinematográfica, tradições historiográficas e Memória Social.

Analisar a relação entre Cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirirem as telas, como parte da batalha pela representação do passado. Trata-se de refletir acerca da capacidade de reflexão histórica proposta pelo cinema, a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos. É como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode se revelar como documento histórico da época e da sociedade que o produziu (NAPOLITANO, 2005, p.84).

Outra discussão recorrente está em utilizar a arte cinematográfica como ferramenta para a reprodução de histórias literárias, contidas em tradicionais bibliografias da Literatura, por exemplo. Nogueira (2019), em seu artigo intitulado *Do livro à tela: desdobramentos de A morte e a morte de Quincas Berro D'água no cinema*, utiliza o termo “transposição cinematográfica”, que traduz o movimento de uma releitura do livro de Jorge Amado, cujo enredo ganha novas narrativas - algo esperado quando o cinema adapta uma obra literária.

Tal experiência é significativa, pois aponta para uma nova perspectiva de narração de uma história sobre outras influências e narrativas de memórias

sociais diversificadas, o que enriquece a obra para o tempo presente e que darão uma nova dimensão à obra original (XAVIER, 2003, p. 2).

A partir dos anos 1960, surge, no Brasil, um profundo romantismo rural. A raiz desse romantismo estava na ideia de que o retrocesso era uma condição determinante e um ponto fundamental a ser superado, por conta dos males sociais, econômicos e morais. Para isso, porém, precisariam do capitalismo na forma de desenvolvimento industrial e, por isso, construíram uma parte da revolução burguesa. Nesse período, o Brasil vivia transformações importantes no processo de industrialização. O rural brasileiro se apresentava como pré-capitalista e feudal. Porém, esse mesmo rural mostrava o camponês como imaculado de imperialismo cultural, o que fazia do homem do campo o verdadeiro detentor e portador da cultura nacional. Assim, houve um deslocamento das questões fundamentais, causando a perda das produções culturais. O cinema brasileiro ainda era tímido, contudo, mobilizou-se e deu forma e imagens ao paradoxo da vida nacional (TOLENTINO, 2001).

Através da arte, os movimentos estudantis se encantavam com a ruptura ao tradicionalismo. A União Nacional dos Estudantes (UNE) assumiu o papel iluminista para alertar a sociedade sobre “os verdadeiros inimigos da nação”. Dentro desse contexto, o Caderno do Povo Brasileiro democratizou a arte no país e pensou um cinema engajado da difusão da consciência político-revolucionária, baseada nos relatos e nas memórias populares que foram oprimidas; mas apenas dois filmes foram produzidos: *Cinco Vezes Favela* e parte do filme *Cabra Marcado para morrer*, que foi interrompido pela censura da ditadura militar, sendo finalizado 20 anos depois.

Esses grupos cinematográficos que construíram a arte brasileira politizada e politizadora era chamado de “Cinema Novo”. A proposta não era apenas afirmar, mas denunciar, questionar e provocar as elites de que uma nova cultura nacional estava apontando (TOLENTINO, 2001). A arte do cineasta Glauber Rocha expressava a opinião dos artistas engajados no Cinema Novo e a realização de obras cinematográficas que cumprissem o papel de localizar verdadeiramente a cultura nacional. O intuito era reviver a memória de populares através de seus relatos para que assim o cinema se tornasse um instrumento político conscientizador. Para Emílio Sales (1980) tratava-se de voltar o olhar para a população brasileira marginalizada e com a memória esquecida e isolada. A massa, sem acesso à cultura, era que iria construir Brasília ou concluir São Paulo:

O universo uno e mítico do Cinema Novo, para usar os termos de Salles Gomes, se conformava pela integração entre o homem do sertão, da favela, do subúrbio dos vilarejos do interior, da praia e do estádio de futebol (TOLENTINO, 2001, p.139).

O Cinema Novo movimenta a Memória Social, que foi estrategicamente esquecida para que a memória nacional pudesse prevalecer. O cinema é uma ferramenta que protagoniza a história dos esquecidos, enquadrados e silenciados pelo Regime Militar daquele período, mas retoma força para representar os que viviam à margem da sociedade e que tiveram sua Memória Social silenciada por anos. Desse modo, o Cinema Nacional ressurgiu como uma ferramenta e arte de resistência, problematizando, assim, os impasses sociais, econômicos e políticos que de forma alguma representavam os anseios da população.

3 AS TENSÕES ENTRE O PASSADO E O PRESENTE NO CINEMA PERNAMBUCANO E A MEMÓRIA SOCIAL

Para compreendermos mais a fundo o percurso de uma produção cinematográfica social, como a obra fílmica *Bacurau*, que traz monumentos marcantes que construíram no decorrer do roteiro, explanaremos a trajetória do cinema no país, especialmente no estado de Pernambuco e suas tensões entre presente e passado. Ao longo da história do cinema no Brasil, tivemos muitas nuances até chegarmos a uma narrativa de cunho sociológico, como, por exemplo, a narrativa do longa *Bacurau*.

O marco do ciclo do cangaço tem uma grande relevância no cenário cinematográfico no país. As obras fílmicas com protagonistas cangaceiros surgem nos anos de 1920 e 1930. No entanto, foi a partir da produção do longa *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, que o cinema se destacou no Brasil e no exterior. Nesse período, um longa brasileiro foi premiado pela primeira vez em um Festival Internacional. O roteiro do filme *O Cangaceiro* acontecia supostamente em São Paulo, com um cenário de sertão verde e com vida na vegetação (Xavier, 2007).

A cinematografia brasileira, nessa fase, reforçava a identidade nacional. Contudo, o advento do Cinema Novo não se restringia em apenas pulverizar a cultura popular, mas em abordar problemáticas presentes em nosso país e que as narrativas causassem reflexão no espectador sobre a realidade social e política do Brasil. Influenciados por pensamentos de esquerda, os cineastas da época queriam provocar um “maremoto social”. Os produtores começaram a desenvolver as gravações com uma linguagem nacional e a junção desses dois aspectos resultou na produção de um paraibano, o reprodutor dos autóctones, no ano de 1960 (VELASCO, 2010).

O Cinema Novo mostrou as artes de outros tempos e de outras formas. A música, a literatura e o teatro passam a representar o sertão nordestino nas telas brasileiras, diferenciando-se do ciclo do cangaço, que desejava seguir explorando comercialmente até o final dos anos 1970, fazendo do sertão uma “franquia do cinema”, o *Western* americano.

A retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 teve como característica marcante a sua diversidade. A partir de então, são produzidos filmes em maior quantidade e qualidade, com temas e pesquisas estéticas diferenciadas. São produções pernambucanas realizadas depois de quase duas décadas sem produções fílmicas dentro do Estado. São filmes que se localizam entre o urbano e o sertão, trazendo novos discursos no roteiro sobre esses locais. O sertão mais modernizado adentrou as telas do cinema (VELASCO, 2010).

Nessa nova fase, o sertanejo reage e não é apenas uma figura explorada, nula de reflexão e atuação política na sua esfera como cidadãos. Foram esses movimentos de mudança e

despertares diferenciados que influenciaram os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles a lançarem, no ano de 2019, o longa *Bacurau*, especialmente em um momento de grande polarização política que o Brasil vivencia e uma disputa acirrada pela Memória Coletiva.

3.1 Cinema pernambucano e as tensões entre o arcaico e moderno

O cinema pernambucano foi marcado por produções intelectuais e populares, simultaneamente à criação do próprio cinema. Na década de 1920 surgiu, inicialmente, o Ciclo do Recife³. Na década de 1940, entramos na fase do Cinema Falado, mas apenas no Ciclo Super 8⁴, na década de 1970, foi que as produções cinematográficas voltaram a acontecer de fato. Nos anos 1980 e 1990 encontramos um tempo marcado por produções de curtas-metragens; uma prévia de um novo ciclo que se consolidou no ano de 1997 com o lançamento do longa *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Iniciava-se, então, a retomada do Cinema Nacional (SALDANHA, 2009).

Dois jornalistas e críticos de arte dos anos 1970, Celso Marconi e Fernando Spencer, são os primeiros a utilizar a bitola do Super 8 de forma profissional. Com a popularização dos equipamentos para a produção do cinema, os estudantes do curso de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco, Geneton Moraes Neto, Paulo Cunha e Amin Stepple, o poeta Jomard Muniz de Brito e o artista plástico Paulo Bruscky iniciaram experiências com curtas. Durante o Ciclo do Super 8, em Recife, acontecia, paralelamente, no país, o fim do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Uma entrevista com Celso Marconi para o jornalista Alexandre Figueirôa expõe os fatores que proporcionaram esse distanciamento:

Para Celso Marconi, o que ocorreu no Recife como movimento era o fato de as pessoas fazerem Super 8 tentando recuperar as propostas do Cinema Novo com a produção voltada para um cinema de expressão da cultura local. Porém, é preciso ressaltar que, embora Glauber Rocha fosse citado com frequência e bastante admirado pelos superoitistas, o Super 8 local não se engajou em um projeto estético e ideológico da dimensão do Cinema Novo. Para o grupo de cineastas independentes, como Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto e Amin Stepple, não houve movimento. Segundo eles, a condição básica para a existência de um seria a consciência de um conjunto de ideias em comum, ou em conflito, juntamente com o debate a partir desses atritos e aproximações, mas isso não existia. Não havia uniformidade de temática na produção de filmes Super 8 que configurasse realmente a existência de um movimento cultural (SALDANHA, 2009 *apud* FIGUEIROA, 2006, p. 67).

³ O Ciclo do Recife se estendeu entre os anos de 1923 e 1931, notabilizando-se como um dos mais produtivos ciclos cinematográficos brasileiros, no período, com a realização de 13 longas-metragens (Cinemateca Pernambucana).

⁴ O formato cinematográfico Super 8 foi produzido na década de 1960 pela empresa Kodak como um aperfeiçoamento do formato de 8 mm, criando câmeras e dispositivos mais leves e portáteis, facilitando a filmagem e sua reprodução. Na década seguinte, esse formato já conseguia fazer também a captação sincrônica de som, o que facilitou a gestação do Ciclo Super 8 em Recife com cineastas como Jomard Muniz de Brito, Cleto Mergulhão e Amin Stepple (Cinemateca Pernambucana).

A finalização do ciclo Super 8 é marcada pela produção cinematográfica *Morte no Capibaribe*, no ano de 1983, dirigido por Paulo Caldas junto com Amin Stepple, Paulo Cunha e Geneton Moraes. Nesse período acontecia também a popularização da televisão brasileira, e todos foram contratados pela Rede Globo Nordeste. O ciclo Super 8 se caracterizou como um movimento de cinema amador por 11 anos, entre 1973 e 1983, e produziu aproximadamente 200 filmes.

Após o *impeachment* do Governo Collor, veio a recessão da produção cinematográfica do Brasil. Na cultura, uma política mudaria todo o cenário desenvolvido por 40 anos pelos Fóruns Nacionais de Secretários da Cultura, destituindo instituições importantes, como a extinção do Ministério da Cultura, que retrocedeu para a condição de Secretaria da Cultura. Entretanto, simultaneamente, acontecia a chegada do videocassete nos lares, em 1980, o que deu continuidade às produções amadoras em Pernambuco. A nova geração passou a reunir-se no cineclube Jurando Vingar, criado em 1987. Outro local que juntou interessados em conhecer a história do cinema foi a residência do engenheiro Lula Cardoso Ayres Filho, colecionador de filmes mudos. Desse movimento, que apostava no exercício do Super 8, foram realizados curtas-metragens e produções independentes.

A geração de jovens que realizavam produções amadoras nos anos 80 se transformou em profissionais do cinema nacional de 1990. Aqueles que aparecem nos registros são: Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Hilton Lacerda. Eles conseguiram produzir filmes para serem exibidos de forma comercial, levando, dessa forma, suas obras para a sociedade. Outros atuantes da geração migraram para o Sudeste do país, especificamente para a cidade do Rio de Janeiro, e desenvolveram trabalhos expressivos da TV brasileira, com produções de linguagens modernas e atualizadas, tendo como referência o universo audiovisual contemporâneo.

Na execução do cinema da geração pernambucana dos anos de 1980 e 1990 também encontramos mulheres atuantes como Adelina Pontual, Cecília Araújo, Clara Angélica e Kátia Mesel, que, na verdade, deram início à profissão de cineasta ainda com a geração do Super 8 nos anos de 1970 (SALDANHA, 2009).

No ano de 1997 foi lançado o filme *Baile Perfumado*, no I Festival de Cinema do Recife, ano em que iniciava a retomada do cinema pernambucano, com o projeto Recife de Dentro Pra Fora, que já existia desde 1987, mas apenas em 1996 pôde ser gravado com patrocínio do Governo do Estado de Pernambuco em parceria com o grupo Bompreço.

Figura 6 - Cena do filme *Baile Perfumado* (1997), lançado no I Festival de Cinema de Recife.



Fonte: Adoro Cinema (2016).

A pernambucana Adelina Pontual, citada acima, foi uma parceira na geração *Árido Movie*, como sócia da produtora Parabólica Brasil e trabalhou como assistente de direção de Paulo Caldas e Lírío Ferreira no filme *Baile Perfumado* (1997), lançado no Festival de Brasília, e que ganhou prêmios como Melhor filme, Melhor cenografia e Melhor ator coadjuvante para Aramis Trindade.

O filme *Baile Perfumado* (1997) ainda ganhou o prêmio de Melhor Cartaz no Festival de Havana e, em 1998, foi eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como Melhor Trilha Sonora e Melhor Ator Coadjuvante para Luiz Carlos Vasconcelos. Toda a premiação e exposição gerou interesse de pesquisadores da temática em relação às produções culturais de Pernambuco. Em entrevista citada por Saldanha, com a pesquisadora Lúcia Nagib, em 1999, Lírío Ferreira cita o ambiente cultural pernambucano como frutífero para a composição do *Baile Perfumado*:

Na cultura popular pernambucana, há uma base sólida interagindo com as coisas modernas, contemporâneas, que existem não só no Brasil, mas no mundo. Esse diálogo, esse modo de cruzar o regional e o moderno resultou em *Baile Perfumado*, que reflete um pouco a realidade que se está vivendo hoje (FERREIRA, 1999 *apud* NAGIB, 2002, p.139).

