

O CANTO DO BACURAU: A INTERMIDIALIDADE COM A MÚSICA BRASILEIRA EM *BACURAU* E A SUA RELAÇÃO COM O *ÁRIDO MOVIE* E O *MANGUEBEAT*

Brendon de Alcantara Diogo
(UNESP – Doutorando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Brendon de Alcantara Diogo é Doutorando em Estudos Literários pelo PPGELIT da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, na linha de pesquisa em Relações Intersemióticas. Bolsista AADI - Ações Afirmativas e Diversidade. Membro do GPDC (Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema). Possui mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAR-UNESP na área de Teorias e Crítica do Drama (2020). Graduação em Letras com habilitação em Português e respectivas Literaturas pelo Uni-FACEF Centro Universitário Municipal de Franca (2015). Tem experiência em docência na área de Letras e Artes, com ênfase em Literatura e Redação, tendo atuado como monitor das disciplinas de Literaturas de Língua Portuguesa I e II (2014), pelo Uni-FACEF. Atualmente, é Professor de Literatura e Redação no Ensino Médio do Colégio Caetano Capricio (2015 - atual) e de Literatura no Colégio Aguilar (2017 - 2021). Também é idealizador e responsável pela coordenação de produção de textos e áreas afins da Literatura e das Artes no curso Literatura Aprova (2018 - 2021). Na área das artes cênicas, é ator e diretor vinculado ao SATED/SP e tem experiência em atuação e em direção teatral. Também realiza adaptações de obras literárias para a realização em cena.

RESUMO

Este artigo busca observar como se dá a relação intermediária com a música brasileira no longa-metragem *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para embasar a nossa análise, buscamos a trajetória de Kleber Mendonça Filho, que embora se considere um diretor mais jovem que a geração de cineastas pernambucanos, conhecida como *Árido Movie*, também chamada de Cinema do Mangue, tem relação direta com a música do movimento cultural Manguebeat. Assim, tanto em *Bacurau*, como na trajetória cinematográfica de Kleber Mendonça Filho, há estreita relação com a música. Essa informação é o índice que nos motivou a relacionar *Bacurau* e o seu realizador junto à geração do *Árido Movie*. Portanto, cabe pensar como a relação intermediária com a música brasileira em *Bacurau* contribui para associá-lo a essa geração de cineastas pernambucanos.

ABSTRACT

This article seeks to observe the intermedial relationship with Brazilian music in the feature film *Bacurau* (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. To support our analysis, we sought the trajectory of Kleber Mendonça Filho, who, although he considers himself a younger director than the generation of filmmakers from Pernambuco, known as *Árido Movie*, also called Mangrove Cinema, is directly related to the music of the cultural movement. Manguebeat. Thus, both in *Bacurau* and in the cinematographic trajectory of Kleber Mendonça Filho, there is a close relationship with music. This information is the clue that motivated us to relate *Bacurau* and its director to the generation of *Árido Movie*. Therefore, it is worth thinking about how the intermedial relationship with Brazilian music in *Bacurau* contributes to associating him with the generation of Pernambuco filmmakers.

PALAVRAS-CHAVE

Palavras-chave: *Bacurau*, *Árido Movie*; Intermidialidade. Música brasileira.

KEY-WORDS

Keywords: *Bacurau*, *Árido Movie* Film; intermediality. Brazilian music.



INTRODUÇÃO

*“Eu vou fazer uma canção de amor,
para gravar no disco voador”.*

Não identificado, Caetano Veloso

Bacurau, nome de um pássaro de hábitos noturnos e que também nomeia uma pequena comunidade, fictícia, no oeste de Pernambuco¹, é o nome do terceiro longa-metragem do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho em conjunto com Juliano Dornelles. A obra tem como protagonista o próprio espaço, uma comunidade que, embora não receba a devida atenção das autoridades constituídas – fator que gera, por exemplo, a falta de água da cidade –, seus moradores, de forma coletiva, conseguem se organizar para buscar modos de vida mais dignos.

A harmonia de Bacurau começa a se desfazer quando, súbita e misteriosamente, a cidade é retirada do mapa. De forma lenta e gradual, os moradores começam a lidar com situações atípicas àquela região, *drones* em formato de disco voador são vistos nos céus, o caminhão pipa que abastecia a população chega à cidade perdendo água, após ser alvejado por estrangeiros que visitaram a região e assassinatos brutais começam a ocorrer. Não demora para que a população de Bacurau perceba que é alvo de ataques de forasteiros que parecem estar praticando caça esportiva com os moradores da cidade. Dadas as circunstâncias, o longa-metragem apresenta as estratégias de resistência da população, que remetem

(...) Alegoricamente aos quilombos, a Canudos, às comunas anarco-comunistas, às periferias das grandes cidades brasileiras, mas também a um povo, a uma região, a um país sob a mira do imperialismo.” (SOARES, 2020, p. 177).

