

Bichos noturnos e pássaros agourentos: confluências do signo distópico nas narrativas de *Sombras de reis barbudos* e *Bacurau*

Nocturnal animals and ominous birds: confluences of the dystopian sign in the narratives of *Sombras de reis barbudos* and *Bacurau*

Wagner dos Santos Rocha¹

José Wanderson Lima Torres²

Resumo

Este trabalho ocupa-se em fazer uma análise de duas narrativas, uma literária, Sombras de reis barbudos (1972) de José J. Veiga, e outra cinematográfica, Bacurau (2019) de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O objetivo pretendido é relacionar os traços da distopia com as obras a fim de demonstrar o potencial híbrido dessa manifestação textual entre as artes. Argumentamos que ambos os objetos dão atenção a questões como as práticas de poder, a instauração da repressão e o uso da tecnologia em prol da barbárie, o que as associa com as ansiedades constantes observadas desde o século XX, dando vazão a uma narrativa de resistência contra um sistema hegemônico. Esta pesquisa possui caráter bibliográfico e natureza exploratória, apoiando-se teoricamente em nomes como Baccolini (1996; 2003), Moylan (2016) e Pavloski (2014).

Palavras-chave: *Distopia. Literatura. Cinema*

Abstract

This work deals with the analysis of two narratives, one literary, Sombras de reis barbudos (1972) by José J. Veiga and the other cinematic, Bacurau (2019) by Kléber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The intended objective is to relate the features of dystopia with the works in order to demonstrate the hybrid potential of this textual manifestation between the arts. We argue that both objects pay attention to issues such as the practices of power, the establishment of repression and the use of technology in favor of barbarism, which associates them with the constant anxieties observed since the 20th century, giving rise to a narrative of resistance against a hegemonic system. This research has a bibliographic character and exploratory nature, theoretically based on names such as Baccolini (1996; 2003), Moylan (2016) and Pavloski (2014).

Keywords: *Dystopia. Literature. Cinema*

Recebido em 13/07/2020

Aceito em 26/12/2020

¹ Licenciado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e aluno da 9ª turma de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4983-018X>.

² Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN) e professor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2304-0681>.

Considerações iniciais

Na literatura e no cinema brasileiros, observa-se que as narrativas que versam sobre o ambiente rural são um fator recorrente. Seja na poesia e prosa românticas de exaltação à natureza, nos romances de crítica social da década de 1930, ou em filmes clássicos como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, as narrativas que abordam as zonas interioranas do país existem em constância.

A persistência do regionalismo o provou como uma temática ampla em que “o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele” (CHIAPPINI, 1995, p. 158). No caso do *corpus* analítico deste trabalho, tem-se duas obras com plano de fundo regionalista, que envoltas em seus universos de particularidades, conversam sobre temáticas coletivas.

José J. Veiga é um escritor que se utilizou abundantemente da zona rural para contar suas histórias, e em sua obra não é difícil encontrar traços de uma literatura regionalista que é baseada na própria vida do autor, natural do interior de Goiás. Ele traz consigo discussões relevantes no tocante à experiência pessoal dos personagens e a questões sociais, que adornam sua literatura com um tom indagativo para o leitor.

Um fator comum nas narrativas de Veiga são as histórias de comunidades que lidam com a inserção de um fator insólito que vai aos poucos modificando a maneira como as pessoas vivem e instalando uma nova configuração sociopolítica. Essa temática de invasão pode ser observada pela primeira vez no conto “A usina atrás do morro”, presente na coletânea *Os cavalinhos de platiplanto* (1959) e se desenvolver em narrativas posteriores como é o caso dos romances *A hora dos ruminantes* (1966) e *Sombras de reis barbudos* (1972), utilizado para esta discussão.