O longa *Baile Perfumado* relata a história do mascate libanês Benjamin Abraão que vem ao Brasil durante os anos 30, e, após contato com o padre Cícero no Ceará, decide conhecer de perto e documentar a lenda justiceira do sertão: Lampião e a história:

Para isso, Abraão faz alguns acordos com coronéis e figuras influentes para poder ter acesso ao bando de cangaceiros 20 mais temido do Nordeste no qual estava Lampião. Seu interesse além de documental era, sem dúvida, registrar o bando e utilizar tais imagens como fonte de comércio o que, de fato, conseguiu realizar. O argumento do filme foi baseado em história verdadeira e

pode ser desenvolvido utilizando-se a mescla entre as imagens reais capturadas por Abraão e as novas imagens ficcionais. Além disso, os roteiristas ousaram em recontar esta história com toda a liberdade pertinente a um cenário cosmopolita e contraditório que pudesse co-existir entre os anos trinta e os anos noventa, com passagens pelo interior nordestino e a capital pernambucana, Recife (SALDANHA, 2009).

Nesse período, surge um cinema com uma nova linguagem recriada através de várias influências, especialmente o ritmo do videoclipe, uma característica do cinema industrial americano. Nos anos 2000, tivemos a produção *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, no formato de *road movie*, mas ainda com uma narrativa lenta e guiada por um diálogo. Em *Árido Movie* (2006), de Lírío Ferreira, a música e a montagem seguem na mesma direção de *Baile Perfumado*, tendo velocidade, peso na narrativa e preferência por cortes secos.

Figura 7- Cena do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005).



Fonte: Farias (2012).

Para Rufino (2012), tal mudança de linguagem nas artes e no cinema se dá às transformações sociais vindas da globalização, que trouxe o novo conceito de espaço-mundo que interliga as realidades e as experiência de todos:

Também configuram novas identidades culturais organizadas em meio a noções físico-geográficas diferentes das relações afetivas que constroem, uma vez que os laços territoriais e temporais estão em contínua reconstrução. Em consonância ao conceito de globalização de Anthony McGrew, adotado por Hall (2005), este seria um processo de escala global que ultrapassa as fronteiras das nações e organizam novas relações de espaço-tempo, que integram e interligam as realidades e experiências sociais de todo o mundo. Como a globalização interfere, diretamente, na maneira como são organizadas as identidades culturais, consequentemente, as representações destas também sofrem alterações, as coordenadas entre tempo e espaço fundamentais para sua construção também são importantes para sua localização, portanto, a encenação dessas identidades ganham novas dimensões de temporais e espaciais. Conforme Hall argumenta: “Assim, a moldagem e a remoldagem

de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (RUFINO, 2012, p. 56)

Na geração dos anos 90, chamada “Pós-Árido”, houve uma retomada do cinema pernambucano a partir dos novos filmes produzidos pela geração *Árido Movie* e do novo cenário do cinema nacional. A facilidade de trabalhar com novos equipamentos e novas películas na capital pernambucana, contribuiu para o exercício de novas produções, porém, os profissionais ainda eram formados no Sudeste. Os cursos de Comunicação, especialmente de Jornalismo, na capital, formaram uma nova geração de cineastas como Kleber Mendonça Filho, Camilo Cavalcante e Marcos Enrique. Uma geração que experimentou a linguagem que se desligou das tradições culturais, e que trabalhava nas políticas públicas de acesso ao audiovisual (Saldanha, 2009).

Nesse movimento de nova linguagem, contatos com novos equipamentos e desligamento das tradições culturais, percebemos o reordenamento das posições das identidades culturais perante os fluxos advindos das novas relações globais que definem a localização das identidades em espaços e tempos simbólicos.

Sentidos de pertencimento e de localidade sensíveis e moldáveis diante dos sentimentos dos sujeitos, movimentos muitas vezes simbólicos e não físicos, mas que redimensionam o contexto no qual essas pessoas estão inseridas. Esses pertencimentos simbólicos retomam a questão da construção imaginária de identidades, seja através de espaços não reais ou pela identificação com tradições inventadas que ligam o passado ao presente, criando muitas vezes narrativas imaginárias (RUFINO, 2012, p.57).

O cinema da Fundação Joaquim Nabuco, nesse período, se consolidou em Recife como espaço de acesso às realizações interessantes. Havia um respeito com o público, com a qualidade técnica e perfeito funcionamento de som, imagem, acústica e sessões promocionais como forma de democratizar ainda mais a cultura e fidelizar público. O responsável pelo Cinema Fundação era o cineasta da segunda geração do cinema pernambucano, Kleber Mendonça Filho, e isso o possibilitou de, como jornalista, fazer coberturas de grandes festivais de cinema nacionais e internacionais. Sua formação como cineasta foi em 1990, através de um curso promovido pelo pesquisador Alexandre Figueirôa. Além disso, na adolescência, Mendonça Filho passou um período na Inglaterra e teve acesso a um vasto material de audiovisual contemporâneo. Tais mudanças nas características do cinema pernambucano se dão pela interação da cultura moderna urbana e das tradições culturais.

Essas novas *interfaces* que o cinema pernambucano vem ganhando desde 1997 são caracterizadas particularmente pela dualidade entre a cultura moderna urbana e as tradições populares. Expressões como *Árido Movie*, Chico Science e *Manguebeat* remetem à necessidade de um diálogo permanente entre uma cultura periférica e artesanal, a nordestina, e uma

cultura tecnológica altamente informatizada. Uma explicação para tal característica advém, em primeiro, da música. O idealizador do *Manguebeat*, Chico Science, fazia questão em seus discursos de enfatizar a urgência em se conectar com o mundo, sua influência direta era a música americana, através do *hip hop*, do *groove* e do *soul*, além de ser um estudante de Ciência da Computação “antenado” com as novas tecnologias, tanto é, que o símbolo do movimento musical é uma parábola enterrada na lama (SALDANHA, 2009).

Segundo Ismail Xavier (2021), alguns recortes do filme *Baile Perfumado* reforçam o encontro do arcaico com o moderno no cinema pernambucano, como a cena em que Lampião e Maria Bonita vão ao cinema na capital pernambucana. No filme assistido pelo casal, existem algumas imagens que demonstram a modernidade na cidade e nos costumes dos participantes.

O filme, em sua dimensão historiográfica, presta homenagem ao cineasta pioneiro Benjamin Abrahão, imigrante que realizou a façanha de filmar Lampião e seu bando no sertão nos anos 1930. Exibe o material de arquivo que traz as preciosas imagens documentais dos cangaceiros, alternando-as com o andamento de sua trama ficcional marcada por uma feição *pop* que ativa uma iconografia e uma sonoridade modernas. Esse encontro com a tradição popular do sertão nos surpreende quando vemos Lampião, Maria Bonita e *os cabras* a dançar, em cenas que evidenciam o acesso dos cangaceiros a um circuito amplo de mercadorias que inclui perfumes e bebida importada. Testemunhamos o baile perfumado que evidencia não um mundo isolado, mas amplo leque de conexões que tem um momento decisivo nesse contato com o cinema. Foi um momento de consagração ampliada que o filme de Abrahão lhes propiciou e, na contracorrente, mobilizou forte pressão do Governo Central para sua captura e morte (XAVIER, 2021, p. 3).

Esse período, especificamente no ano de 1996, marcou o início de uma sequência de criação de filmes. É um forte exemplo do diálogo entre o passado e o presente realizado no estilo do Cinema Novo:

Uma de suas forças é justamente gerar um movimento retrospectivo inovador na conexão entre cidade e campo, passado e presente. Vale, nesse destaque, a consistência de sua opção formal e do modo como tais motivos recorrentes encontram nele sua expressão mais aguda, considerada a lida com a arqueologia dos espaços da modernidade, como acumulação de tempos históricos que se justapõem, convivendo de forma singular em plena grande cidade (XAVIER, 2021, p. 3).

Santos (2019) enfatiza o conceito de história de Benjamin (1987), que traz a sua compreensão do passado como história. Segundo ele, o passado é flexível, e por esse motivo está aberto às apropriações que o presente apresenta, ou seja, o presente está diretamente ligado à forma como pensamos o passado. A partir de então, surge o questionamento:

De que forma essa filmografia contemporânea sobre o Nordeste tem pensado o passado da região, e que passado do Nordeste essa filmografia tem nos mostrado? Além de estabelecer a ação do presente em relação ao passado, o conceito de história de Benjamin se volta para pensar as reminiscências da história que agem no presente. Essas reminiscências, segundo ele, se mostram

na forma de práticas culturais, tradições e patrimônios culturais (SANTOS, 2019, p. 20).

Segundo Benjamin, há um processo de transmissão de cultura que assegura a permanência de algumas práticas culturais naturalizadas como tradicionais de uma sociedade. É notório, nas produções do Cinema Novo, a presença de diversos elementos do passado que atravessam os personagens – como a herança escravocrata, relações patriarcais, de mandonismos e servilismos.

É aquilo que Huyssen (2000) chamou de cultura da memória. É nesse contexto que acreditamos estar localizado o conjunto de filmes que buscaremos analisar. Autores como Hartog (2013), Agamben (2009), Arendt (1988) e Mignolo (2017) também nos ajudam a compreender as implicações do pensamento de Benjamin nos dias atuais, na medida que, de formas diferentes, trazem noções sobre a história e o lugar desta na sociedade contemporânea, corroborando com a interpretação benjaminiana de um presente que age sobre o passado, entre outras coisas, por que está impregnado das reminiscências dele. É sob esta perspectiva, a ser desenvolvida a seguir, que pensaremos, como a filmografia sobre o Nordeste está repensando o passado da região a partir do presente (SANTOS, 2019, p. 21).

Dessa maneira, segundo Santos (2019), Benjamin se opõe à ideia de uma restauração total do passado, proposta feita pela tradição do historicismo conservador. Ele afirma que o passado foge, mas precisa ser reconhecido nos momentos de perigo, especialmente na relação dominante e oprimido.

O perigo consiste na materialização de toda a tradição de dominação das classes tidas como subalternas no capitalismo. É nesse momento, do perigo de instrumentalização dessas classes por parte dos dominadores, que o passado iluminado deve aparecer. É no momento do perigo que deve surgir a imagem autêntica do passado. Será necessário então, apresentar diante dessas gerações contemporâneas, a contrapartida da história, a contracorrente, a história a contrapelo, superando a versão oficial da tradição dos oprimidos e provocando a revolução no presente, a partir dessa iluminação do passado (SANTOS, 2019, p. 26).

Benjamin contrapõe a ideia de um passado fixo e eternizado. Já o presente está distante de ser um lugar de acomodação e apreciação desse passado, ele defende que o passado pode ser aprendido e revisto. Essa apreensão do passado e presente é o que Benjamin chama de rememoração.

Podemos dizer, assim, que a rememoração é o olhar para o passado, que possibilita a redenção no presente, por isso esses dois processos estabelecem entre si uma relação de dependência na obra de Benjamin. Juntas, rememoração e redenção olham para o passado e permitem a revolução no presente. Hartog (2013) aponta como a noção do “tempo de hoje”, de Benjamin, propõe uma definição de tempo histórico como aquele que nasce mediante a união entre o passado e o presente. A rememoração que ele sugere, portanto, não é o surgimento passivo e involuntário do passado no presente, mas trata-se de uma reação ativa e consciente, que tende a transformar o “agora” de cada geração (SANTOS, 2019, p. 27).

As produções cinematográficas dessa era do cinema nacional, que se passam no Nordeste do Brasil, marcam tal região como um espaço dotado de particularidades econômicas, sociais e culturais. Ao analisarmos os filmes que remetem ao Nordeste nos questionamos se tal região é, de fato, o que se mostra ou foi convencionada a ser dessa forma, historicamente. O Nordeste foi definido como região na década de 1970, a partir da ação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mas seu processo de instituição tem início entre o século XIX e XX, quando surgem discursos que ressaltam como território dotado de especificidades dentro da nação.

Segundo Albuquerque (2011), a região foi inventada como uma dobra espacial particular do Brasil a partir de uma série de discursos que objetivaram engessá-la enquanto reduto da tradição nacional, para atender aos interesses políticos de uma elite agrária nortista em decadência, bem como da elite sulista, interessada na modernização do país. A região é então forjada como espaço arcaico dentro do desejo de modernização do Brasil. “O espaço ‘natural’ do antigo Norte cederá lugar a um espaço artificial, a uma nova região, o Nordeste, já prenunciada nos engenhos mecânicos ciclóticos usados nas obras contra as secas, no final da década anterior” (Albuquerque, 2011, p. 51). Um espaço construído imageticamente dentro da concepção de nação para atender a interesses específicos. O Nordeste tradicional é assim, um produto desses discursos, que têm se repetido sob diversas formas na sociedade brasileira (SANTOS, 2019 *apud* ALBUQUERQUE, 2019, p. 44).

A literatura regionalista, em determinada década, contribuiu para esse discurso de particularização do Nordeste. O clássico *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, com a primeira publicação em 1902, colabora para a disseminação de uma narrativa científicista e racalista, que predominava no século XIX.

Durante a construção do Nordeste, na época que a região deixa de ser o centro econômico devido à crise no ciclo açucareiro e o foco econômico se desloca para o Sul do país, que estava em ascensão devido à modernização e o lucro do café, a produção literária de Gilberto Freyre surge exatamente nesse período para rebater os conceitos imagéticos sobre o Nordeste, construídos por décadas.

Freyre era filho do patriarcado açucareiro de Pernambuco e junto com outros intelectuais do Recife liderou diversos encontros e, conseqüentemente, suas reflexões eram publicadas no Diário de Pernambuco para estabelecer um espaço para a defesa e divulgação de um recorte espacial específico no país: o Nordeste! A publicação da obra *O livro do Nordeste* comemora o centenário do Diário de Pernambuco em 1925, escrito por Freyre:

Na obra *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, publicada originalmente em 1937, Freyre fala de uma região plural, onde predominavam, pelo menos, duas sub-regiões, uma pastoril e outra agrária, sendo esta última, a região da cana-de-açúcar e do massapê, que ele analisa. Ele apresenta uma perspectiva saudosista em um apelo ao

Nordeste como o espaço onde se constituiu o Brasil, onde primeiro se fixaram os valores e as tradições portuguesas, que junto com as africanas e indígenas, constituíram o Brasil profundo, que se sente ser o mais brasileiro (SANTOS, 2019, p. 47).

A ideia de um Nordeste arcaico também chega ao cinema por influência da literatura. A maioria das obras produzidas sobre a região trazia uma narrativa com elementos que engessavam a realidade em um mundo rural e antimoderno. Percebe-se, quase sempre, o Nordeste associado à pobreza, violento e com muitos problemas políticos e sociais. A produção vista entre 1995-2018 movimenta diversos aspectos das obras filmicas.