O filme ainda aborda temas como o cangaço e o Nordeste, e, nesse sentido, existem alguns estudos que têm pensado *Bacurau* em relação ao cinema de Glauber Rocha, a exemplo, *“Deus e o Diabo em Bacurau - Sertão como espaço de resistência e diálogo entre passado e presente em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e Bacurau (2019)”*, que estabelece uma relação entre esses dois longas a partir da análise do contexto histórico-social no qual as obras se inserem. Além desse estudo, tem-se, ainda, uma abordagem comparativa mais geral das produções desse período, o texto *“Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau”* (SOARES, 2020), que compara o longa com as propostas políticas e estéticas do cinema novo. Essas aproximações se dão justamente porque *Bacurau* evoca, em seu conteúdo, narrativas de resistência do sertão, tal como o cinema de Glauber Rocha.

¹ O longa foi filmado na comunidade da Barra, situada no município de Parelhas e também na zona rural de Acari, no Sertão do Seridó, Rio Grande do Norte.



Assim, com o intuito de contribuir para uma leitura diversa às anteriores, buscamos observar como se estabelece a relação intermediária com a música brasileira em *Bacurau*. Junto a isso, também cabe pensar em que medida os diretores se aproximam e/ou se distanciam da geração de cineastas pernambucanos dos anos noventa, intitulada *Árido Movie*, isso porque esse conjunto de produções cinematográficas, também conhecido como Cinema do Mangue, tem relação direta com a música do movimento cultural Mangubeat.

A Intermedialidade e o Cinema do Mangue na trajetória de Kleber Mendonça Filho

Partindo da relação que buscamos estabelecer entre a música e o cinema, vale a pena refletir sobre o conceito de intermedialidade, como embasamento para examinar essa característica no cinema de Kleber Mendonça Filho. De acordo com Rajewsky:

(...) Parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41), ou seja, qualquer fenômeno que - conforme o prefixo *inter* indica - ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Por se tratar de um termo amplo, no sentido de estreitar essa definição, Rajewsky propõe, então, três categorias: *transposição midiática*, *combinação de mídias e referências midiáticas*. A primeira diz respeito ao processo de adaptações de textos literários para a linguagem cinematográfica, já a segunda denominação refere-se aos fenômenos multimídia, que se compõem por mais de uma mídia, tal como a ópera que mescla o texto, a encenação e a música, e as histórias em quadrinhos que combinam as imagens com os textos. A última categoria, as referências midiáticas, ocorrem quando uma mídia remete a outra: “(...) as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras” (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Dessas categorias, no caso deste estudo e referindo-se à análise de *Bacurau*, interessa-nos observar a combinação de mídias e as referências midiáticas.

Pensando na intermedialidade da música no cinema, como também, buscando observar onde Kleber Mendonça Filho se situa no panorama de realizadores pernambucanos, convém refletirmos sobre o conceito de *Árido Movie*. Samuel Paiva (2016), em seu artigo, “*Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco*” explica que o termo

(...) Foi criado pelo jornalista Amin Stepple em meados dos anos 1990 para designar filmes pernambucanos então realizados no diálogo com o Mangubeat, o movimento musical que, articulado em torno de bandas como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A (NOGUEIRA, 2009, p. 85), confirmava-se com



os respectivos discos *Da lama ao caos* e *Samba esquema noise*, ambos de 1994. Algum tempo depois, foi lançado o filme *Baile perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que contava entre os autores da sua trilha sonora justamente com integrantes das bandas mencionadas, além de outras, como Mestre Ambrósio, cujos músicos eventualmente aparecem como atores coadjuvantes em algumas cenas. (PAIVA, 2016, p. 69).

Com base nesse conceito e buscando aproximar Kleber dessa geração, devemos considerar que, por mais que Kleber Mendonça Filho seja um realizador mais jovem que os diretores do Cinema do Mangue, e as suas produções sejam, inclusive, situadas em alguns estudos como um cinema pós-árido², o uso da música regional e a escolha de cantores para representar personagens em seus filmes, trata-se uma dinâmica que conecta Kleber a esta geração.

Para melhor exemplificar, voltamos à trajetória do realizador e trouxemos, como exemplo, dois curtas-metragens que expressam esse dado: *Vinil verde* (2004) e *Recife frio* (2009). Começando pelo próprio título, que já exerce direta relação com a música, *homônina*, trata-se de um curta-metragem que, embora combine, também, outras mídias, tal como a fotografia, o objeto central das ações é o vinil, pois é através dele que a criança que protagoniza a ação ouve repetidamente a música “Luvas verdes” (2022), do artista pernambucano Silvério Pessoa.

Além disso, a letra da música “(...) nós somos as luvas verdes/a gente vem te pegar” favorece as camadas do sobrenatural que são ativadas no curta. Já *Recife frio* não só apresenta intermedialidade com o repente, ritmo originário da região nordeste, como também com a música pernambucana, visto que o curta é finalizado com um número musical de Lia de Itamaracá. Essa analogia demonstra que artistas musicais da cena pernambucana têm espaço valorizado nas produções desse diretor. Essa prática remete à atitude dos diretores do *Árido Movie*, pois em sua dissertação, “*Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*” (2009), Gabriela Lopes Saldanha afirma que para essa geração: “O ambiente artístico gerado entre música e cinema havia criado um circuito de retroalimentação, na medida em que a música se beneficiava do cinema, utilizando-o como veículo de divulgação de trabalho.” (SALDANHA, 2009, p. 3).