Da mesma forma, *Bacurau* (2019), filme mais recente dos pernambucanos Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, se utiliza do ambiente rural para desenvolver o conflito entre os habitantes de um pequeno povoado no interior de Pernambuco e forças poderosas que não medem esforços para a destruição dos primeiros, se utilizando até mesmo de meios como a violência e o assassinato. O filme agrega aspectos de diversos gêneros como a ficção científica, o *western* e os filmes de ação, bem como referências ao cangaço e à resistência, que o aproxima muito da filmografia do já citado Glauber Rocha, fazendo com que a obra acentue uma propensão política ligada à tessitura narrativa.

Este trabalho procura expressar que nas obras estudadas além de uma relação com o regionalismo, tanto Veiga quanto Mendonça Filho e Dornelles possuem associação com a distopia, isto porque situam suas narrativas em um futuro próximo em que o exercício do poder se tornou tão autoritário e coercitivo que as pessoas apenas acostumaram-se a situação de alienação. Contudo, existe sempre uma contraparte que busca se opor à ordem hegemônica, os chamados protagonistas distópicos, normalmente uma pessoa ou um grupo que desafia os governantes em busca de modificar sua realidade.

Dadas as semelhanças temáticas entre as duas obras, o presente trabalho ocupa-se em fazer um quadro comparativo de *Sombras de reis barbudos* e *Bacurau*, levando em

consideração os aspectos distópicos presentes em ambas, a fim de demonstrar a presença e a maleabilidade da distopia tanto em narrativas literárias como cinematográficas.

Híbrida por natureza: apontamentos sobre a distopia

É inegável que o século XX foi uma época de extremos. Mesmo que o desenvolvimento trazido pela tecnologia, a industrialização e o racionalismo advindo das teorias e dos modos de pensar dos séculos anteriores fossem os regentes desse período, uma aura sombria espreitava, esperando o momento certo para emergir. Autores logo começaram a perceber esse movimento e dedicaram-se a escrever sobre as ansiedades crescentes desse tempo, e assim, florescia a distopia.

Em *The future as a nightmare*, Mark Hillegas (1967) comenta sobre o teor dessas obras:

Assustadoras em suas semelhanças, elas descrevem estados de pesadelo nos quais os homens são condicionados à obediência, a liberdade é eliminada, e a individualidade é esmagada; onde o passado é sistematicamente destruído e os homens são isolados da natureza; onde ciência e tecnologia são empregadas, não ao enriquecimento da vida humana, mas à manutenção da vigilância do Estado e controle de seus cidadãos escravos (HILLEGAS, 1967, p. 5 apud MOYLAN, 2016, p. 27).

Esses traços narrativos consolidaram-se como a forma clássica da distopia, sobretudo, pela influência da tríade de romances que definiu essa forma textual: *Nós* (1924) de Ievguêni Zamiátin, *Admirável mundo novo* (1932) de Aldous Huxley e *1984* (1949) de George Orwell. Estes por sua vez, foram influenciados pelo conto de E. M. Forster, “The machine stops” (1909), o qual “constitui um exemplo precursor dos mapas distópicos de infernos sociais que têm estado conosco desde então” (MOYLAN, 2016, p. 29).

Contudo, é acrítico pensar que fora apenas no século XX que tal posicionamento surgira, tampouco que ele se restringe somente ao campo literário. A fim de pensar acerca do espírito distópico, precisa-se retroceder ao âmago do pensamento humano e as tramas mais simplórias do ser, ao compreender o fenômeno chamado utopismo. Sargent (1994) argumenta que ele se baseia na ideia de um sonho social, ou seja, é uma atitude inerente ao ser humano desde o início dos tempos relacionada a propensão destes em imaginar e/ou desejar um lugar no tempo e espaço que seja radicalmente diferente de sua situação. A partir disso, somos capazes de compreender a existência de lugares como o Jardim do Éden cristão, a Idade de Ouro grega ou a Cocanha medieval. Além disso, Szachi compreende o utopismo como “um posicionamento crítico diante da realidade” (SZACHI, 1972, p. 8), ou seja, mais do que literatura, é uma maneira de pensar acerca das estruturas sócio-políticas nas quais estamos inseridos.