Deixou de encontrar qualquer contingente na valorização da vida e da cultura do Nordeste, para ser apenas o sinal de, em tudo: a diminuição da saúde do homem; a diminuição das fontes naturais de vida regional; a diminuição da dignidade e da beleza da paisagem; a diminuição da inteligência, da sensibilidade, ou da emoção da gente do Nordeste, que hoje quando se manifesta é quase em atitudes de crispação, de ressentimento e de revolta. (SANTOS, 2019 *apud* FREYRE, 1961, p. 178).

A “geração de 30” se movimenta e constrói um Nordeste com o argumento da memória. Apenas através da memória e das resoluções com o passado, cada indivíduo poderá se reencontrar-se consigo mesmo e com a sua história:

A literatura da "geração de 30" vai, juntamente com Freyre, construir o Nordeste sob o argumento da memória, colocando-o como o único lugar de vida possível para o homem da modernidade emergente. Só através da memória ele poderá se reencontrar consigo mesmo, com sua identidade ameaçada: “Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história (ALBUQUERQUE, 2011, p. 100).

Para Santos, esse discurso imagético-discursivo sobre a região Nordeste tem uma forte influência até os dias atuais nas camadas populares, por conta do processo de identificação que estas possuem com a tradição fortemente ligada ao folclore.

3.2 A cinematografia de Kleber Mendonça Filho e a Memória Social

Nessa relação entre o passado e o presente, há, nas produções filmicas de Kleber Mendonça Filho, uma coleção que permite observar as camadas de tempo na sociedade da grande cidade, evidenciando a sobrevivência de relações de poder e formas de sociabilidade que outros filmes abordam ao colocar em foco personagens que fazem um movimento da cidade grande para o interior, encontrando uma ordem social e relações de família que os desafiam, marcando uma diferença de referenciais na condução da vida. Essa diferença vale como um confronto entre diversos momentos históricos, ativado por um conjunto de relações e narrativas que incidem sobre a forma de trabalhar com gêneros do cinema (Xavier, 2021).

Mendonça Filho faz parte da segunda geração do Cinema Contemporâneo de Pernambuco, que demonstra características marcadas entre uma geração e outra, e que reforça as nuances locais do estado. Assim, ele tornou-se referência para outros jovens cineastas da região. Nasceu em 1968, em Casa Forte, onde morou até seus 11 anos, e depois seguiu junto com a sua mãe à Inglaterra para que ela cursasse seu doutorado em Formação Social Brasileira. Seus ensinamentos foram passados para o filho, que, quando pequeno, já tinha contato com a literatura de Gilberto Freyre, por influência dela.

Segundo Mendonça Filho, foi a sua mãe, nos anos 1970, quem o ensinou a valorizar a experiência de ir ao cinema contemplar obras filmicas. Em entrevista à Série Olhar, enfatizou um evento marcante na sua infância ligada à mãe e ao cinema:

[...] um acontecimento que eu nunca esqueço que é muito importante na minha infância é a cheia de 1975. A gente morava em Casa forte. De certa forma é um incidente que foi muito marcante e muito cheio de imagens, muito forte. (...) Teve um incidente muito marcante na minha infância que foi o momento em que eu com nove anos de idade, meu irmão com sete, minha mãe na época ela teve um câncer e de uma certa forma, meu tio, meus tios, não que eles esconderam isso, mas eles transformaram isso numa coisa meio nebulosa... Utilizaram a ideia do cinema pra desviar um pouco a atenção daquela situação muito séria, muito dramática que estava acontecendo em casa. E foi num período de um mês em que a gente ficou indo pro cinema praticamente todo dia como uma maneira de ele drogar a gente pra gente tirar um pouco a cabeça do que estava acontecendo. [...] Então, ironicamente, essa época muito sombria na minha casa foi um dos momentos mais felizes e cheios de entusiasmo pela ideia de ir ao cinema (SANTOS, 2019 *apud* MENDONÇA FILHO, 2019, p. 466).

O período que Mendonça Filho morou na Europa foi de suma importância para o seu repertório de obras filmicas. As suas produções se destacam por sempre trazerem essa relação do passado com o presente, na qual os personagens sempre transitam pela história e para o interior como forma de resolver questões atuais que não foram solucionadas e que esbarram com a atualidade, como o machismo presente na sociedade patriarcal, o racismo, a xenofobia, o preconceito, a homofobia etc. Um exemplo forte dessa narrativa é a produção do documentário *Crítico* (2008), em que o cineasta Kleber Mendonça Filho entrevista cineastas e críticos, e investiga as relações entre críticos, cineastas e o público. Essa peculiaridade de busca por relatos e memória individualiza o documentário com um tom investigativo benjaminiano (Correa, 2017).

Kleber Mendonça tem uma trajetória excepcional no que concerne o campo do cinema, já que atuou e assumiu atividades ligadas às três instâncias fundamentais da cadeia do sistema cinematográfico: exibição, crítica e produção. Da mesma maneira em que simultaneamente exerceu funções em relação a esses três domínios. Nossa hipótese é a de que essa experiência singular arregimentou como um conjunto não só a construção do seu projeto

estético', mas também os valores e as crenças que definiram a singularidade do lugar ocupado por ele na cena (SANTOS, 2019, p. 164).

Figura 8 - Cena do filme *Retratos fantasmas* (2023), de Kléber Mendonça Filho



Fonte: Alassë (2023).

Produções de Kleber Mendonça Filho:

- Longa-metragem: *Bacurau*, de 2019
- Longa-metragem: *Aquarius*, de 2016
- Curta-metragem: *A Copa do Mundo no Recife*, de 2015
- Longa-metragem: *O Som ao Redor*, de 2012
- Curta-metragem: *Recife Frio*, de 2009
- Documentário: *Crítico*, de 2008
- Curta-metragem: *Noite de Sexta, Manhã de Sábado*, de 2006
- Curta-metragem: *Eletrodoméstica*, de 2005
- Curta-metragem: *Vinil Verde*, de 2004
- Curta-metragem: *A Menina do Algodão*, de 2002
- Média-metragem: *Enjaulado*, de 1997. (Andrade, 2017).

As obras de Mendonça Filho trazem consigo sempre uma necessidade de migrar para o passado a fim de trazer à tona reflexões para o presente e futuro. As 3 produções: *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) seguem a mesma lógica, com uma narrativa de problemáticas da história que perambulam até hoje e ditam comportamentos e condutas na sociedade. Conhecida como a trilogia do cineasta, as 3 obras renderam o livro *3 roteiros: Bacurau, Aquarius e O som ao Redor* (2021), que se passam no passado do estado do Pernambuco e que retratam de forma contundente problemas presentes em todo o país, como, por exemplo, o pensamento escravocrata que permeia o racismo velado em diversos segmentos da sociedade.

A obra filmica *O Som ao Redor* (2012) traz o cotidiano da cidade de Recife, que se identifica com outras realidades do país. Nela, há traços de violência que acometem os grandes centros urbanos do Brasil, como roubo de automóveis, assaltos à mão armada, arrombamentos de casas, desigualdade social, falta de segurança que motiva a segurança privada etc. A obra apresenta duas violências: as mazelas da atualidade citadas acima e a violência que tem como base a formação histórica do Brasil.

Esta é bem lembrada como referência quando temos, na abertura, a coleção de imagens fotográficas que alude à história do Nordeste desde o período da escravidão nos engenhos de açúcar até o processo de luta por direitos, que ganhou força maior no período das Ligas Camponesas, sob a liderança de Francisco Julião, na segunda metade dos anos 1950 e no início dos anos 1960. Na orla marítima do Recife desenha-se um painel da vida de seus moradores na área dominada pela família de seu Francisco, que transforma um bairro da cidade moderna num bolsão no qual valem as regras que definem o poder patriarcal do senhor de engenho e sua tutela sobre tudo o que se passa à sua volta. Estas são as coordenadas da crônica, que cria um contexto para a ação que será levada a efeito por Clodoaldo e seus amigos, os guardas noturnos, numa trama que só se revela na última sequência e vem corroborar a presença do passado no presente dentro do truncado processo de modernização brasileira que, neste caso, não se desenha por uma viagem do litoral para o interior, como de costume, mas pela presença da lógica do senhor de engenho, seus afetos e desafetos, no bairro de classe média alta na ala moderna da cidade grande. Isso não impede que na cena final venha à luz um projeto de vingança daqueles que também saíram da região dos engenhos para perpetrar uma ação conforme as suas regras, apesar de todos os envolvidos já estarem na área verticalizada da cidade. (XAVIER, 2021 *apud* MENDONÇA FILHO, 2021, p. 22).

Sendo assim, para o cineasta, é preciso trazer a tradição da cultura açucareira na passagem de um tempo arcaico à modernidade, de uma sociedade rural a uma sociedade urbana, de um contexto agrário a um industrial.

No primeiro momento do filme, os fragmentos do passado aparecem como registro em imagem, fotografias dos antigos engenhos pernambucanos. A impressão é de que o filme vai tratar do passado, revolver memórias e trazer lembranças, parecendo até um documentário. Daqueles com pouco conteúdo em audiovisual baseado em relatos e registro fotográfico. Então, o Recife canavieiro da escravidão, das porteiras, das atividades manuais volta ao presente em imagens fotográficas em preto e branco que ao trazerem novamente esse tempo que parecia ter ficado para trás efetuam resgates em imagens de arquivo. São fotografias que além de representarem o passado representam a ausência de movimento. Numa das fotos em preto e branco temos uma grande extensão de terra sendo capinada por vários homens, evidenciando o trabalho manual nas áreas rurais. Na cena seguinte, o som da serra elétrica de um trabalhador do prédio vizinho, invade a brincadeira das crianças na quadra de esportes. Elas param para ver de onde vem aquele barulho estridente do esmeril. Temos um golpe do tempo, uma passagem, do trabalho braçal de esforço físico, no campo, ao trabalho da máquina conduzida pelo homem para cortar os ferros, na cidade. A transformação dos instrumentos de trabalho evidencia um progresso da técnica, mas a condição humana permanece desfavorável. O sol escaldante é o mesmo no engenho e

no pátio do prédio, não há uma preocupação com a saúde das pessoas. (CORREA, 2017, p. 48).

Figura 9 - Primeira sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete às Ligas Camponesas.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

Figura 10- Primeira sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete às casas dos senhores do engenho.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

Figura 11- Primeira sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete às lutas dos camponeses no estado de Pernambuco.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

Figura 12 - Segunda sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete às casas dos senhores de engenho.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

ABERTURA — COLAGEM. Colagem de imagens, gravuras e fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco. Engenhos, cana-de-açúcar e trabalhadores rurais. As imagens nos levam gradual e cronologicamente em direção ao passado, com registros em preto e branco do fotojornalismo de décadas recentes e gravuras dos séculos XVIII e XIX. Em determinado momento, cercas são temas recorrentes nas imagens, e a montagem cresce em ritmo (MENDONÇA, 2020, p. 45).

Figura 13 - Segunda sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

Figura 14 - Segunda sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

CORTA PARA: 6. EXT. BAIRRO CLASSE MÉDIA—RUA—DIA O que virá a seguir é uma série de curtas vinhetas. Estamos em 2010, no labirinto que é o bairro de Setúbal, Zona Sul do Recife, marcado por cimento e concreto, casas e prédios de muros altos cobertos por pregos, cacos de vidro e cercas elétricas. As ruas e as casas estão em meio aos prédios de 15, 20 e 30 andares. 7. EXT./ INTERIOR EDIFÍCIO—TRAVELLING—DIA No vasto pátio-garagem de concreto liso em um grande prédio, acompanhamos de perto e por trás uma menina de 9 anos de idade andando de patins, puxada por uma bicicleta. Depois de três curvas entre carros e pilotis, ela chega a uma área que parece agregar todas as babás e bebês do edifício—pais e mães, ausentes. Dois meninos observam o mundo externo por cima do muro. Por trás da cabeça dos dois garotos, VEMOS, do outro lado da rua, um serralheiro com maçarico

trabalhando em uma grade na janela do térreo de um prédio-caixão (MENDONÇA, 2020, p. 45).

Figura 15 - Segunda sequência de imagens do filme *Som ao Redor* (2012), que remete ao Recife atual, com prédios e crianças brincando em condomínios de classe média.



Fonte: *O Som ao Redor* (2023).

As imagens da abertura de *O som ao redor* remetem a um período posterior à escravidão e anterior ao golpe de 64. Vemos o voto feminino e os movimentos dos trabalhadores rurais, cenas bucólicas de fazenda e a casa-grande, que incidem diretamente na vida de Bia, João, Francisco, Dinho e Clodoaldo. Estes personagens são construídos com esta perspectiva histórica. Eles vivem transformações históricas que estão no centro da narrativa, mostrando quem são, como agem, suas expectativas. A velha sociedade patriarcal persiste, mas está em vias de reformulação, ou de extinção. A valorização do ócio, do tirar vantagem se colide com outras perspectivas: a igualdade, a democracia, a justiça social alijada por séculos de práticas exclusivista e retrógradadas (KNIJNIK, 2015, p. 22).

As obras de Mendonça Filho, especialmente a trilogia, apontam para o fato de que os avanços da tecnologia não devem ser considerados como soluções para os problemas da atualidade. Estes fazem parte do avanço e progresso, mas os problemas da sociedade moderna possuem causas antigas, por vezes arcaicas, especialmente nas obras *Som ao Redor* (2012) e *Bacurau* (2019), que possibilitam perceber a origem escravocrata comum. Mendonça provoca a reflexão sobre os impasses dos engenhos pernambucanos com a vinda da reprodutividade na capital pernambucana, e, dessa maneira, consegue reproduzir o cotidiano da vida da classe média do Recife, evidenciando a presença do passado no presente, e demonstrando as tradições patriarcais e o coronelismo que são reproduzidos na atualidade.

O filme compõe um painel de personagens e situações que se sucedem como fatias de um cotidiano que, no andamento sem pressa da crônica, tipifica com muita nitidez o território esquadrinhado por uma notável *mise-en-scène* feita de deslizes, trocas de olhares e silêncios que introduzem o insólito no cotidiano (XAVIER, 2021, p. 4).

As obras do cineasta pernambucano se caracterizam com o acúmulo estético, visual e temático que tomam forma em seus longas de ficção que reproduzem a realidade e a preocupação com a memória. Nessas obras filmicas, as configurações espaciais refletem a relação de força das classes, que demonstram resistência e violência. No filme *Aquarius*, a protagonista Clara, papel interpretado por Sônia Braga, quer apenas o seu direito: morar em sua casa e viver no imóvel que remete a tantas memórias. Lar e vida são a mesma coisa para ela, “minha casa, minha vida” (Azerêdo, 2020, p. 166).