Nesse sentido, ampliando a discussão sobre as obras de Kleber Mendonça Filho, vale retomar como as suas próprias produções dialogam entre si. O curta-metragem *Recife frio* trata-se de uma experiência que já nos propicia pensar em alguns diálogos com *Bacurau*. Como já aponta o diretor, “*Bacurau* seria uma alteração no escrever e no filmar, um filme coescrito e codirigido.” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 17). Partindo do ponto de vista intermediário, o próprio diretor revela que:

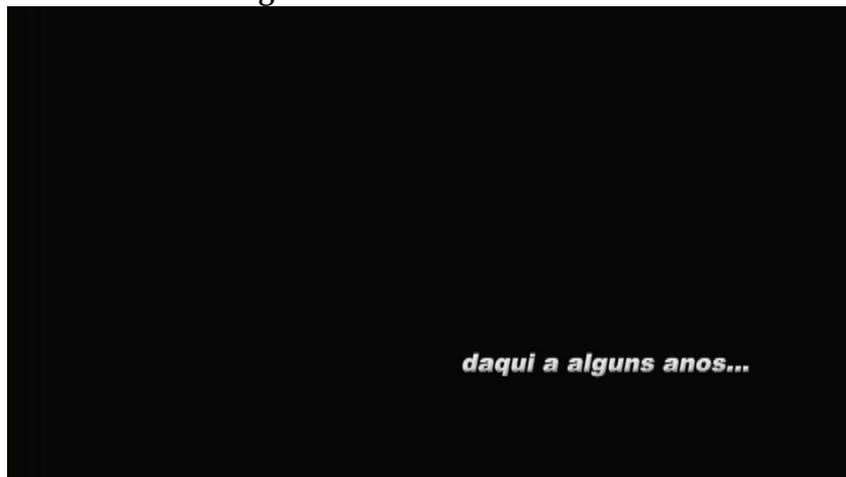
Bacurau surgiu da experiência que tivemos ao exibir pela primeira vez no Festival de Brasília, em novembro de 2009, o curta-metragem *Recife frio* ambientado daqui a alguns anos Recife frio me agradou bastante como reação, por ser uma ficção

² Tal como aponta Gabriela Lopes Saldanha em sua dissertação: *Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*, defendida em 2009 e que retomaremos mais adiante.

científica sobre mudança climática, mas que termina com um número musical com a grande Lia de Itamaracá. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 17).

Dessa fala destacam-se três pontos fundamentais de relação entre *Recife frio* e *Bacurau*: a ambientação no futuro, o elemento sobrenatural e a intermedialidade com a música. Tanto o curta de 2009, como o longa-metragem de 2019, são ambientados “daqui a alguns anos”. Em *Recife frio* a questão climática é amplamente ressaltada e atravessa pontos fundamentais da realidade socioeconômica do país, enquanto em *Bacurau* o principal conflito está estruturado na dinâmica social, nos problemas do coletivo diante da luta pela sobrevivência.

Figura 1 - Início de Recife Frio.



Fonte: *Recife Frio*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2009.

Figura 2 - Início de Recife Frio.



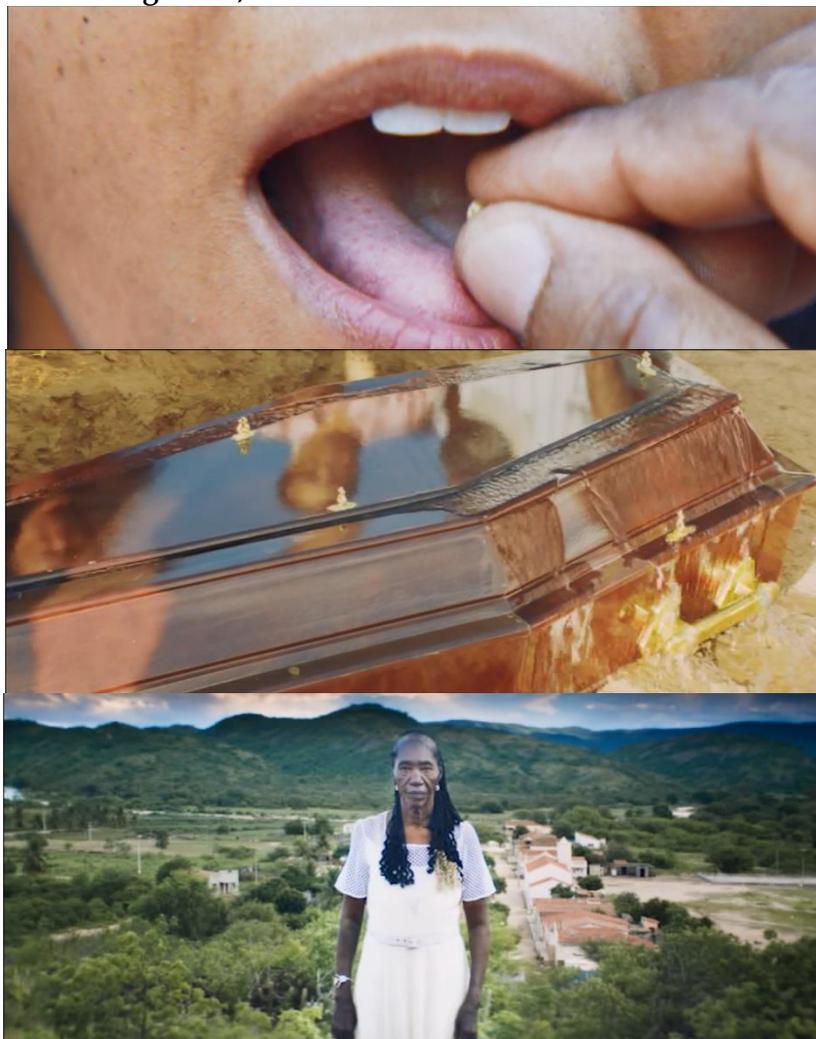
Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