Observamos que Sargent (1994), em seus empreendimentos taxonômicos, admite a existência de três formas de se pensar acerca do utopismo, as quais nomeia de faces, sendo elas: a prática utópica, a teoria social utópica e a utopia literária. O nome utopismo advém de sua face literária, a partir do neologismo criado por Thomas More em sua obra de 1516, *Utopia*. Vinda do grego, a palavra associa os prefixos *ou-* e *-topos*, respectivamente não e lugar, ou seja, um lugar inexistente que confere o bem-estar não alcançado no lugar em que se está.

Pensada a princípio como uma crítica aos excessos dos Estados europeus na época, a obra conseguiu resistir ao *status* de ficção e tornou-se uma forma de pensamento

inextricável à era moderna bem como às posteriores, recuperando aspectos inerentes à “própria gênese da sociedade como construção histórica, isto é, no estabelecimento de pressupostos comportamentais que assegurariam a estabilidade e o bem-estar do grupo” (PAVLOSKI, 2014, p. 34).

Ainda nos apoiando em Sargent (1994), vemos o argumento do autor pairar sob a divisão da utopia literária em diversas formas textuais, sendo as principais: a eutopia e a distopia. A primeira é construída a partir de outra possível interpretação do neologismo de More, composta pelos prefixos grego *eu-* (bom) e *-topos* (lugar); o termo foi adotado para se referir a todos os trabalhos que versam sobre bons lugares, ou seja, ideais a serem seguidos por outras nações, textos como *A cidade do Sol* (1602) de Tommaso de Campanella, se enquadram nessa perspectiva. Já a distopia é composta pela raiz *dys-* (mau), o que lhe confere uma negatividade diante da forma anterior, tendo sido pensada a partir do fato de que nem sempre os seres humanos imaginam um outro lugar que seja benévolo e prudente, pois, da mesma forma que estamos sujeitos a sonhar, também podemos ter pesadelos, isso justifica a existência de textos como *1984* (1949) de George Orwell.

Autores como Pavloski admitem que a distopia é uma eutopia, mas que “por meio da utilização maciça de instrumentos de controle, transforma o corpo social em um objeto a ser moldado segundo diretrizes particulares que envolvem a padronização dos comportamentos individuais e a universalização de princípios que orientam o regime” (PAVLOSKI, 2014, p. 72). Isso converge com o pensamento de Hannah Arendt, a qual admite que a existência de um poder total só é possível “num mundo de reflexos condicionados, de marionetes sem o mais leve traço de espontaneidade” (ARENDDT, 1973, p. 508). Desse modo, a forma distópica pouco se difere da eutópica, pois mesmo que suas etimologias ajam de maneira maniqueísta e as limitem bem, se as percebemos mediante questões morais, existem dificuldades conceituais.

Na verdade, a diferença, como pontua Philmus, resume-se a “uma questão de ponto de vista (em todos os sentidos da expressão)” (PHILMUS, 1973, p. 3 *apud* MOYLAN, 2016, p. 92), isto porque chegar a um consenso sobre bem-estar difere entre populações e até mesmo entre pessoas que convivem em um mesmo espaço. Isaiah Berlin, por exemplo, acredita que “a noção do todo perfeito, a solução final, em que todas as coisas boas coexistem, não parece apenas inatingível – isso é um truísmo –, mas conceitualmente incoerente” (BERLIN, 1991, p. 22). Considerações como essas são as principais críticas ao modo eutópico de pensar, seu objetivo não é combatê-lo de vez, mas considerá-lo mediante aspectos mais racionais que imaginativos.