Aquarius (atente-se para a polissemia do termo: “aquário” denota limite e confinamento) é o nome do prédio onde Clara vive, em Boa Viagem, Recife. Ela é a única habitante do edifício; todos os outros moradores já venderam seus apartamentos e se mudaram. As forças com as quais Clara tem que lutar são as das construtoras e da especulação imobiliária – a potência do capital e de tudo que o dinheiro pode aparentemente comprar –, as quais lhe declaram uma sórdida e explícita guerra. Mas há uma gradação nesse jogo de forças, inicialmente conotado pelo vai e vem do envelope da construtora por baixo da porta, quando da tentativa de convencer Clara a ouvir a proposta dos empresários. Um jogo para medir quem pode mais (AZERÊDO, 2020, p. 166).

Figura 16 - Cena de *Aquarius* (2016), com a imagem de Clara na fachada do histórico edifício Aquarius, onde reside e deseja viver para sempre.



Fonte: Franco (2022).

Figura 17 - Cena de *Aquarius* (2016), com a imagem de Clara descansando em seu apartamento em um símbolo regional, a rede, que remete a memórias da sua cultura regional e familiar.



Fonte: *Aquarius...* (2016)

Tanto em *Aquarius* quanto em *O Som ao Redor* há um despertar para a história poética e política na cidade de Recife, para os elementos existentes no movimento do tempo e da memória, que traz o passado para o presente. Realiza-se esse movimento em ambas as produções, conseguindo resgatar o passado do Pernambuco arcaico:

Portanto, tratando da experiência com o passado, essa experiência deve ser colocada em ampla conexão com a memória. Assim, com o enfraquecimento da experiência no capitalismo moderno ele passa a utilizar a experiência vivida que caracteriza o indivíduo solitário. Nesse ponto, ao pensar sobre a necessidade de reconstrução da memória, diante da desagregação social, podemos identificar no filme, uma reconstrução da memória dos engenhos, mas isso agora tem lugar no subúrbio recifense. Mendonça promove um retorno ao passado mostrando, por exemplo, temas recorrentes na cultura nordestina como a vingança pela posse de terras. Sentimento que foi herdado por outra geração, e, às vezes, a vingança ultrapassa o tempo e dura por várias gerações. Esse ódio aparece no filme com os seguranças do bairro que estão apenas disfarçados como tais para vingarem a morte do pai assassinado a mando de Francisco. Desse modo, narrar essa trajetória (CORREA, 2017, p. 59).

O enfraquecimento da arte de contar surge da decadência de uma tradição, de memórias partilhadas, que afirmam a experiência coletiva de tempo e de trabalho aliado à prática e à linguagem. Em ambas as produções citadas, a memória é um artefato de resistência ao tempo e aos interesses que não estão de acordo com o coletivo.

3.3 *Bacurau*: espaço de resistência da memória

*Bacurau*⁵ (2019) é um longa-metragem pernambucano repleto de metáforas e intenções ideológicas que nos transportam para distintas situações vivenciadas na atualidade. De imediato, o filme nos motiva a resistir a opressores que não pertencem ao mesmo espaço. O contexto social do povoado é o de sobrevivência à escassez, apontando como a população encontra soluções para resistir à falta de água, de alimento e de medicamentos (Palma; Assis; Vilaça, 2019).

Para realizar uma análise fílmica de *Bacurau*, partiremos da ideia de que a obra de arte é uma ferramenta para contar histórias, colher relatos, perpetuar memórias e promover consciência de resistência sobre aspectos abusivos. Porém, segundo Aumont e Marie (2004, p. 14), é necessário evidenciar que o trabalho de análise é diferente da crítica cinematográfica:

O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele se propõe a descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos, pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma interpretação. (...) Portanto, assim como “a” teoria, a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes; tal qual como a teoria “do cinema”, a análise de filmes é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa.

Aumont e Marie (2004) reforçam ainda que, como não existe uma teoria geral do Cinema, não há, também, um único modelo de análise da imagem fílmica, sendo possível destacar a análise textual, dependendo de que aspecto da obra se procura destacar: a recepção, as estruturas narrativas, os aspectos visuais e sonoros, entre outros (Marçal, 2015).

Os moradores de Bacurau, que foi deixada fora do mapa via satélite por seus inimigos, resistem aos abusos e às violências utilizando as armas do Museu Histórico do povoado, que foi inspirado no Museu de Canudos, fazendo menções ao passado de luta e de resistência nordestina representados por seus ancestrais.

De acordo com Thales Junqueira, responsável pela direção de arte do longa-metragem, ele se inspirou no “Museu de Canudos”. Em memória da violência. Porém, também precisava que esse espaço fosse além da guerra e da luta, abarcando elementos da vida daquele lugar (SPYER, 2019 *apud* JACOB, 2019).

A obra mostra um mix de gêneros bem distintos que vai da distopia, suspense e ficção científica, e escreve uma narrativa complexa com diversas camadas que cruzam entre si e que compõem uma complexa conjuntura política, social e econômica. A narrativa coloca uma

⁵ A fim de tornar mais compreensível o texto, utilizaremos a expressão *Bacurau* (em itálico) para nos referirmos ao filme, e Bacurau, sem itálico, para indicar o povoado onde se passa a narrativa fílmica.

realidade brasileira em confronto com as forças imperialistas do mercado globalizado (Bragatto; Margotto, 2019).

Para efetuar a análise temática dessa obra fílmica, levando em consideração os fatores históricos e de Memória Social, realizaremos uma análise descritiva da obra a partir de recortes do longa. Deteremo-nos nos diálogos dos personagens, sons, planos, trilha sonora e narrativa. Aumont e Marie (2004, p. 41) definem, assim, a importância da sequência como recorte para a análise cinematográfica e para a compreensão do próprio conjunto de ação proposto pelo filme:

No vocabulário técnico de realização (e em consequência, no vocabulário crítico, uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, logo comparável, na sua natureza à “cena” no teatro, e ao “quadro” no cinema primitivo. No filme de longa-metragem narrativo (aquele que com mais frequência é analisado, à sequência é conferida uma importante existência institucional; ela é ao mesmo tempo a unidade básica de planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e de “tradução” da narrativa do filme em narrativa verbal.

Bacurau foi de grande impacto entre os críticos de cinema, nas discussões no meio acadêmico e nas redes sociais. Críticos do cinema se manifestaram e comentaram que a obra fílmica de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles possui muitos elementos cinemanovistas, caracterizando-se como um filme de movimento que, por acaso, nasceu na era equivocada.

Desde o cenário sertanejo, o ritmo de início é lento e final estonteante, a brasilidade absoluta e diversos outros aspectos que compõe a obra. Somado a estes fatores estéticos, de forma mais estruturalista, um dos principais pontos de convergência com o importante movimento do cinema nacional dos anos 1960 e 70 é a construção dos personagens como arquétipos. As pessoas de *Bacurau* não são apenas elas mesmas em si. São avatares de sua classe, sua etnia, sua jornada (SOARES, 2020, p. 175 e 178).

Bacurau é um povoado fictício que vive um futuro próximo, no interior de Pernambuco. Apesar dos desafios sociais e hídricos, os moradores da comunidade, professores, bandidos e comerciantes vivem de forma harmoniosa. Tudo funciona em equilíbrio e respeito às escolhas de vida do outro. Nesse contexto, os moradores unem-se para combater uma série de assassinatos que tirou o sossego do vilarejo. Ao mesmo tempo, o povoado foi literalmente apagado do mapa como uma tentativa de silenciar a memória. Para isso, os moradores resolvem resistir e iniciam uma guerra contra um grupo de americanos que ali se encontra para fazer uma espécie de “caça esportiva” com pessoas vivas da cidade, como se fosse um jogo monitorado em que cada indivíduo morto rendia pontuação aos assassinos (Mendonça Filho, 2019).

Durante a narrativa fílmica, são apresentados aspectos relacionados aos pequenos municípios, preservação do patrimônio histórico e cultural, preservação da Memória Social, cidadania, atuação do Estado, preconceito, racismo, preservação dos espaços públicos como o

Museu de Bacurau e dos personagens de toda a comunidade (Melo, 2020). A comunidade de Bacurau já estava acostumada a enfrentar as adversidades da vida no vilarejo.

A comunidade resiste à violência com violência. A violência sem fim, que não pode ser benéfica a ninguém. Chama a atenção a organização da comunidade para a resistência e o uso de armas do museu, talvez fazendo a analogia à história do povoado e à importância de se resistir coletivamente. Na preservação da democracia e dos direitos, a resistência terá mais força quando for coletiva (OLIVEIRA, 2019 *apud* PALMA; Assis; VILAÇA, 2019, p. 3).

Durante a luta literal entre os moradores de Bacurau e estrangeiros, percebe-se que a escola e o museu da cidade são o ponto de refúgio e de força dos sertanejos, é o lugar onde a comunidade busca forças para lutar contra o inimigo que quer silenciar a memória do povo. Com uma mensagem indireta, Mendonça e Dornelles evidenciam que esses dois locais são pontos de força para a existência e manutenção da memória e identidade desse povo.

A obra audiovisual *Bacurau* é uma filmografia que representa um futuro utópico de uma comunidade no Nordeste brasileiro com interferências estrangeiras sobre sua formação. Na obra é retratado o posicionamento da comunidade sobre a preservação do seu patrimônio histórico, cultural e a manutenção de sua memória viva (MELO, 2020, p. 1).

Há algo provocador em *Bacurau*. Um Brasil distópico do período da presidência de Bolsonaro que se inicia exatamente em 2019. Mesmo que o longa tenha sido gravado antes do período das eleições de 2018 e do caos político e social que vivemos (inclusive, durante a pandemia da COVID-19). *Bacurau* é um filme visionário e violento, uma ficção científica e política que não tem nada de subentendido, muito pelo contrário, é explícito e brutal, de uma lucidez e leitura da realidade assustadoras (Soares, 2020).

Bentes (2019) se indaga sobre quem são os invasores de Bacurau? “Estamos sob ataque”, percebem os moradores. A chave não está apenas no grupo de gringos predadores da água e assassinos, do prefeito corrupto, mas também na dupla de brasileiros sulistas (em oposição aos moradores nordestinos) que se identifica com esses grupos ultra-conservadores. São os primeiros a serem sacrificados. Os que se acham “brancos”, superiores à comunidade local, os que se identificam com seu próprio opressor. Esses são os descartáveis. A classe média de extrema-direita é a primeira a ser sacrificada pelos ultraconservadores. Ousem questionar e virem os inimigos também. Trágico e sarcástico, mas a cena dessa revelação no filme vale por todo um tratado sociológico (SOARES, 2020, p.176).

No filme *Bacurau* percebemos algumas questões em debate, como o racismo, a xenofobia e a homofobia. O caráter contextual de raça é evidente no país. Os sudestinos se consideram brancos e orgulhosos por suas origens europeias que se garantem com a sua branquitude e privilégios.

O erro cabal dos sudestinos no filme, é que eles se consideram iguais aos estrangeiros, como parte da mesma comunidade de origem. No entanto, não há partilha de uma herança comum, os “brancos de fato” não admitem que os “latinos” acreditem ser iguais a eles” (SPYER, 2019, p. 97).

O Museu Histórico de Bacurau não se preocupa em fortalecer personagens influentes da história ou da elite, mas tem a missão de perpetuar a vontade e a interpretação que a população local faz de si mesma, exaltando a identidade social, a memória e as crenças. Na cena do embate entre o gringo Terry e Lunga, que acontece no museu, percebemos no acervo a valorização do povo local, das armas que contam suas lutas, dos ancestrais cangaceiros e da história social de Bacurau.

INT. MUSEU — DIA Terry entra no museu. Há um pequeno altar/ santuário improvisado com o manequim de um cangaceiro, com todos os detalhes da indumentária, chapéu, calçado. Tudo simples, belo, autêntico, talvez kitsch. Nas paredes, fotografias em preto e branco e em cores, quase um storyboard da história de Bacurau: fotos do passado, festas na rua, personagens do século xx, homens, mulheres, crianças. A feira, frutas, fumo. Uma foto exhibe armas sendo vendidas, um revólver .38 encravado numa banda cortada de melancia. Chris acompanha as fotos e vê dois moradores de Bacurau segurando armas e um corpo baleado na caatinga, os matadores sorriem. A Veraneio com policiais civis, que detêm dois rapazes. Outra foto exhibe quatro corpos enfileirados, no chão. A famosa imagem das cabeças do bando de Lampião expostas em Angicos (1938), recortes de jornal: O Globo “A cabeça de Lampeão disputada pela sciencia” e Diário de Pernambuco — “Coiteiros de Bacurau são alvos da volante”. A última foto mostra cabeças decepadas organizadas em fila na escadaria da igreja de Bacurau. Uma foto nos mostra uma mulher armada idêntica a Teresa... No museu, Terry percebe uma parede com ganchos, os objetos expostos estão ausentes. Ele aproxima-se das etiquetas de identificação, sob cada gancho vazio:” “201A. DETALHE ETIQUETAS Colt .45... Smith & Wesson... Luger... Winchester... As armas estão ausentes do mostruário (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 305 e 306).

Um povo que busca por sua identidade social luta para a preservação do patrimônio histórico-cultural da cidade em favor do bem comum. O Museu Histórico de Bacurau existe para perpetuar a sua comunidade até as próximas gerações, manutenção e preservação da Memória Social. A cena que segue o embate muito é muito significativa. Iza é a moradora responsável pelo museu e demonstra toda a preocupação em preservar a manifestação popular viva e realista.

Figura 18 - Cena do filme *Bacurau* (2019), no Museu Histórico de Bacurau, após o embate de Lunga com o gringo Terry.



Fonte: Bacurau (2019).

CORTA PARA: 227. INT. MUSEU—DIA Iza entra no museu onde trabalha, uma mulher e um homem a acompanham com baldes e panos, o chão coberto de sangue. Uma faxina precisa ser feita. Iza A gente limpa o chão... Ela olha a parede tocada com sangue por Terry, a parede das armas ausentes. Iza ... mas ninguém toca nas paredes. Deixamos exatamente do jeito que ficou. Pausa... Iza Infelizmente... (MENDONÇA, 2020, p. 311 e 312).