O outro ponto é que o sobrenatural paira nas duas obras. Em *Recife frio*, uma frente fria impõe-se exclusivamente sobre Recife, afetando climaticamente toda a região, algo que não é possível, e, por ser ambientado no futuro, pode causar uma sensação de estranhamento no espectador. De forma mais expressiva, o sobrenatural também é um ponto de encontro com *Bacurau*, já que desde o início do longa, podemos listar vários momentos em que esse aspecto se manifesta, tais como o psicotrópico e seus efeitos desconhecidos, o momento em que Teresa (Bárbara Colen) vê jorrar água do caixão de sua



avó e, também, no final do filme, quando o fantasma de Carmelita (Lia de Itamaracá) aparece sorrindo para Michael (Udo Kier).

Figuras 3, 4 e 5 – O sobrenatural em *Bacurau*.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

Priorizando a relação intermediária com a música nas obras, ambas as produções têm a participação de Lia de Itamaracá. Em *Bacurau*, Lia vivencia Dona Carmelita, matriarca, que também figura como uma liderança espiritual de proteção e de respeito na cidade. No longa-metragem a intermedialidade pode ser pensada também pelo viés da escolha de uma cantora para realizar esse papel como atriz, tão significativo na narrativa do longa-metragem. Além do mais, Carmelita aparece de várias formas durante o filme, em seu velório, no telão do DJ urso, no bolo que havia feito no dia anterior à sua morte, na fotografia com Domingas no desfecho da trama, quando *Bacurau* resiste.

Na cena final de *Recife frio* há a apresentação musical de Lia de Itamaracá, entoando a sua canção “Eu sou Lia, minha ciranda e Preta Cira” e nisso há um ponto interessante a ser observado, o contraste entre a letra da música: “Eu sou Lia da beira do mar/Morena queimada do sal e do sol/Da Ilha de Itamaracá” (DE ITAMARACÁ, 2022), e o que se passa visualmente em cena: pessoas vestindo roupas de frio enquanto dançam em uma praia

nublada, contando com pouquíssimos momentos de sol. Esse contraste só é gerado a partir da intermidialidade entre imagem e som.

Figura 6 – Performance de Lia de Itamaracá em *Recife frio*.



Fonte: *Recife Frio*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2009.

Figura 7 - A ciranda na praia em *Recife Frio*



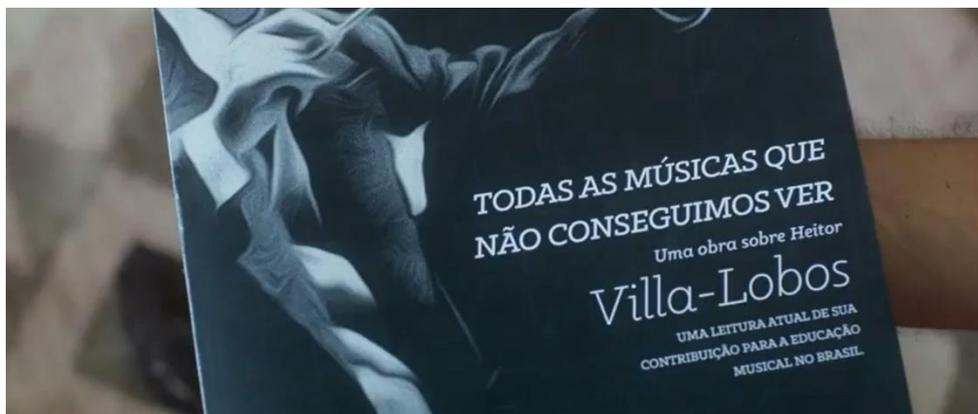
Fonte: *Recife Frio*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2009.

Além dos curtas, os outros dois longas de Kleber Mendonça Filho também se relacionam estreitamente com a música. Se, novamente, partirmos do título do filme, *O som ao redor* (2012) essa relação se torna perceptível, já que há a presença do termo que evoca a sonoridade. De acordo com Bortolin (2016), em “*O som ao redor*”, “(...) O elemento sonoro se evidencia ao extrapolar justamente os limites do quadro visual. Preenche espaços não-vistos e incita o imaginário e a percepção atenta do espectador.” (p. 111). Com base nisso, podemos observar que a relação intermediária do cinema com a música pode ser percebida em outras obras do diretor. Bortolin destaca que a imagem sonora resulta numa atitude ativa do espectador, pois a partir desse pensamento há a possibilidade de associar o uso da música em Kleber Mendonça Filho como uma estratégia similar à do Teatro Épico de Bertolt Brecht, que reivindica uma atitude atenta do espectador, tal como Kleber tem feito em seu cinema, por exemplo, se utilizando das relações intermediárias

com a música para este fim. Além disso, outro ponto que nos interessa observar no longa e que pode relacionar o diretor ao *Árido Movie*, é que a trilha sonora do filme foi composta por DJ Dolores (Helder Aragão), um dos principais nomes do movimento cultural Manguebeat, que dialoga diretamente com o Cinema do Mangue.