Contudo, ainda é possível encontrar um meio termo que diferencia a distopia da eutopia através de alguns aspectos temáticos observados pela crítica ao longo do século XX, os quais auxiliam nas conclusões necessárias a esta pesquisa. O primeiro deles, e o mais importante, é o fato de que “o típico texto distópico é um exercício em uma forma de textualidade híbrida politicamente carregada” (MOYLAN, 2016, p. 79). Baccolini dá a essa característica o nome de “hibridismo de gênero” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6), ou seja, a distopia possui a capacidade de incorporar aspectos de narrativas fantásticas, da ficção científica e do romance histórico, apenas para citar alguns, o que permite a contaminação saudável entre os gêneros literários, e o que ao mesmo tempo faz com que haja uma dificuldade de definição. Além disso, sua dispersão também é perceptível para além das páginas, em diferentes campos da arte, como o cinema e a pintura.

A essa forma textual amalgama-se a propensão política, a qual é facilitada por meio do típico conflito existente na distopia, isto é, “a apresentação da recusa que uma personagem alienada manifesta em relação à sociedade dominante” (MOYLAN, 2016, p. 80). Assim, ao contrário das equivalentes eutópicas, que se utilizam da descrição e da não-narrativa para a idealização de um *locus amoenus*, a distopia é intrinsecamente narrativa, o que lhe possibilita o questionamento das estruturas, e, por conseguinte, a crítica sociopolítica apurada. Para conseguir esse efeito, o texto distópico começa dentro da sociedade a ser criticada por um ou mais protagonistas que se opõem às regras impostas e procuram organizar uma resistência que pode ou não desafiar o lugar em que vivem.

Como pode-se ver em muitas narrativas distópicas, as investidas que os personagens principais adotam não influem em mudança alguma para o ambiente, inclusive são essas ações que acabam os levando à ruína (o suicídio do Selvagem em *Admirável mundo novo*) ou à alienação total (a sujeição ao Grande Irmão por Winston Smith em *1984*). Contudo, ainda existem alguns textos que procuram negociar um horizonte de esperança em meio ao pessimismo característico da distopia, são casos como os de *Fabrenheit 451* (1953) ou *Laranja Mecânica* (1962), que oferecem finais abertos em que a possibilidade de fim dos regimes autoritários é possível.

Além disso, tanto Moylan quanto Baccolini frisam que a memória é de suma importância na distopia, tanto para a ordem dominante quanto para as personagens rebeldes. Como os autores pontuam, para alcançar os fins necessários para o controle, os governantes “restringem a memória à nostalgia de uma fictícia idade de ouro, que incorpora os atributos ideológicos de seu próprio sistema” (MOYLAN, 2016, p. 83); enquanto os protagonistas recuperam fragmentos do passado que coincidem com a percepção de que “o que se foi representava um tempo e um lugar melhores” (BACCOLINI, 1996, p. 345). A memória, mediada pela linguagem, dá vazão para a existência de um conflito entre dois lados que lutam para provar seu ponto de vista; uma narrativa, dada pelos governantes *versus* uma contranarrativa, contada por aqueles que resistem ao regime.

Pensamos que essas considerações ajudam a entender como tanto a narrativa de *Sombras de reis barbudos* e *Bacurau* são distopias, em razão de seus aspectos temáticos, condicionadas pela importância da memória. Como será possível ver mais a seguir, tanto para Lucas como para a comunidade de Bacurau ter a “sua história” desvelada é importante para a criação de uma contra narrativa que tenta desafiar uma imposição. Assim, identificamos duas possibilidades narrativas para o desenvolvimento da forma distópica, em que “as forças de vida (interior) e de destruição (que vêm de fora) se confrontam” (ZACCA, 2019, s/p).

Duas cartografias infernais: o processo de distopia em *Sombras de reis barbudos* e *Bacurau*

Feitas as considerações anteriores, passemos a comparação das narrativas de *Sombras de reis barbudos* e *Bacurau* enquanto ficções distópicas. Levaremos em consideração os traços anteriormente discutidos como fatores característicos da presença da distopia nas duas obras e então, discorrer como cada um dos dois sistemas traduz tais aspectos de acordo com suas especificidades.