A cena em que a moradora de Bacurau pede para outras mulheres lavarem o chão do museu, mas deixarem as marcas de mãos feitas com sangue impregnadas na parede, tem sido relacionada com a frase cunhada pelo museólogo Mario Chagas- há uma gota de sangue em cada museu-parafraseando o escritor Mário de Andrade que afirmara que “há uma gota de sangue em cada poema. Para Sônia Fardin, na cidade de Bacurau, foi essa consciência do sangue em sua história que fez dos pacatos moradores sujeitos insurgentes contra as formas capitalistas de produções da morte” (SPYER, 2019, p. 99).

A memória liga o passado ao presente, para a construção de um futuro levando os ensinamentos dos fatos anteriores para a formação de uma sociedade melhor. A obra fílmica, segundo Aumont e Marie, é um documento de determinada cultura, contexto histórico e social. Dessa forma, eles se cruzam com o contexto de produção e veiculação. Isso quer dizer que: “(...) como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas” (Marçal, 2015 *apud* Heinich, 2008, p. 71).

Embora não haja complexidade interpretação sobre memória, a definição do direito a memória é divergente na compreensão de quais fatos são relevantes para atenção do direito; de quais objetos são relevantes para compreensão da memória local; se a manutenção do povo local é um aspecto de preservação da memória (MELO, 2020, p. 12).

A cultura e as artes são as principais fomentadoras da preservação da Memória Coletiva e do patrimônio histórico-cultural.

Neste sentido Jelin (2001) esmiúça as ideias de uma memória coletiva, como a transcendência de vários ideais individuais expressos em uma coisa ou pessoa comum a todos. As noções de memória coletiva para autora estão relacionadas a “marcos sociais”, que seriam expressões no tempo de fatos relevantes que enaltecem lembranças em todos os indivíduos direcionando a uma reflexão comum. Saindo do plano meramente estatal, a memória coletiva também está presente nas demais organizações sociais, como a família, a religião dentre outros (MELO, 2020 *apud* JELIN, 2021, p. 12,13).

Notamos no longa *Bacurau* a preservação da biblioteca, das ruas, da água, dos eventos coletivos e do museu; são expressões de que os moradores perpetuam sua memória. Assim, *Bacurau* reflete a resistência da comunidade em nadar contra a maré e proteger a sua memória em desenvolvimento. A memória é a vida de um povo, que se perpetua de geração em geração.

No diálogo do garoto do bar promove algo já dito por todos que “quem nasce em Bacurau é gente”, senão esta a melhor forma de seus antecedentes o fazerem progredir sem que aquele esqueça sua raiz em Bacurau. A pequena comunidade de Bacurau se une a tantas outras maiorias em busca de afirmação e do desejo em “estar no mapa” (MELO, 2020 *apud* SUSSEKIND, 2019, p. 6).

Nesse sentido, entender a arte por um viés sociológico significa que a obra de arte não é apenas fruto do espírito e da criatividade do artista, é assumir que existe um dever social, sendo um indissociável do outro, já que a obra de arte tem a capacidade influenciar as relações sociais na mesma medida em que é fruto delas. *Bacurau* cumpre seu compromisso social como uma arte que problematiza a importância da Memória Social do povo na construção e no fortalecimento de uma comunidade. Mesmo se tratando de uma obra fictícia, o longa traz à tona discussões políticas, sociais e raciais que assombram o país há décadas e materializa a história e a luta de um povo através do Museu Histórico. Quem tem história tem memória, e quem tem memória resiste a interesses que não dizem respeito a um bem comum.

4 “AS PAREDES NÃO PRECISA LIMPAR”: O MUSEU DE BACURAU COMO ESPAÇO DE VIDA E MORTE

Neste capítulo, apresentaremos recortes que mencionam direta ou indiretamente o Museu Histórico de Bacurau (MHB) e a sua importância para os moradores do pequeno povoado. Analisaremos a composição da imagem, dos diálogos, da trilha sonora e do acervo expostos durante o filme, que envolvem o museu no roteiro, segundo a análise filmica de Aumont e Marie (2004, p. 11), que enfatizam: “O objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta”.

A ideia é compreender melhor o dito e não dito no longa *Bacurau* e proporcionar a interpretação da linguagem cinematográfica da obra que se trata de uma luta presente, mas com elementos do passado, especialmente durante a luta no Museu Histórico de Bacurau. Paralelamente, aplicaremos os conceitos de Memória Social, Memória Coletiva, Lugar de Memória, Enquadramento da Memória, Memória por Tabela, Memória Subversiva, Disputa pela Memória, Documento, Monumento e História Social, quando pertinente ao longo desta seção.

A trama de *Bacurau* já inicia com mensagens indiretas e não ditas, mas que representam a inquietação de uma comunidade que por gerações sofreu e sofre abusos políticos e sociais. “Se for, vá em paz” é a mensagem de uma placa de sinalização presente às margens da estrada que dá acesso a Bacurau. Ou seja, se alguém for com alguma atitude diferente do que represente a paz, algo pode acontecer. É melhor não arriscar.

Figura 19 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

A paz da aparente pacata Bacurau sempre esteve em jogo com a crise hídrica e a falta de gestão do então prefeito Tony Júnior, que pretende se reeleger, e, portanto, inicia uma campanha repleta de atitudes preconceituosas, segregadoras e abusivas. Como resposta, a população de Bacurau ignora os assédios recorrentes do candidato corrupto e sem escrúpulos. Por conta da resistência do povo bacurauense aos anos de abuso de poder, Tony decide compactuar com um grupo de americanos para exterminar os moradores do povoado e retirar a cidade do mapa, virtual e concretamente. Uma tentativa de apagar a memória, a fim de estabelecer os interesses pessoais e não coletivo. Semelhante a um *game*, sucessivas mortes misteriosas começaram a tirar o sossego da cidade. A comunidade se mobiliza para um combate literal, uma verdadeira disputa pela vida, afinal, o aviso já havia sido dado: “se for, vá na paz”.

Para combater esse problema, o jovem Pacote, personagem da obra, recorre à figura emblemática e mítica de Bacurau: Lunga. Uma espécie de cangaceiro moderno, que representa homens e mulheres, e que com a sua aparência andrógina decide reagir e sair do seu esconderijo social com a força que lhe é familiar e herdada dos seus ancestrais pernambucanos. A retomada da presença de Lunga na comunidade levará a um embate final no museu da cidade. Mas por que a batalha final acontece no museu? O que Mendonça Filho e Dornelles querem dizer sobre a importância das raízes, dos ancestrais, do passado no presente?

O Museu Histórico de Bacurau é mencionado várias vezes durante *Bacurau* como um museu vivo, que está em consonância com a Memória Social e Coletiva da comunidade. Os relatos e convites constantes à visita desse Lugar de Memória demonstram que o museu não é apenas um espaço de quinquilharias em desuso, como a igreja situada na praça da cidade, mas um lugar de representatividade e que faz parte da memória daquele povo.

4.1 Aparições em imagens do Museu Histórico de Bacurau

Nos primeiros 9 minutos e 57 segundos da obra, a primeira aparição do Museu Histórico de Bacurau é em um plano de conjunto em que Tereza, filha do professor Plínio, chega a Bacurau arrastando uma mala repleta de vacinas para a comunidade. No plano ao fundo, surge também a igreja fechada, sem letreiro, sem nome, sem identificação, cuja identidade está no simbolismo da cruz em seu topo.

Nessa sequência de planos, o MHB aparece junto à primeira tomada geral do povoado na rua principal do vilarejo; é um prédio pequeno, com fachada em pedras e um letreiro simplório pintado com tinta na cor avermelhada, o nome aparece pela metade. O prédio do MHB marca presença constante e relevante durante o roteiro, de maneira silenciosa no início.

Ao passar em frente ao pequeno prédio, Tereza olha rapidamente para o museu, que não passa despercebido pela personagem.

Figura 20 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

Figura 21 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

No segundo plano, a igreja aparece ao fundo, mas também com as portas fechadas. Ao longo da trama, o posto de saúde, o museu, a escola e a igreja aparecem como instituições, ora formadas pela Memória Coletiva, ora pela Memória Social. Porém, ambas sofrem ameaças de apagamento da memória que acontece através do poder público, como no caso da escola, e através da própria comunidade, quando se trata de uma imposição de classes dominantes, como é o caso da igreja, utilizada pela comunidade como um depósito.

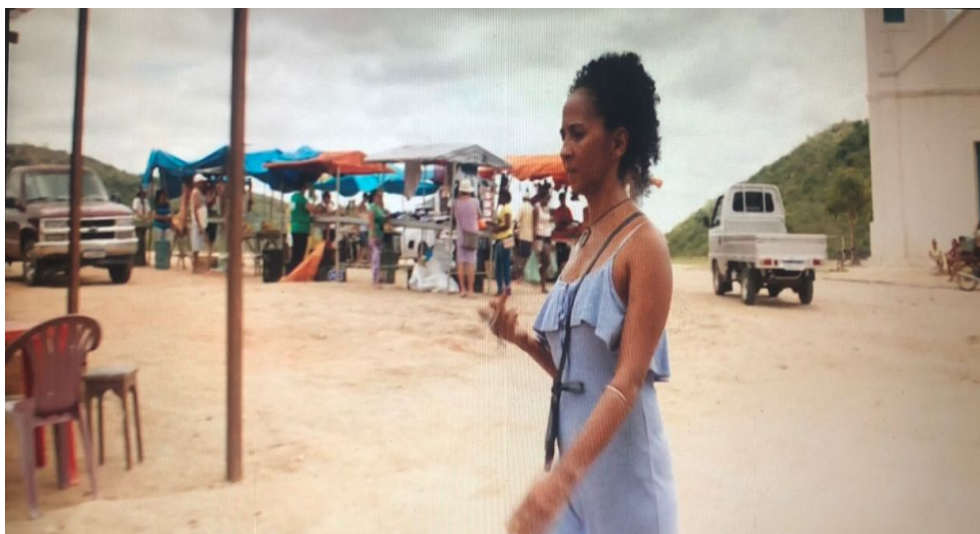
Ao contrário disso, o museu permanece vivo para os moradores durante toda a narrativa da obra. Com isso, é possível levantar o seguinte questionamento: por qual motivo um vilarejo perdido no espaço e no tempo, que literalmente desaparece do mapa, tem um Museu Histórico? O museu surge mais à frente da trama, descortinando a centralidade desse monumento vivo, que não representa os tantos museus empoeirados e que não tem significado local para as comunidades. Dessa forma, esses lugares tornam-se espaços mortos e sem representatividade necessária para o sentimento de pertencimento social.

Nos dois planos acima, é interessante perceber como o MHB surge tímido, inicialmente sozinho, mas, na sequência, aparece junto à igreja católica, instituição de dominação por séculos no Nordeste. Os dois prédios estão na mesma imagem, porém apenas no desenrolar da trama compreenderemos qual “entidade”, de fato, representa a Memória Coletiva, muito mais do que a formal Memória Social. É uma mensagem não dita de resistência e de luta entre a Memória Coletiva e a Memória Nacional.

No recorte situado aos 18 minutos e 08 segundos, percebemos uma sequência de imagens após a morte de dona Carmelita, a matriarca da comunidade: cenas do amanhecer em Bacurau, dos populares da comunidade, da escola, das “mulheres da vida e dos moradores fazendo ligação com canos improvisados para a chegada da água em suas casas.

O som ambiente é composto pela narração do *DJ Urso*, que anuncia o bloqueio por uma semana da estrada que dá acesso ao município de Serra Verde. Após isso, corta para a curadora em direção ao museu, em um plano no qual a Igreja Católica mais uma vez aparece em contraplano da imagem fechada. A curadora abre o museu, corta para Pacote abrindo a porta da igreja, em que aparecem caixas e entulhos, o que dá a entender que a igreja atualmente serve como um depósito da comunidade, não exercendo o seu papel inicial de culto e de evangelização do povo de Bacurau.

Figura 22 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 23 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 24 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 25 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 26 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

Aqui, podemos compreender que o MHB não é um espaço escolhido e mantido por um historiador ou instituição oficial, é um monumento mantido pelo povo em comum acordo. Uma herança do passado de uma comunidade, que representa de fato a Memória Coletiva local. Le Goff (1990) aplica a teoria da Memória Coletiva e a sua forma científica em dois tipos de materiais:

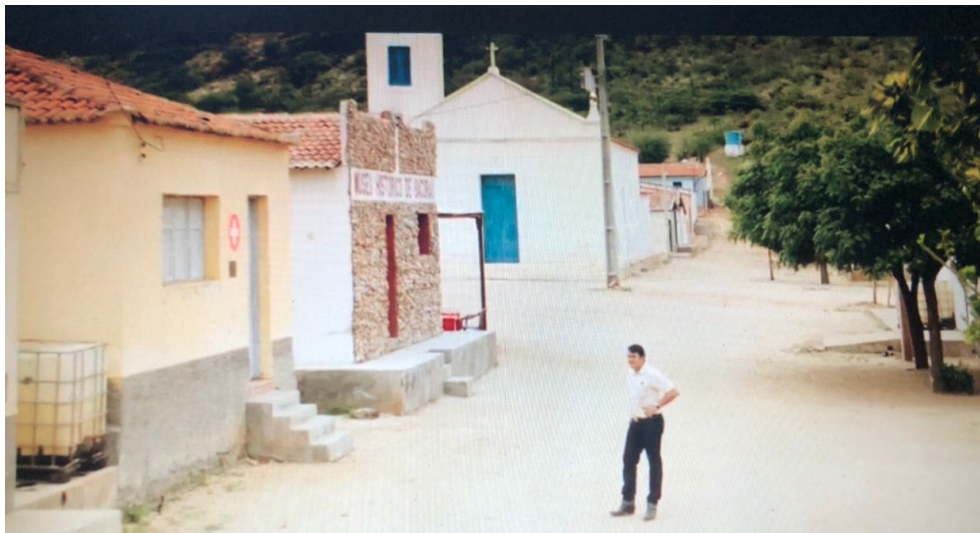
Os documentos (escolha do historiador) e os monumentos (herança do passado). O termo latim monumentum: É o que pode evocar o passado, perpetua a recordação...como uma obra comemorativa da arquitetura ou de uma escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc... o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) (LE GOFF, 1990, p. 535).

Embora ainda não seja descortinado o que há dentro do MHB, podemos analisar que, nesse contexto, não é o museu que coleciona quinquilharia, coisas velhas, sem vida, ou se caracteriza apenas em um prédio para depósito, como são tratados muitas vezes espaços que preservam a Memória Coletiva. Esse *take* reforça a ideia, ainda de forma indireta, do que de fato é importante para os bacurauenses, e como ao longo dos anos eles resistiram à classe dominante e preservaram a sua história com a materialização e a valorização do MHB.