Já *Aquarius* (2016) aponta para uma relação intermediária com a música ainda mais evidente, pois a personagem principal Clara (Sônia Braga), que é jornalista e que aparentemente tem ênfase e experiência em crítica musical, é autora de um livro sobre Villa Lobos, “Todas as músicas que não conseguimos ver”, que também traz na capa a seguinte informação: “(...) uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil” sobressaindo, novamente, a relação com a música, tendo em vista a referência ao compositor brasileiro. A trilha sonora é tão diversa e acentuada ao longo do filme, que é capaz de gerar inúmeras camadas de significação às imagens.

Figura 8 – Título do livro publicado pela personagem Clara, protagonista do filme *Aquarius*.



Fonte: *Aquarius*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2016.

De acordo com Breno Mota Alvarenga (2020) em sua análise do uso da música popular em *Aquarius*, essa relação com o elemento musical, que, aliás, em muitos momentos é reproduzido pelo som do vinil, provoca no filme a sensação de nostalgia, elemento central em uma narrativa que aborda o direito à memória, tal como a temática do filme.

Em novembro de 2017, Kleber Mendonça Filho concedeu uma entrevista aos pesquisadores do *Projeto Intermídia*³, conversa essa que, posteriormente, integrou momentos do filme *Passagens*, dirigido por Samuel Paiva e Lúcia Nagib. O filme, que é centrado no cinema brasileiro, observa como a relação intermediária do cinema com outras mídias, tais como o teatro, a fotografia e a música podem contribuir para uma “passagem” para a realidade⁴. Ao ser questionado sobre o uso da música em seus filmes,

³ O projeto é composto por pesquisadores da UFSCar e da Universidade de Reading (UoR) e busca compreender o cinema em sua fusão com outras artes. É possível obter mais informações sobre o projeto em <<https://research.reading.ac.uk/intermidia/>>.

⁴ Mais informações em <<https://research.reading.ac.uk/intermidia/passages/>>.



e no caso da entrevista, referindo-se especialmente ao uso da canção *Hoje*, de Taiguara, que abre *Aquarius*, Kleber diz o seguinte:

A escolha de música em filme [...] ela não passa por mim em primeiro lugar como uma escolha intelectual, por exemplo, muita gente diz assim: “Ah, o Taiguara está porque ele é um símbolo de resistência durante o período da ditadura” sim, ele foi isso. Mas a primeira coisa, e é o que define a escolha de uma música, para mim, num filme, é a música como um organismo, como ela soa, como ela soa no filme em relação àquela imagem. [...] Como um determinado som, que pode ser uma música, reage com uma determinada imagem que está na tela. (informação verbal)⁵

Essa relação orgânica que a música promove em Kleber Mendonça Filho, isto é, o conjunto entre o elemento sonoro e o visual, que por mais que seja natural, quase intuitivo, trata-se de um recurso que amplia as camadas de significação em seus filmes. Associando isso ao conceito de intermedialidade, para Rajewsky, “(...) esse tipo de interação ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um ‘entre-lugar’ oscilante, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas” (RAJEWKY, 2012, p. 63) e é justamente o que se apresenta nesse “entre-lugar” que é gerado pelas relações intermidiáticas, que pretendemos nos pautar a seguir, ao longo de nossa análise da música brasileira em *Bacurau*.

A intermedialidade com a música brasileira em *Bacurau*

Junto a essa discussão sobre intermedialidade, para examinar relação com a música brasileira no longa, também pode-se somar o conceito de “valor acrescentado” teorizado por Michel Chion (2008), que se refere ao “(...) valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem” (CHION, p. 12), o autor ainda completa que esse fenômeno funciona “no âmbito do sincronismo som/imagem, pelo princípio da *síncrise* [...], que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve” (CHION, p. 12). Do mesmo modo que o som no cinema pode estar em sincronia com a imagem apresentada, o que inclui novas significações ao filme, a escolha de um recurso sonoro que se dissocie ao que é exibido imageticamente na tela, também é um dado que acrescenta valor à obra. Com efeito, entendemos que, quando essa dissonância (imagem/som) ocorre nas obras de Kleber Mendonça Filho, o valor que é incorporado por essa contradição pode resultar em uma atitude ativa do espectador.

Nesse sentido, tendo essas possibilidades interpretativas sobre a sonoridade em vista, e pensando na intermedialidade do cinema com a música, a primeira cena de *Bacurau* já chama bastante atenção, principalmente pela contradição em que ela se estrutura.

⁵ MENDONÇA FILHO, Kleber. Entrevista de Kleber Mendonça Filho. [set. 2017]. Entrevistador: Lúcia Nagib. Entrevista concedida ao Projeto Intermídia.