O primeiro caso é a ambientação futurística. Um dos fatores mais característicos do tempo-espaço distópico, a projeção de um futuro com requintes de destruição ou

padronização possui a finalidade de criticar aspectos referentes ao tempo presente. Nas palavras de Lima: “Muitas narrativas distópicas apresentam sociedades futurísticas, nas quais os problemas do tempo histórico do/a autor/a são projetados de forma exagerada, como se observados através de uma lente de aumento” (LIMA, 2017, p. 34). O tempo-espaço varia entre as narrativas, podendo estar situado há alguns anos de distância como no caso de *O conto da avó e 1984*, que intercala memórias dos personagens antes da instituição de seus respectivos regimes à narrativa; ou a séculos como em *Nós e Admirável mundo novo*, onde as sociedades são padronizadas e dificilmente os personagens carregam eles com uma realidade diferente daquela.

Nas primeiras narrativas existe um movimento de dissolução do tempo anterior por meio da repressão e do controle radical da população, em que os governantes pretendem não deixar brechas para a oposição; enquanto nas outras existe a consolidação de um regime em que as pessoas estão subjugadas ao sistema dominante, a ponto de aceitar qualquer situação que lhes seja imposta. Isso ocorre exatamente em função do tempo que um regime possui, o que recupera o argumento foucaultiano de que as práticas de poder evoluem até estarem intrinsecamente ligadas ao cotidiano dos indivíduos através da vigilância contínua e de um sistema coercitivo minucioso (FOUCAULT, 2019, p. 291).

Tanto *Sombras de reis barbudos* quanto *Bacurau* atendem aos pressupostos do primeiro tipo de espaço-tempo. No romance de Veiga, somos introduzidos à cidade de Taitara, a qual modificou seus hábitos após a inserção de uma Companhia instalada pelo tio do protagonista, Baltazar. Após desavenças com pessoas poderosas no empreendimento, o personagem é expulso da empresa e surgem situações imprevistas que transformam a cidade em um microcosmo do totalitarismo, onde as pessoas são reprimidas por autoritários fiscais, dos quais o pai do protagonista faz parte, a serviço da Companhia e obrigadas a atenderem as ordens de forças ocultas que agora dominam a região. Sabemos deste acontecimento através do discurso de Lucas, um jovem de dezesseis anos que, de um lugar devastado pelas ações da Companhia, recupera suas lembranças de cinco anos antes, quando toda a situação se instaurou.

De acordo com Veiga (2017):

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada do tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí [...]. Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar o tempo, já estou cansado de bater perna pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados (VEIGA, 2017, p. 21).

No filme de Mendonça e Dornelles, o recurso espaço-temporal é dado logo após a cena inicial, quando surge a imagem de um caminhão-pipa em uma estrada esburacada, onde Teresa e Erivaldo retornam para o povoado de Bacurau, e em meio a isso surge na tela a legenda: “Oeste de Pernambuco. Daqui a alguns anos...”. A cena é entrecortada por um acidente envolvendo um caminhão funerário e uma motocicleta, o que espalha caixões pela estrada, metonimicamente indicando o clima de morte que envolverá os personagens dali em diante. Na cena seguinte, eles olham para uma barragem através de um binóculo e comentam como a água é retida por pessoas desconhecidas, além de ser muito protegida por guardas que não deixam ninguém se aproximar.

Com esse quadro pouco alentador, os personagens começam a experienciar, ao lado dos demais habitantes do pequeno povoado que dá nome ao filme, situações estranhas que envolvem desde o desaparecimento da cidade do mapa até o acúmulo de diversos cadáveres dos moradores, assassinados por um estranho grupo de americanos que tem como objetivo a dizimação do povoado a mando de uma empresa, numa alegoria da venda do país para o capital estrangeiro.