Aos 28 minutos e 5 segundos, o candidato a prefeito de Serra Verde, Tony Júnior, adentra no vilarejo com a sua equipe eleitoreira. A comunidade é avisada por moradores e pelo DJ Urso sobre a visita indesejada. Em poucos minutos, a feira livre é desfeita e os moradores se escondem em suas casas. Ao som de um *jingle* que diz: “Antônio Jr, nosso prefeito”, Tony desce do carro com um megafone para falar com a comunidade. Uma câmera em grua abre a

imagem do candidato parado na rua central, em que evidencia a rua vazia sem moradores e mais uma vez o Museu Histórico de Bacurau aparece como coadjuvante, estático e ainda cortinado.

Figura 27- Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

Ainda não se sabe ao certo se o lugar de memória tem acervo, mas sempre surge a sua imagem durante a narrativa fílmica. Na sequência, são apresentadas diversas ações abusivas, como a pseudo-doação de livros soltos em uma caçamba de caminhão que são desordenadamente despejados, um reflexo do descaso e da falta de comprometimento do poder público para com a educação. O Museu de Bacurau segue adormecido na narrativa do filme. É como se o lugar de memórias estivesse observando todo o descaso com a história daquela comunidade que se repete como um ciclo vicioso, desde a colonização aos dias atuais.

4.2 Aparições do Museu Histórico De Bacurau em diálogos das personagens

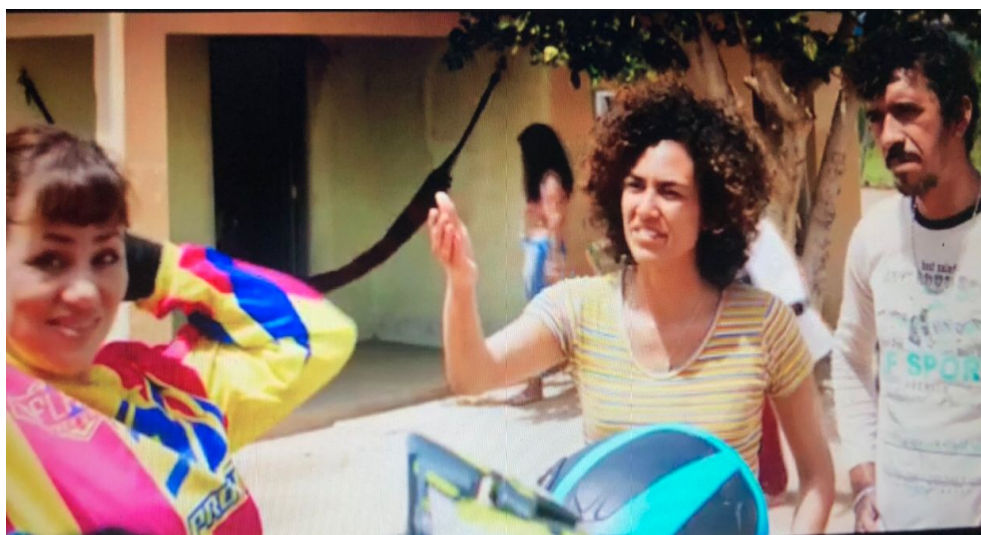
No decorrer do filme, há uma crescente nas aparições do MHB durante o roteiro. Personagens dialogam sobre a necessidade de o museu ser visitado, e a partir de então esse Lugar de Memória começa a ganhar espaço e destaque, ainda que de forma cortinada. Após o caminhão-pipa que abastece a cidade com água chegar na comunidade crivado de balas, a presença de um casal de motoqueiros que corta a cidade misteriosamente chama a atenção dos moradores de Bacurau. Os forasteiros adentram na venda de Iza e começam a questionar sobre o que houve com o caminhão estacionado na praça, e depois disfarçam ao pedirem bebidas.

Em seguida, o forasteiro pergunta: “quem nasce em Bacurau é o que?”. O filho de Iza responde: “é gente!”. Iza ri e logo indaga: “Vocês vieram conhecer o museu, foi?” O forasteiro pergunta: “museu de quê?”, ao que Iza rebate: “Museu, o Museu de Bacurau, é bom esse

museu”. Ambos ignoram a pergunta e o convite de Iza. Após o casal sair da venda, são surpreendidos por um repentista que questiona se eles sabem o que aconteceu com o caminhão-pipa.

Na sequência, mais uma vez os forasteiros são abordados por populares locais, dessa vez Pacote e Tereza, que perguntam se eles estavam em Bacurau para conhecer o Museu Histórico da cidade. Era intrigante para esses forasteiros cogitarem conhecer um museu de um vilarejo; certamente a história local de nordestinos não importava para os sudestinos, que se consideravam superiores a todo instante, com uma narrativa repleta de preconceito e segregação

Figura 28- Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 29- Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

O MHB aparece na trama mais uma vez apenas no tempo 1 hora e 49 segundos, mas agora de forma mais convidativa e descortinada. As portas do museu estão finalmente abertas, diferente de todas as vezes que apareceu anteriormente, como se convidasse os gringos a uma visita ao Museu Vivo para verem de perto suas memórias vivenciadas por muitos, aparentemente sem vida e estática, mas que estão em ebulição (representadas de diversas formas no museu), impulsionando a nova geração da comunidade de Bacurau a seguir, resistindo como os seus antepassados.

Figura 30 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: Bacurau (2019).

A presença mais importante do MHB se dá em um contexto de imponentia no momento em que os americanos invadem a cidade de Bacurau para exterminar os bacurauenses. Após entrar na casa de um morador e não encontrar ninguém para massacrar, o americano Terry sai do recinto e no plano em que anda pelas ruas, as casas e os correios estão fechados e apenas o MHB está aberto. O plano em Contra-plongée demonstra a magnitude do MHB sobre a figura de Terry, diminuto, enquadrado da cintura para cima e à esquerda do plano. O Museu está ao centro e sua porta aberta convida esse “ser diminuto” para se confrontar com a história de luta de Bacurau. O estrangeiro adentra no prédio devagar em busca de pessoas para matar e observa o acervo do espaço de memória, que parece estático e sem utilidade. Em um dado momento ele aprecia a arte em madeira exposta em uma espécie de santuário, também em madeira, e se

apropriada colocando-a no bolso. Aqui, podemos evidenciar a apreciação da arte nordestina pelos gringos, mesmo desvalorizando o povo, literalmente.

Figura 31 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Momento em que o americano Terry furta a arte do MHB.



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 32 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Momento em que o americano Terry observa o acervo do MHB.



Fonte: *Bacurau* (2019).

No plano aberto, podemos observar o vasto acervo do museu, que representa, ora a Memória Individual, ora a Memória Coletiva, ora a Memória Social. As paredes estão tomadas de artefatos de uma história social de resistência da cultura, da arte, do trabalho com as máquinas de costura empilhadas e da existência literal de um povo que no passado já havia

sofrido represália da classe dominante, como encontramos na exposição emoldurada de um recorte de jornal impresso. Além disso, a diversidade de peças expressa a importância de colecionar um acervo que represente ao máximo as pessoas da comunidade, independente da sua importância social.

O filme *Bacurau* demonstra o respeito existente na comunidade à escolha de vida de cada cidadão, e essa ideia também é expressa no acervo do MHB. É exatamente esse conceito democrático que faz com o museu seja um Museu Vivo e em movimento, pois se trata de um espaço que, de fato, foi, é e será elaborado pelo povo, perpetuando e reforçando a ideia de pertencimento e de representatividade. É um museu que coleciona memórias populares, constrói narrativas e cultua heróis populares.

Figura 33 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Notícia sobre Bacurau no Diário de Pernambuco.



Fonte: *Bacurau* (2019).

O título da notícia é “Coiteiros de Bacurau são alvos da volante” e conta a história de luta do povo bacurauense para resistir e existir a força militar da época. A notícia foi exposta como mais um lembrete de como as pessoas do povoado se organizam para manter viva a sua Memória Coletiva.

Ao Terry observar as peças do museu, percebemos fotos individuais de populares que fizeram parte da comunidade e de personagens que representavam as autoridades da época e que, de alguma forma, foram combatidos. O MHB é um espaço de memórias em que não há um enquadramento, diferente dos museus institucionais, que são compostos por elementos que perpetuam a Memória Nacional, ou seja, que enquadra fatos e acontecimentos importantes para a história oficial, segundo interesse pessoal ou de um grupo privilegiado.

Figura 34 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Momento em que Terry adentra outro espaço do MHB.



Fonte: *Bacurau* (2019).

No plano da Figura 34 em que Terry adentra no outro espaço do museu, a foto da senhora ao lado esquerdo remete às Memórias Individuais de populares que também compõem o acervo do museu. É um acervo representativo de uma comunidade em que todos têm a mesma importância independente de classe social, cor, gênero e profissão. A forma com a qual o plano encaixa Terry no vão da porta da sala vai construindo um espaço cada vez mais claustrofóbico, encurralando-o. No plano sequência, encontramos uma foto com cabeças decepadas durante algum embate dos ancestrais cangaceiros. É também um anúncio do que a comunidade “pacata” é capaz de executar, caso seja necessário, agindo com violência para sobreviver.

Figura 35 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Foto exposta no museu de cabeças decepadas durante algum embate do passado.



Fonte: Bacurau (2019).

Tal fotografia estabelece conexão direta com a violência policial historicamente construída no Brasil, que encontra paralelo com a famosa fotografia do bando de Lampião e Maria Bonita com as cabeças decepadas e expostas na escadaria do Palácio Pedro II, hoje sede do governo municipal de Piranhas-AL. A foto foi tirada em 28 de julho de 1938 (Figura 36).

Figura 36 – Cabeças decepadas do bando de Lampião (28 de julho de 1938).



Fonte: <https://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/fotografia-historica-e-cruel-marca-75-anos-da-morte-de-lampiao.html>

A construção narrativa do filme *Bacurau* nos traz a perspectiva de uma batalha literal. É como um acerto de contas com o poder público que por muitos anos negligenciou e subestimou aquele povo.

A curiosidade pelos lugares de memória onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema da sua encarnação (NORA, 1993, p. 7).

Metaforicamente, todo o movimento de resistência de *Bacurau* demonstra a necessidade da conservação de momumentos, desde que sejam construídos através da Memória Individual, Coletiva e Social, não apenas atrelada ao passado, mas também à representatividade na sociedade presente e futura, proporcionando identificação e sentimento de pertencimento. “Cada papel nos dá uma alfinetada, ele nos lembra de um determinado momento das nossas

vidas. Separar-se de todos esses pontos, de todas essas marcas e papel significaria separar-se de suas lembranças” (ASSMANN, 1993, p. 422).

Figura 37 - Cena do filme *Bacurau* (2019). Foto exposta no MHB de um cangaceiro.



Fonte: *Bacurau* (2019).

Quando Terry encontra uma parede repleta de pregos e com a exposição dos nomes de armas de fogo, ele anuncia ironicamente para seus comparsas que os locais podem estar armados, e, de fato, estavam, mas com uma organização e uma potência desconhecidas e subestimadas pelos americanos. As armas utilizadas por seus ancestrais para batalhas no passado, que estavam expostas no museu, agora retomam “vida” e movimento e são utilizadas para uma disputa literal de sobrevivência. O MHB é um Museu Vivo, que possibilita recursos literais no presente para a comunidade lutar por seus ideais e por sua sobrevivência. O bacamarte, marcado por lutas dos cangaceiros do passado, é utilizado para garantir a vida da comunidade.

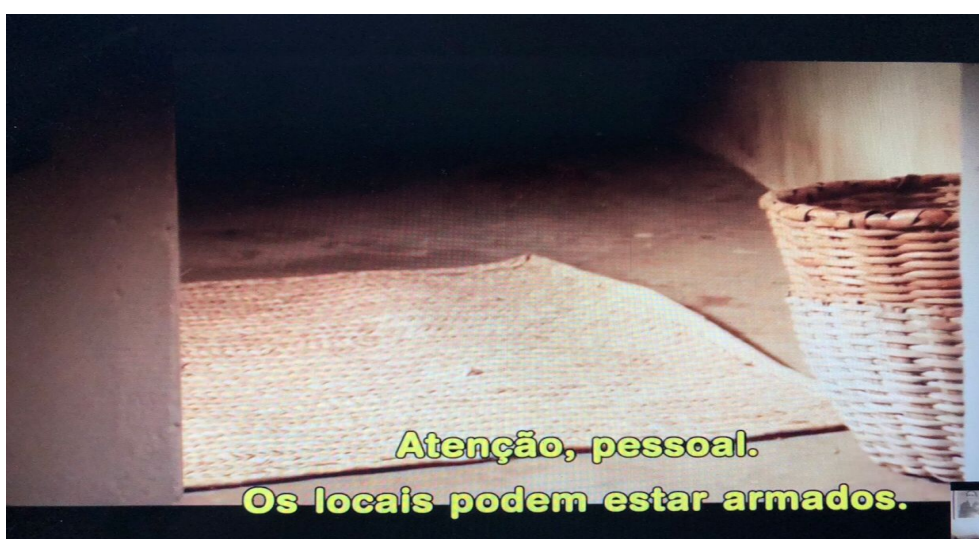
Figura 36- Cena do filme *Bacurau* (2019). Foto no momento em Terry percebe que as armas não estão mais expostas no MHB.



Fonte: Bacurau (2019).

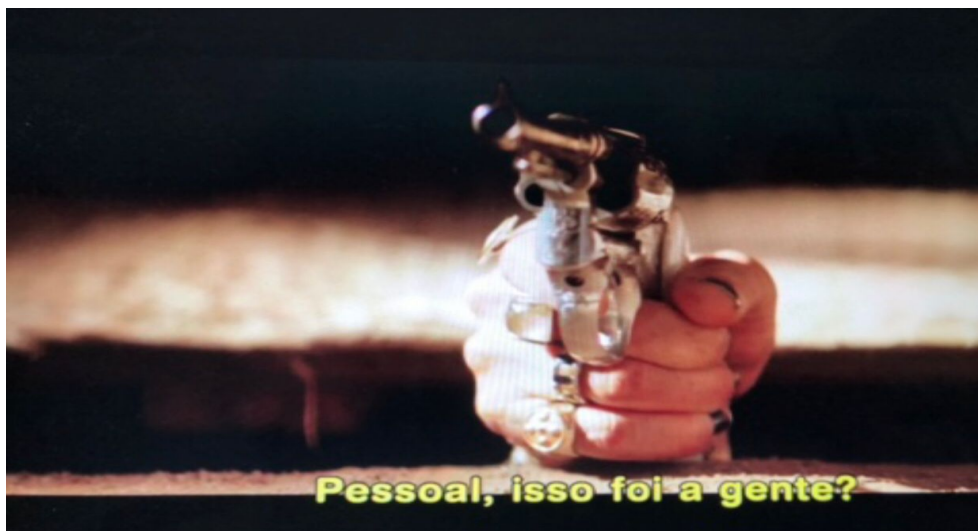
Na sequência, de forma inesperada, uma mão segurando uma arma surge em uma espécie de esconderijo subterrâneo. É desse lugar que Lunga atira contra Terry com uma das armas que estavam expostas no museu. Nas cenas seguintes, entende-se que há um labirinto abaixo do solo, que foi idealizado pela comunidade no passado para surpreender os inimigos durante os embates do cangaço, dando acesso a vários lugares da cidade.