Novamente, recuperando a entrevista que Kleber concedeu ao *Projeto intermÍdia*, o diretor afirma o seguinte: “não descarto a possibilidade de fazer um filme que se passe no espaço”⁶. Embora o enredo do longa não seja ambientado no espaço, a cena inicial pode causar essa impressão. Na cena em evidência, duas mídias são combinadas: as imagens espaciais e a música popular brasileira. Com letra de Caetano Veloso e a voz de Gal Costa, a música “Não identificado” é reproduzida por completo, enquanto os créditos são apresentados e, aos poucos, o globo terrestre ganha foco. Se partirmos da letra da canção, essa combinação de mídias pode evocar outros sentidos, já que a recorrência de termos como “objeto não identificado/ disco voador/ espaço sideral” se relacionam e remetem a esse imaginário celeste. Aliado a esses termos, os recursos sonoros presentes na canção, tais como o eco constante e o arranjo com a flauta em momentos pontuais, referenciam o espaço e já antecipam, por exemplo, a imagem do drone/disco voador que aparecerá mais ao meio do filme “no céu de uma cidade do interior”.

Pensando nas contradições, elas se dão tanto na esfera da letra, como das imagens, vejamos: a letra da música, que é metalinguística, já adianta: “eu vou fazer uma canção de amor/Um iê-iê-iê romântico”, o que já é descartado ao longo do filme, por não se tratar de uma obra romântica, enfatizando aí a distância entre a letra da música e o que está por vir ao longo da narrativa que, em nada, se aproxima de uma história romântica/idealizada. Na sequência, lentamente, a câmera focaliza o globo terrestre mostrando o Brasil, o movimento da câmera se aproxima da região Nordeste, nos leva para a traseira de um caminhão pipa carregando água potável, o que já evidencia a falta desse bem para o seu destino. Desse início, podemos depreender mais um ponto de contato entre Kleber Mendonça Filho e a geração do Árido Movie, já que a temática da escassez de água trata-se de um dado comum entre o diretor e o cinema pernambucano dos anos 1990.

Figura 9 – Abertura do filme ao som de *Não identificado*, canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

Há outro momento simbólico, ainda no início do filme, em que a relação intermediária com a música não é a única presente, uma vez que outras mídias, como o

⁶ Ibidem.



vídeo e a fotografia também são combinadas: o cortejo de Carmelita. Para pensar essa cena, vale a pena retomar algumas descrições presentes no roteiro:

“Estacionado na rua, um pequeno carro de som com luzes LED roxas e a voz masculina de DJ URSO, que ecoa por toda a Bacurau. Uma tela grande de vídeo mostra e celebra uma fotografia de Carmelita, sorridente. “Dona Carmelita.” DJ URSO (Via alto-falantes.) Boa tarde, amigos, de Bacurau. Vamos dar início ao cortejo em homenagem a Dona Carmelita e é por isso que basicamente toda Bacurau se encontra reunida aqui nesse momento. Dona Carmelita que viveu 94 anos pra contar história e foi uma figura muito importante para a nossa gente. E como é de costume na nossa comunidade, deixo com vocês agora a mensagem do senhor Sérgio Ricardo. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 232)

No cortejo, é em coro que todos ali cantam a música *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo, o que confere um aproveitamento musical significativo. Ao longo do cortejo, “a voz de Sérgio Ricardo parece tomar Bacurau por inteira” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 232), os planos valorizam os rostos, os pés, o vilarejo. As mulheres levam o caixão e um músico com uma sanfona guia a população até o cemitério. A música segue ininterrupta por mais de dois minutos e parece haver uma suspensão da narrativa para que esse coro, que evoca a mensagem de Sérgio Ricardo, ganhe espaço. Os coros passam a se misturar, o da música e o de atores, o que potencializa a sensação de multidão; o arranjo musical é ritmado por atabaques e pelo som do berimbau. Além disso, a letra contribui para a impressão de um tom ritualístico:

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 [...]
(RICARDO, 2022, on-line).

Pela letra, que evoca imagens como “assombração/noite feitiço, feiticeiro, mandingas e coisas feitas” e o próprio nome Bacurau que, além de rimar com o final da maioria dos versos que virão, são alongados ao serem pronunciados na canção, gerando uma assonância ainda mais acentuada com a repetição de “au,au,au...”. É em meio a essa sonoridade expressiva e ritualística, que o rosto de Carmelita é apresentado em um telão com um vídeo de várias fotografias da matriarca, e que o fio da realidade começa a se perder, já que Teresa passa a ver água saindo do caixão de sua avó. Após essa visão, finaliza-se, então, um ritual que nos permite pensar que é pelo rito com a música que a população de Bacurau lida com a dor.

Figura 10 – Cortejo de Carmelita, ao som do coro de *Bichos da noite*, de Sérgio Ricardo.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

A partir dessa descrição, podemos observar uma relação de Kleber com outros diretores do *Árido Movie*. Isso porque nessa emblemática cena parece haver um “momento musical” que, de acordo com Paiva (2016), isso se dá quando “(...) o filme se investe de uma montagem cujo ritmo é mais próximo da linguagem da música ou de gêneros ou estilos com ela mais diretamente envolvidos, como o videoclipe” e completa que essa prática “ocorre várias vezes nesse Cinema do Mangue”. (PAIVA, 2016, p. 73-74). Essa postura, que só é gerada pela combinação de mídias, faz com que pensemos, novamente, na ideia de

(...) Intermidialidade no sentido estrito de **referências intermidiáticas** [...], a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, entre outras (RAJEWSKY, 2012, p. 58. grifo nosso).