Com esses exemplos, começamos a traçar as características distópicas mais imediatas das duas narrativas. Ambas possuem sua história situada em um futuro próximo. No romance, Lucas escreve sobre como a chegada de seu tio e a instalação da Companhia afetou a estrutura da cidade e levou a um regime opressivo, o que ocasiona uma leitura do processo de industrialização nas cidades interioranas, muito crescente na época em que o romance fora publicado, descaracterizando a paisagem e readequando os modos de vida; analogamente no filme, o recurso da legenda situa enigmaticamente o telespectador “daqui a alguns anos”, mas recriando problemas característicos do presente, como o descaso com a população por parte dos poderosos e a entrega das riquezas naturais para grupos privados.

Ao lado dessa ambientação, cabe um comentário para o uso das tecnologias nos dois casos. Nos reportando novamente ao conceito proposto por Hillegas (apud Moylan), vimos que o uso da tecnologia é empregado na distopia, porém com um intuito de controle e manutenção da vigilância. Por conta de seu ano de publicação ser 1972, é difícil acompanharmos em *Sombras* uma grande profusão de tecnologias que saltam aos olhos, mas elas estão lá, sobretudo trazidas por Baltazar, é o caso do automóvel do tio, no qual o protagonista por vezes passeia com a mãe, as máquinas da Companhia, que apesar de aparecerem poucas vezes na narrativa constam como instrumentos pouco usuais ao ambiente da cidade, e ainda menções a materiais médicos bem como a recursos de vigilância, apenas sugeridos, mas que justificam o fato de os fiscais conseguirem identificar os desobedientes e puni-los de imediato.

Segundo Veiga (2017):

A Companhia devia saber o que estava fazendo, porque apesar de todos os perigos algumas pessoas tentaram pular muro e foram agarrados antes mesmo de pôr os pés do outro lado. Um menino gagueiro que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão costurados um no outro no hospital da Companhia [...]. Outros voltavam do hospital com um aparelho de ferro atarraxado nas pernas para impedi-las de se dobrarem, outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro. Ainda bem que eu acreditei na proibição (VEIGA, 2017, p. 60).

Isso aproxima muito a narrativa dos trejeitos de *1984*, que apesar de ter mais aspectos tecnológicos que *Sombras*, ainda os utiliza de maneira rústica, se utilizando mais de fatores repressivos e de tortura, como na citação acima, do que uso de aparatos arrojados como em outros romances.

A tecnologia em *Bacurau* é apresentada em maior abundância. Tendo sido pensada em uma época em que a tecnologia já é bastante avançada e, por conseguinte, é projetada para o futuro, nota-se porque esse aspecto é exposto com facilidade, o que lhe confere ares de ficção científica. Mesmo que a batalha final seja rústica e com o uso de armas antigas, é curioso notar como os moradores de Bacurau, em plena caatinga nordestina possuem acesso à rede móvel de celulares e à internet, sendo inclusive avisados da aproximação de perigos

através da personagem Darlene, a qual mora a alguns minutos do povoado e sempre avisa por meio de mensagens de voz quando alguma movimentação se aproxima.

Quando observamos o lado do poder hegemônico, também existe a aparição de diversos objetos que remetem ao uso da tecnologia, neste caso para alcançar seus objetivos de coerção e consenso. É o caso do coletor de votos mostrado por Tony Jr, que se mostra como um tipo de “voto de cabresto do século XXI”, e é claro, os acessórios pertencentes aos estrangeiros como o drone em forma de nave espacial usado para o reconhecimento e monitoramento dos habitantes, bem como os fones intra-auriculares nos quais recebem notificações de seus superiores com os próximos passos a serem dados. Assim, antes do uso da violência e da repressão, eles se utilizam da tecnologia para assegurar o melhor andamento de seus planos.