Figura 39 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



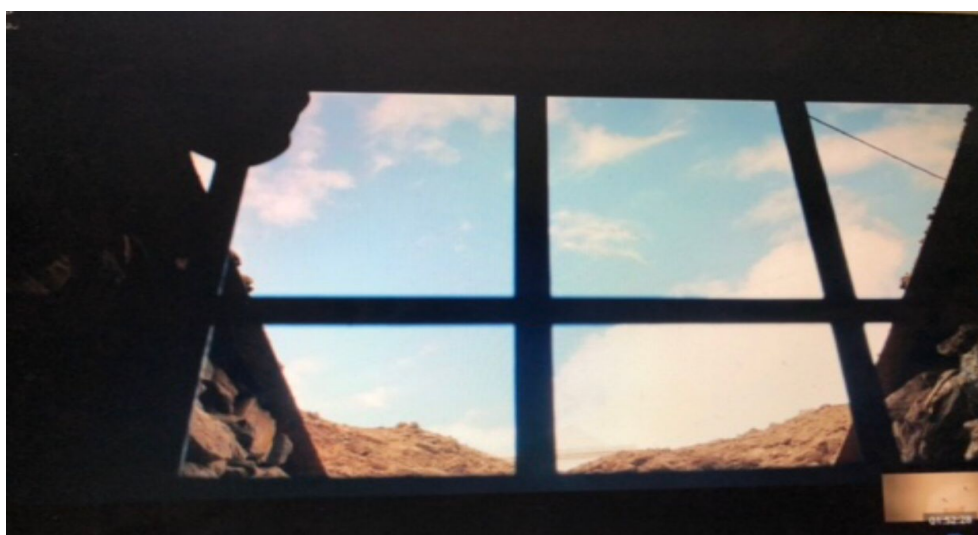
Fonte: Bacurau (2019).

Figura 40 - Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Figura 41- Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

Segundo Pollak (1989), há um processo que vai de encontro ao trabalho de formalizar memórias, que é a história oral, pois privilegia a fala dos excluídos e marginalizados. Contudo, os subversivos se movimentam e dão vida às memórias segregadas, em locais não acessados pelos privilegiados. São chamadas memórias subterrâneas, as memórias não oficiais, mas que em dado momento saem dos seus esconderijos sociais, assim como Lunga, e mais à frente o povo de Bacurau, ressurgem literalmente do subterrâneo para resistir. “Ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso, a memória nacional” (POLLAK, 1989, p.4).

A luta travada no MHB nos remete à teoria da Memória Subterrânea abordada acima por Pollak. Trata-se de uma memória que é ignorada pela história oficial, mas que se fortalece no seio familiar, no círculo de amizade, na vizinhança, nas vias “não oficiais”, mas que em determinado momento vem à tona para reestabelecer a potência e a existência de uma comunidade e reivindicar o lugar de fala e de atuação que lhes é de direito. “Essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa” (POLLAK, 1989, p.4).

O subterrâneo é metafórico, mas também concreto. Na Figura 40, o plano detalhe dá visibilidade a uma mão que sai do subsolo, empunha uma arma para trazer a morte, mas também registra a vida nos anéis que adornam a mão de Lunga. Representa-se, com isso, a herança de um passado de vaidade e ostentação dos cangaceiros, ilustrando uma imbricação da sexualidade e suas vaidades que denotam uma Memória Coletiva enraizada no seio da comunidade de Bacurau.

A câmera que se situa em Contra-Plongée dentro do subsolo revela uma janela que revela uma cruz projetada diretamente sobre o céu azul (Figura 41). Bacurau está em crise! Há décadas sofrendo em silêncio a abusos recorrentes. O silêncio do povo, por sua vez, não significava falta de interesse por suas causas ou apatia diante do descaso, mas um movimento orgânico que acontecia na calada da noite, nos guetos e nos becos da excluída Bacurau, e que, no tempo certo, veio à tona. O estopim se deu no MHB, pois nesse espaço vivo é que as memórias subversivas do passado e do presente se movimentam fortalecendo a identidade do povo para resistir à tentativa de exterminação literal do vilarejo.

O museu não é apenas um espaço composto por histórias do passado impostas pela Memória Nacional, mas um arsenal de memórias construídas através de vivências e significados da comunidade. O cenário e a ideia do “museu morto” ganham destaque, como, por exemplo, o campo de batalha, representando a sobrevivência literal e o resgate da memória dos bacuraueses.

As memórias, naquele contexto, sofreram flutuações, causando rompimentos conscientes e inconscientes, por vivência ou por memórias passadas por tabela, por meio de conversas populares na porta de casa, dos encontros sociais na pracinha à noite ou dos relatos de familiares. A cena do esconderijo subterrâneo do museu, construído pela comunidade e utilizado para enfrentar os “assassinos da memória”, abriu caminhos subterrâneos (subversivos), em que os moradores se movimentaram e se organizaram para a batalha.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir o esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos sociais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p.5).

Esses labirintos subterrâneos de lutas físicas e ideológicas (memórias subterrâneas) levavam ao Museu Vivo. O esconderijo físico é a materialização da resistência da “sociedade civil a discursos oficiais”. Através de monumentos materializados por armamentos e artigos históricos, os moradores de Bacurau revelam espontaneamente uma comunidade organizada e estruturada em sua identidade social. O Museu Vivo, repleto de memórias individuais, coletiva e social, proporcionaram vida literal para aquele povo por meio de armamentos expostos nas paredes e pela preservação da memória dos seus ancestrais cangaceiros.

Todo o movimento de resistência de Bacurau demonstra a necessidade da conservação de monumentos, desde que seja construído através das Memórias Coletivas e Sociais, atreladas à representatividade na sociedade presente e futura, ao proporcionar identificação e sentimento de pertencimento. A obra *Bacurau* retrata com excelência o legado à Memória Coletiva e Social da comunidade, que foi estruturada no decorrer da história de forma espontânea e autêntica por meio de monumentos presentes no Museu Vivo, e que representam uma coleção de memórias que validam, em qualquer tempo, o seu significado.

Naquele contexto, o monumento materializado através de um museu, desmistifica que a memória é vestígio, mas sim, um artefato de resistência e sobrevivência: “cada papel nos dá uma alfinetada, ele nos lembra de um determinado momento das nossas vidas. Separar-se de todos esses pontos, de todas essas marcas e papel significaria separar-se de suas lembranças (ASSMANN, 1993, p. 422).

A saída de Lunga do esconderijo subterrâneo trouxe um acerto de contas literal. As armas utilizadas durante o confronto também estavam expostas, um acervo que não estava estático e sem movimento, apenas exposto e pronto para ser utilizado. O museu, visto pelos forasteiros como um espaço sem vida e empoeirado, foi o que proporcionou vida ao povo de Bacurau.

O justiceiro Lunga após matar o americano Terry com a arma de fogo do MHB, honra seus ancestrais, que foram assassinados e decapitados por autoridades da época. Ao utilizar arma branca e expor as cabeças do grupo americano na calçada da igreja, ressalta-se uma espécie de triunfo à Memória Social daquela comunidade e uma resposta às classes dominantes da época, mostrando que a história social junto à Memória Coletiva resiste.

Figura 42- Cena do filme *Bacurau* (2019).



Fonte: *Bacurau* (2019).

A luta pela sobrevivência, literal, em um museu, fala muito sobre a importância de valorizar esse espaço de memória na sociedade atual, considerando que seja um museu que, de fato, tenha relevância para a comunidade que está inserido. Suano (1986) explora o surgimento e as categorias dos museus na sociedade e coloca duas classificações que têm características e missões semelhantes aos de MHB: o Museu Comunitário e Museu Humano.

O primeiro Museu Comunitário registrado, segundo Suano, é o Museu de Anacostia, localizado em Washington, nos Estados Unidos, e que surge em um contexto de uma crise ambiental em que os ratos entravam nas casas da cidade e atacavam pessoas durante à noite, especialmente as crianças enquanto dormiam. A primeira exposição do futuro museu tratava exatamente sobre como combater tal praga. No segundo momento, houve uma exposição de desenhos das crianças expressando como era triste a convivência com os ratos. As duas manifestações chamaram a atenção das autoridades, que se alertaram em resolver a crise sanitária na comunidade. Assim, na compreensão de que um museu transforma pensamentos e contextos, Suano afirma que: “os museus comunitários surgem como mecanismos propiciadores de reflexão em momentos de crise” (1986, p. 70).

O MHB pode se caracterizar como um museu comunitário, onde a concepção do acervo é construída através de reflexões sobre as crises presentes na comunidade. No caos de *Bacurau*, a crise política promoveu reflexão no povo sobre como buscar formas de resistir e lutar pela vida. Por outro lado, essa reflexão sobre as crises já vivenciadas pela comunidade estava estruturada no acervo do museu através de cada foto, indumentária, munição, recortes de jornal e objetos do cotidiano da comunidade.

O Museu Histórico de Bacurau estruturou a luta ao longo dos anos, ao conscientizar, informar a população e acolher a batalha final. Não foi por acaso que o embate entre Terry e Lunga aconteceu nesse espaço; trata-se de um recado de que as crises são resolvidas com possíveis reflexões sobre o passado, e fazer esse movimento dentro de um museu nos diz o quão vivo e atual é esse Lugar de Memória, pois representa as pessoas e as crises que o povo da região viveu. É um Museu Vivo porque expõe gente, e porque a história ali exposta é a história social. Todos esses elementos corroboram para que o MHB seja um Museu Vivo e de movimento, pensado e elaborado pelo povo.

Outra categoria explanada por Suano é o Museu Humano. Neste formato, o museu valoriza as pessoas, valoriza o que é vivo, é a ideia de um espaço de memória pulsante:

Acho muito mais rica, muito mais variada, muito mais completa, muito mais perfeita, muito mais significativa, uma biblioteca de vivos, que uma biblioteca de mortos; um “museu” de natureza buliçosa e palpitante, que um museu de natureza empalhada e hermeticamente arrolhada num frasco (SUANO, 1986, p. 96).

O MHB também é um Museu Humano que valoriza o que pulsa, o humano importa mais que o objeto sem representatividade da existência popular. Uma cena emblemática que afirma a valorização do humano, do real e pulsante, é quando a curadora aparece após o massacre limpando o chão e as paredes de sangue e diz: “A gente vai limpar aqui tudo, lavar bem o chão, mas as paredes ninguém toca, certo? Quero que fique assim, exatamente do jeito que tá, infelizmente”.

A ideia de não mexer nos vestígios da luta no museu nos mostra a ideia de que a construção física do espaço e do seu acervo apontam para a vida e o cotidiano do povo em diversas épocas. O sangue do embate que remete à vida foi mantido nas paredes para testemunhar o fato que manteve a existência de Bacurau como um legado para as próximas gerações: um espaço que materializa a memória e traz artefatos de resistência para a comunidade atual e futura através do seu acervo vivo e itens que falam sobre luta e resistência.

4.3 Trilha sonora de Resistência e Memória em Bacurau

Conectando diretamente à memória de Bacurau, bem como ao cinema brasileiro, a trilha sonora do filme, nos remete constantemente ao passado, com músicas que representam movimentos sociais no tempo em que o país era enquadrado pela Ditadura Militar. Há três referências musicais fundamentais que denotam a relação expressa na narrativa de *Bacurau*, que aludem diretamente à Memória Nacional e à memória de nosso cinema: *Não identificado*,

de Caetano Veloso, música símbolo da tropicália e do psicodelismo do fim dos anos 1960, *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré e *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo.

Não identificado é uma canção que traz em sua letra significados que referenciam indiretamente a modernidade no sertão. Os bacurauenses com seus *smartphones* que se comunicavam a todo o tempo sobre as ameaças que circundavam o povoado, os drones utilizados pelos gringos para monitorar os bacurauenses, o *tablet* manuseado pelo professor Plínio, quando se deu conta de que a cidade não estava mais no mapa etc, são exemplos desse fenômeno. Vale salientar que a mesma música encerra a obra fílmica *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Júnior (1969), outra distopia em que a cidade da narrativa se chama “Mesqueci”.

O filme abre com uma imagem de um céu estrelado até revelar um satélite e a visão da terra a partir do espaço, e vai se aproximando do continente americano até encontrar a localização da pequena vila de Bacurau, no sertão Pernambucano, daqui a alguns anos. Ouve-se *não identificado*, composição de Caetano Veloso, na interpretação de Gal Costa. É a mesma canção que integra o encerramento de *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Júnior. Lançado em 1969, o filme se passa num Brasil devastado pela Terceira Guerra Mundial. (PEREIRA, 2019).

Eu vou fazer uma canção pra ela
 Uma canção singela, brasileira
 Para lançar depois do carnaval
 Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
 Um anticomputador sentimental
 Eu vou fazer uma canção de amor
 Para gravar um disco voador
 Uma canção dizendo tudo a ela
 Que ainda estou sozinho, apaixonado
 Para lançar no espaço sideral
 Minha paixão há de brilhar na noite
 No céu de uma cidade do interior
 Como um objeto não identificado (VELOSO, 1969)

Em uma dimensão de síntese, *Bacurau* junta o antigo e o moderno, em uma dimensão de homenagem, denúncia e rememoração. Segundo afirmava Glauber Rocha (2004, p. 203), filmes como *Brasil ano 2000* são:

filmes tropicalistas, que pertencem a variantes da oposição às origens do cinema novo brasileiro. Mas o tropicalismo não é a única tendência do cinema novo porque não existe apenas um cinema novo, mas inúmeros cinemas novos. No Terceiro Mundo, todo plano aberto sobre a realidade já é novo.