Assim, podemos inferir que é pelo aproveitamento da música na cena em questão que ocorre uma evidente referência ao videoclipe em *Bacurau*. Outra referência intermidiática com a música brasileira, ocorre quando, na escola, no momento em que o cotidiano da população de Bacurau é apresentado, podemos observar, rapidamente, as crianças da cidade tendo aula de instrumentos de sopro, tais como tuba, saxofone e clarinete, enquanto na lousa é possível ler: “Semana Vinícius de Moraes”, fazendo alusão ao músico, poeta e compositor brasileiro. Essa referência intermidiática pode ser interpretada pela qualidade educacional que existe em Bacurau, já que é perpassada pela música.

Mais adiante, com a chegada dos forasteiros (Karine Teles e Antônio Saboia) que vão à cidade para bloquear o sinal telefônico, há outro momento de expressiva intermedialidade com a música. Os forasteiros são surpreendidos por Carranca (Rodger Rogério), um músico que vive na cidade e que a partir do gênero musical repente, faz uma série de questões e observações sobre os “turistas”. Retomando o conceito de intermedialidade,

(...) Importa que neste caso - uma instância de combinação de mídias - as várias formas de articulação midiática apresentem-se todas na sua materialidade afim e contribuam todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação da encenação inteira. (RAJEWSKY, 2012, p. 60)

Nesse momento, a música é tocada e cantada em cena pelo próprio artista, o violão, instrumento materialmente presente na narrativa, é fundamental para que exista, novamente, esse momento musical no filme.

Figura 11 – A personagem Carranca questiona os forasteiros cantando um repente.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

Além do mais, essa estratégia intermediária estabelece um outro ponto de contato com o *Árido movie*, por trazer à cena Rodger Rogério, artista nordestino que atua em várias áreas, já que é cantor, violonista, compositor e ator, como também possui uma longa história artística com a cena cultural nordestina. Vejamos um trecho da música:

Esse povo do Sudeste
 Não dorme nem sai no sol,
 Aprendero' a pescá peixe
 Sem precisá' de anzol,
 Se acha melhor que outro'
 Mas ainda num entendêro.
 Que São Paulo é um paiol!
 (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 256).

Retomando a estratégia de contradição presente em outros momentos em que a música é enfatizada no filme, nessa cena em questão, isso se dá evidentemente pela letra,



visto que nela o músico critica o comportamento arrogante dos sudestinos. Isso porque ele percebeu que os “turistas” que ali chegaram, certamente estavam envolvidos nos incidentes que tinham acometido a cidade. Essa percepção da música também pode evidenciar a perspicácia e sagacidade que é qualidade de inúmeros artistas, principalmente de um repentista, que faz arte a partir do improvisado com as palavras e da alta capacidade de leitura da situação.

Outra vez que a música predomina em *Bacurau* é quando Pacote (Tomás Aquino) decide buscar ajuda com Lunga (Silvero Pereira) para lidarem com os invasores da região. Evidentemente, essa é uma das cenas de maior intensidade emocional durante todo o filme, pois mescla a dor da personagem Pacote, que dirige o carro em direção ao esconderijo de Lunga, enquanto leva, no banco de trás do carro, os corpos de Flávio e Maciel.

Durante todo o trajeto a música *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, também é ouvida, em volume bem alto, quase que por completo. Partindo da combinação entre a música de Vandré, que apresenta uma sonoridade amplamente potente, forte como o seu próprio ritmo, que é intenso, marcado pelo violão e pela voz de Vandré que ecoa, entendemos, a partir do título da canção que ela pode, simultaneamente, estabelecer uma relação intermediária com a literatura, a partir da relação com a obra “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”, de João Guimarães Rosa e toda a valentia da personagem principal, remetendo à coragem que a população de Bacurau deve ter para enfrentar o que está por vir, bem como o período em que a música foi lançada, em 1966, durante a ditadura civil militar. Segundo Mattos (2020), em seu artigo *Tropicalismo e canção engajada em Bacurau*,

Vandré foi o maior representante da canção engajada dos anos 1960. A sua composição “*Réquiem para Augusto Matraga*” (1965) é acionada em dois momentos na película, sempre referida à resistência dos sertanejos. Inclusive, ela sonoriza a cena final, o que é significativo. O artista a concebeu originalmente para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos (2020, on-line).

Quanto ao título da canção *Réquiem para Matraga*, especialmente o termo Réquiem, que se refere a “prece ou louvor feito pela Igreja aos mortos. Composição ou música que tem o texto litúrgico da missa dos mortos como tema, iniciando-se pelas palavras latinas ‘*requiem aeternam*’, repouso eterno (RÉQUIEM, 2022)”⁷ evidencia um diálogo direto com esse imaginário de morte que persegue *Bacurau* já desde o início do filme. Ao longo desse trajeto, outras imagens ainda potencializam essa sensação sombria, sobretudo quando uma cruz e a mandíbula de algum animal morto ganham foco pela câmera.