O filme de Kléber Mendonça Filho propõe essa síntese em imagem e som, da memória que persiste, resiste, sobrevive e mata, se necessário!

Aludindo diretamente ao Manifesto *Eztetyka da Fome*, de Glauber Rocha, o cinema de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles propõe a violência como elemento redentor. Uma violência que literalmente explode na face do colonizado (em *Bacurau* expresso nos americanos que matam “por esporte”). Conforme atestava Rocha (2004, p. 66):

uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo.

Réquiem para Matraga é uma música de Geraldo Vandré que é tocada quando Pacote descobre que o povoado está em perigo e decide ir atrás de Lunga. A música deixa explícita a dimensão da morte como redenção. Lunga é uma figura andrógina, às vezes, inclusive, as pessoas se referem a ele como *ela*. Assim, *Bacurau* se apresenta como uma cidade inclusiva em relação às pessoas e as suas escolhas. Essa canção também está no filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos, em 1965, considerado um dos filmes icônicos do Cinema Novo e exemplar de uma Estética da Fome (ou da Violência), como defendia Glauber Rocha.

Outro destaque é *Réquiem para Matraga*, música de Geraldo Vandré para o filme *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), adaptação do conto homônimo de Guimarães Rosa dirigida por Roberto Santos. Aqui mais uma vez temos um diálogo entre duas obras com suas tramas a se desenrolarem no interior do Brasil, palco de seus embates entre a pulsão de vida e a pulsão de morte. (PEREIRA, 2019).

“Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar
Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar (VANDRÉ, 1966).

Outra referência à memória do Cinema nacional e da violência no sertão está no enterro de Carmelita, que acontece com as pessoas cantando a música *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo, compositor símbolo do Cinema Novo pela trilha de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Dona Carmelita era considerada uma espécie de entidade da comunidade, que em sua totalidade era livre para viver sua sexualidade, crenças e verdades; líder e atuante, transitava por várias facetas de personalidade.

A presença de Sérgio Ricardo na trilha também reforça a filiação de *Bacurau* a uma parte importante da filmografia brasileira. A canção *Bichos da noite* –

composta para uma montagem da peça *O Coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo – surge no filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles como uma espécie de hino da localidade de Bacurau (PEREIRA, 2019).

São muitas horas da noite
São horas do bacurau
Jaguar avança dançando
Dançam caipora e babau
Festa do medo e do espanto
De assombrações num sarau
Furando o tronco da noite
Um bico de pica-pau
Andam feitiços no ar
De um feiticeiro marau
Mandingas e coisas feitas
No xangô de Nicolau
Medo da noite escondido
Nos galhos de pé de pau
A toda dança acompanha
Tocando seu berimbau
Um caçador esquecido
Espreita de alto jirau
Não vê cotia nem paca
Só vê jaguara e babau
Alguém soluça e lamenta
Todo esse mundo tão mau
Picando a sombra da noite
Pinica o pinica-pau
Alguém no rio agoniza
Num rio que não dá vau
Alguém na sombra noturna
Morreu no fundo perau (Ricardo, 2020).

A obra *Bacurau* não fala apenas de um Nordeste, mas de todo o país, com a arte cinematográfica e as músicas marcantes no cenário da Memória Social e Nacional. Novamente, os recursos filmicos dos diretores de *Bacurau* são utilizados diretamente para contrapor futuro e passado pelas mediações do presente. O uso da música de Sérgio Ricardo (composta em 1965) como cântico do sepultamento de Dona Carmelita, é um jogo, uma dança, um ritual de morte que revela a violência que foi construtora desse povoado. O percurso pelas ruas, inclusive frente ao MHB, sinaliza que a violência explode como um ato de amor à vida, pela sobrevivência, que novamente se comunica com o manifesto de Glauber Rocha (2004, p. 66): “o amor que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação”.

O filme retrata com excelência o legado às Memórias Coletiva e Social da comunidade, que foram estruturadas coletivamente no decorrer da história de forma espontânea e autêntica, por meio de monumentos presentes no museu que representam uma coleção de Memórias

Individuais, Coletivas e Sociais, e que validam, em qualquer tempo, o seu significado. Nesse contexto, o monumento materializado através de um Museu Vivo e em movimento desmistifica que a memória seja apenas vestígio, mas sim um artefato de resistência e de sobrevivência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, exploramos a importância das Memórias Coletiva e Social em uma comunidade, que resistem a qualquer conduta que não esteja em comum acordo com o povo. Problematicar o olhar para o passado e resolver questões sociais e políticas que ainda aprisionam o presente é de extrema importância para o avanço de uma sociedade. Somente com esse despertar de acerto de contas, o povo progredirá e se posicionará diante do poder público abusivo que impõe seus interesses sobre os do povo.

A narrativa de *Bacurau* alerta sobre o real valor de uma identidade social estruturada, no olhar sobre si e sobre o outro; a partir daí acontece o despertar para a coleção de Memórias Coletiva e Social, e prevalecem as raízes e a história oral, que, de fato, representam a história do povo, diferente da catalogada por meio da história tradicional. Segundo Gondar (2008), o passado pode ser recordado e reinventado:

Pensar a memória é como relação abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro – como pretende ser a situação analítica, por exemplo – o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais. A polissemia da memória, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza. (GONDAR, 2018, p. 6)

Ao perceber, no decorrer do filme *Bacurau*, a mobilização do povo para resistir ao ataque do grupo americano, concluímos que as memórias foram recordadas e acionadas para o confronto. Sobretudo, essas memórias são o que embasam a identidade social daquele povo, que lhes dão subsídios para resistir aos ataques dos americanos e do prefeito Tony Junior.

O Museu Histórico de Bacurau é a materialização das memórias da comunidade, utilizadas como artefatos de resistência para a existência do povoado pernambucano. Através de cada indumentária, arte em madeira exposta, recortes de jornal, instrumento de trabalho e armas, uma mensagem de resistência era posta e encorajava o povo a resistir e a reagir. A frase da placa exposta à beira da estrada “Se for, vá na paz” ganha ainda mais sentido.

Os americanos não imaginavam que uma comunidade no Oeste do sertão de Pernambuco, que já nem mais existe no mapa digital, pudesse se organizar de tal forma e ter tamanha potência para o embate literal de sobrevivência. Os convites insistentes aos forasteiros para a visita ao museu não eram apenas uma forma de os cidadãos mostrarem o potencial

cultural do povoado, mas de avisar, por meio da história local, como eram seus antepassados quando se sentiam ameaçados.

Há décadas, a aparente “pacata” Bacurau não se manifestava de forma violenta. As memórias subterrâneas estavam em movimento, ainda nas famílias, na rede de amigos e nas esquinas. Ao ativar gatilhos e abusos semelhantes dos seus ancestrais, a batalha foi organizada e executada. O esconderijo subterrâneo que dava acesso ao museu mostra que essas memórias estavam em ebulição, prontas para entrarem em cena.

Concluimos que em um país onde os museus, especialmente os dos interiores, são desprezados, é preciso que os cidadãos exijam dos governadores mais atenção e investimento na cultura e na arte. A valorização do monumento se dá pelo pertencimento da história ali exposta, com objetos, fotos de populares etc.

O MHB materializa as memórias do povo bacurauense por meio dos seus artefatos, o que nos leva a entendê-lo como um museu comunitário e humano que coleciona objetos que fazem sentido para a história do povo.

Já não é o guia do Museu que narra os detalhes da exposição. É a exposição que grita através deles, convidando-os a uma relação frutiva. Neste turbilhão aberto no mundo dos objetos tem-se a obra que está à espera de um olhar poético produtivo que venha inaugurar-lhe uma nova forma. (SILVA, 2022, p.49)

O Museu Vivo possibilitou, na prática, a materialidade da sobrevivência daquele povo. As paredes registram, pelo sangue, o simbólico que atesta a Memória Coletiva de luta do povoado de Bacurau, ou seja, a memória está à disposição, pronta para ser ativada e resistir a qualquer força opressora que perturbe o acordo de convivência de Bacurau.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA. **Baile Perfumado**, 23 de setembro de 2016. Disponível em <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-10066/fotos/detalhe/?cmediafile=21340691>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

ALASSÊ, L. Crítica: Retratos Fantasma – Kleber Mendonça Filho entrega belo documentário sobre a sua relação com o Cinema e Recife [Cannes 2023]. **Cine Pop**, 25 de Maio de 2023. Disponível em <<https://cinepop.com.br/critica-retratos-fantasma-kleber-mendonca-filho-entrega-belo-documentario-sobre-a-sua-relacao-com-o-cinema-e-recife-cannes-2023-417618/>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

ALBUQUERQUE, T. **Visões de Nordeste e de Desenvolvimento no Cinema Novo e Cinema da Retomada**. Campina Grande: UEPB, 2011.

AQUARIUS: PARA ALÉM DAS POLÊMICAS, FILME LEMBRA QUE SOMOS FEITOS DE HISTÓRIAS. **Três Meia Cinco Filmes**, 2016. Disponível em <<https://www.blog.365filmes.com.br/2016/09/aquarius.html>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

ASSMANN, A. **Espaços da Recordação**: formas e representações da memória cultural. Campinas: UNICAMP, 1993.

AUMONT, J. MARIE M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Gráfica, 2004.

BACURAU. Produção de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. Parelha-PE e Acari-PE: Agnès Chabot, 2019.

BACURAU. **YouTube Filmes**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VbBm_Iln44A&ab_channel=YouTubeMovies>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

BRAGA, S. **Museu Social**: compreendendo sua prática através do Museu Vivo do São Bento. Porto Alegre: UFRG, 2019.

BRAGATTO, M.; MARGATTO, M. **Confronto de Ficções**: Bacurau e resistência frente ao imperialismo na era do capitalismo global. Espírito Santo: UFES, 2020.

BURKE, P. **Variedades de História Cultural**. São Paulo - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CORREA, L. **O Som ao Redor**: leituras, memória e ruína. Santa Catarina: UFSC, 2017.

FARIAS, F. Cinema, Aspirinas e Urubus (2004). **La Parola**, 1 de outubro de 2012. Disponível em <<https://laparola.com.br/cinema-aspirinas-e-urubus>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

FERNANDES, B. A. O.; NASCIMENTO, S. C.; ROLIM, I. A. Por que 'Bacurau' merece receber prêmios?. Produção Publicitária, 28 de outubro de 2020. Disponível em <<http://producaopublicitariaif.blogspot.com/2020/10/por-que-bacurau-merece-receber-premios.html>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

FRANCO, A. N. Aquarius. **Província Brasileira da Congregação da Missão**. 30 de Setembro de 20022. Disponível em: <<https://www.pbcm.org.br/artigo/aquarius-30092022-135614>>. Acesso em 01 de agosto de 2023.

FREIRE, Keline Pereira. **Um passado presente no Nordeste do Brasil: a história no cinema contemporâneo**. 2020. 174 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020.

GONDAR, J. **Memória individual, memória coletiva, memória social**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSSSE, A. **Cultura do Passado e Presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KNIJNIK, J. **O “outro” na narrativa cinematográfica nos filmes O Som ao Redor e Homem ao Lado**. São Paulo, UNIP, 2015.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

MARÇAL, A. **O olhar artístico diante do fenômeno social: a violência invisível do filme O som ao redor**. Belém: UFPA, 2015.

MELO, D. **Direito à memória e à proteção ao patrimônio histórico e cultural: reflexões e críticas a partir do filme Bacurau**. Pernambuco: UFPE, 2020.

MENESES, U., **Os Museus e a ambiguidades a memória: a memória traumática**. São Paulo, 2018.

MILANI, Robledo. Cinema, Aspirinas e Urubus. **Papo De Cinema**, 2023. Disponível em <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/cinema-aspirinas-e-urubus/>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

NAPOLITANO, M. A Escrita fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise de Amistad e Danton. In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 65-83.

NORA, P. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dezembro de 1993.

O SOM AO REDOR (2012). **Pedro Orixá/Pedro Pedrôa**, 11 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gjHX8MEb5vs&t=1s>>. Acesso em: 01 de agosto de 2023.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Casa Grande Senzala – O Som ao Redor. **Estadão**, 2014. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/amp/cultura/luiz-zanin/casa-grande-senzala-o-som-ao-redor/?type=post>>. Acesso em 27 de agosto de 2023.

PEREIRA, L. O. **O Cinema na Música de Bacurau**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau/>. Acesso em: 22 agosto de 2023.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 10, p.200-212, 1992.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio**, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POPINEAU, H. **Bacurau**: quando a covardia não é uma alternativa. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/16/artigo-or-bacurau-quando-a-covardia-nao-e-uma-alternativa/>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023.

RICARDO, L. **A Educação em Diálogo com a Cultura**: da experiência de educação do Museu Vivo da Memória Candanga a uma proposta educativa para o Museu da Educação do DF. Brasília, UNB, 2017.

RICARDO, S. Bichos da noite. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: VÁRIOS. **Bacurau** – trilha sonora do filme de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Rio de Janeiro: Três Selos, p2020. 1 CD. Faixa 5.

ROCHA, C. **Um Museu Vivo**: espetáculo e encantamento pela técnica, v. 13, n. 2, Porto Alegre, 2007.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUFINO, R. **Cultura Visual e Identidade**: A encenação do Nordeste no cinema. Recife, UFPE, 2012.

SALDANHA, G. **O Cinema Cosmopolita dos Anos Noventa em Pernambuco**. Campinas, UNICAMP, 2009.

SANTOS, M. **O Cinema Contemporâneo em Pernambuco**. São Paulo, USP, 2019.

SARLO, B. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, UFMG, 2005.

SILVA, D. **O Museu é coisa de Kokama: Museu indígena Kokama e o fortalecimento da identidade étnica**. Manaus, UFAM, 2022.

SOARES, J. Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica política do filme Bacurau. **Revista Wamon**, v.5, n. 1, 2020.

SPYER, Tereza. Distopias à brasileira: “Bacurau” e “Divino Amor”. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, p. 92-109, 2019.

SUANO, M. **O que é Museu?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

TOLENTINO, C. **O Rural no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

VANDRÉ, G. Réquiem para Matraga. Intérprete: Geraldo Vandré. In: GERALDO VANDRÉ. **5 anos de canções**. São Paulo: Som Maior; RCA, p1966. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4.

VELASCO, D. **O Poder do Local**: sertões nordestinos no cinema brasileiro contemporâneo. 2010.126 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VELOSO, C. Objeto não identificado. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. São Paulo: Phillips, p. 1969. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

XAVIER, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.