⁷ < RÉQUIEM. In: DICIO, Dicionário Online de Português. 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/requiens/>>. Acesso em: 11/02/2022.

Figuras 12 e 13 – Figuras presentes no percurso que Pacote faz até o esconderijo de Lunga, ao som de *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

Aqui, a combinação de mídias mais uma vez acrescenta valor à imagem, que potencializa o aspecto emocional da cena, causando um “efeito empático” que, de acordo com Chion (2008, p. 14), tal sensação é alcançada quando, em um filme, a música “(...) exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”.

Portanto, do ponto de vista dos efeitos sonoros, a cena é abertamente emocional, e seu arranjo não contradiz com a situação mostrada em cena, o que não quer dizer que outras camadas não podem ser geradas, pois a letra da canção evoca o contrário do que é colocado em cena, vejamos a letra:

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, 2022, on-line).

Evidentemente, a letra da canção, tocada em volume elevado e reproduzida por inteiro em dois momentos, inclusive no final, representa um contexto e um sentido de resistência, de luta, de engajamento e consciência política, de chamada para a ação, para a vida. Tudo isso, potencializado pela raiva com que Pacote guia o carro, contrasta-se diretamente com o balanço sem vida dos corpos baleados de Maciel e Flávio, moradores de Bacurau. A letra da música na cena em questão, contribui para também acrescentar um valor, pois pode parecer, inclusive, um recado para os forasteiros e aos desavisados: “Você que não entendeu, não perde por esperar”.

Figuras 12 e 13 –Pacote leva até Lunga os corpos de Flávio e Maciel, moradores de Bacurau que foram assassinados.



Fonte: *Bacurau*, Imagem capturada digitalmente pelo autor, 2019.

Assim, Kleber Mendonça Filho, acaba por dialogar, de certo modo, com o Árido Movie, dado que em suas produções existem vários elementos que se relacionam com o Cinema do Mangue. Como exemplo, podemos citar o uso e a valorização da música regional; o aproveitamento de cantores interpretando personagens; a constante intermedialidade com a música, que nesse cinema é concretizada pelo Mangubeat; os momentos de videoclipe; e, certamente, no diálogo com as temáticas desses filmes, a exemplo do dilema da falta de água. Por fim, a intermedialidade com a música brasileira em *Bacurau* evidencia o diálogo direto com artistas da região nordeste do país, já que, tendo em vista o recorte nacional, a trilha sonora é composta inteiramente por artistas nordestinos. Cabe pensar que esse conjunto de canções da música brasileira certamente iria compor o “Museu histórico de Bacurau”, pois passa pela resistência do povo e pelos seus rituais, por entre discos voadores e sagazes repentistas.

Esse é o canto do bacurau.



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Breno Mota. **A música popular em Aquarius**: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- BORTOLIN, B. Leonardo. **Processos ao redor**: uma discussão entre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O som ao redor. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - 2016.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHION, Michael. **A Audiovisão** – som e imagem no cinema. [tradução Pedro Elói Duarte]. Portugal: Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.
- ITAMARACÁ, Lia de. **Minha ciranda**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lia-de-itamaraca/399583/>>. Acesso em: 28/01/2022.
- MATTOS, Romulo. **Tropicalismo e canção engajada em Bacurau**. Esquerda online, 2022. Disponível em: <<http://guiadamonografia.com.br/tipos-citacao/>>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.
- PAIVA, Samuel. **Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos**: o Árido Movie em Pernambuco. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016.
- PESSOA, Silvero. **Luvas Verdes**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/silverio-pessoa/1023645/>>. Acesso em: 20/01/2022.
- RAJEWSKY, I. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade**. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (orgs.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- RICARDO, Sergio. **Bichos da noite**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/sergio-ricardo/1275840/>>. Acesso em: 2/2/2022.



SALDANHA, Gabriela Lopes. **Geração Árido Movie**: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, 2009.

SOARES, José de Lima. **Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI**: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau. Wamon-Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, v. 5, n. 1, p. 165-190, 2020.

TAIGUARA, **Hoje**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/taiguara/250419/>>. Acesso em: 4/2/2022.

VANDRÉ, Geraldo. **Bichos da noite**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/1013919/>>. Acesso em: 10/2/2022.

VELOSO, Caetano. **Não identificado**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44752/>>. Acesso em: 28/01/2022.

VERAS, Carlos Cesar de Lima. **Deus e o Diabo em Bacurau**: Sertão como espaço de resistência e diálogo entre passado e presente em Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) e Bacurau (2019). Faces de Clio 6.12. 57-74, 2020.

Filmografia consultada

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

BACURAU. Brasil/França. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produzido por Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2h 2m. Cor. 2019, ficção 2019.

RECIFE FRIO Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. 24 minutos. Cor. 2016, ficção 2009.

O SOM AO REDOR. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. 2h 11m. Cor. 2012, ficção.

VINIL VERDE. Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. 16 minutos. Cor. 2004, ficção.



Título em inglês:

THE SONG OF BACURAU: THE INTERMEDIALITY THROWN BY BRAZILIAN MUSIC IN *BACURAU* FILM IN RELATIONSHIP WITH *ÁRIDO* MOVIE AND *MANGUE BEAT* MOVIMENTS.

INVENTÁRIO