Ambas as narrativas começam em seus respectivos “terríveis mundos novos”, o que permite um estranhamento textual idêntico ao da trama eutópica de deslocamento presente em suas contrapartes. Como tal movimentação espacial não acontece na distopia, o estranhamento surge a partir do momento que “o foco é frequentemente sob a personagem que questiona a sociedade distópica” (BACCOLINI, 1992, p. 140), ou seja, os protagonistas sempre serão contrários ao que é imposto pelos regimes hegemônicos para que o leitor possa compreender sobre as contradições de uma determinada sociedade. Esse potencial de questionamento, por sua vez, é testado pelos regimes hegemônicos, que, a todo custo, tentam fazer com que as dúvidas que esses sujeitos agregam sejam encerradas a fim de manter seu *status* de poder.

Em Veiga, o simples fato de Lucas recuperar suas memórias e contar a história de opressão em que Taitara vive já é um indicativo de oposição contra o sistema. Além disso, suas ações como a divulgação das ações dos fiscais aos amigos como forma de retaliação a opressão sofrida por seu pai: “Naquele momento me decidi. [...]. Ainda quente da decisão, fui avisando todos a caminho da escola, meninos e gente grande” (VEIGA, 2017, p. 53); ou o desafio aos abusos dos fiscais no final do livro: “– Eles não vão me levar mãe. Só querem saber se eu vi o homem voando, quero dizer, se vi gente voando. Eu vi o que eles viram e isso não é crime. Aliás eu vi porque esse senhor aqui mostrou, senão não tinha visto” (VEIGA, 2017, p. 139) são formas diretas, ainda que precárias de questionar a dita autoridade da Companhia.

Além disso, episódios como a escrita de mensagens de revolta contra a Companhia e a suscetibilidade a aceitar os urubus que, de repente, começam a surgir na cidade como animais de estimação, mostram pequenas insurreições por parte dos habitantes da Taitara. Tal movimento poderia ser até o início de uma revolta geral que derrubasse o regime, contudo, esses atos acabam sendo rechaçados pelas ações dos fiscais e por várias proibições impostas pela Companhia, as quais são suficientes para acabar com qualquer chance de retaliação. Na verdade, nem o protagonista consegue ir muito longe com suas insurreições, tendo no máximo algumas vitórias pessoais contra o sistema. Nesse ponto, percebe-se como o livro de Veiga se aproxima das formas clássicas de distopia arraigadas no pessimismo aguçado e seu constante fechamento para um enclave eutópico.

Igualmente em Mendonça Filho e Dornelles, o questionamento dos personagens principais, no caso o povoado de Bacurau como um todo, surge de diversas maneiras: de forma comunitária, no auxílio conjunto que os habitantes oferecem uns aos outros, sobretudo na questão da falta de água; de forma defensiva, quando o povoado se esconde do corrupto prefeito Tony Jr.; de forma singela na pergunta: “Por que vocês ‘tão’ fazendo

isso?”, feita pelas personagens Domingas e Daisy aos americanos assassinos; e por fim em tom de defesa, mas agora brutal como o pássaro que dá nome ao lugar, quando no ápice do filme os estrangeiros adentram Bacurau a fim de acabar de vez com a população do lugarejo e são duramente atacados pelos habitantes armados e sob o comando dos foras-da-lei Lunga e Pacote.

Na contracorrente do romance de Veiga, o filme oferece uma abertura para os rumos que os personagens irão tomar após o final da narrativa. Sabemos tanto pelas palavras de Tony Jr. quanto do chefe dos americanos, Michael, que mesmo a luta dos habitantes tendo sido bem-sucedida e a destruição de Bacurau falhado, aquela situação não acabara ali e “era apenas o começo” de uma conspiração maior que levaria aquelas pessoas a ruína brevemente. Conclui-se que o poder hegemônico presente no filme não foi destruído, o que ocorreu foi apenas um vislumbre de um possível fim da distopia através do sucesso do plano de Lunga. Assim, a narrativa não se fecha em torno do pessimismo característico da distopia tradicional, apenas lança uma crítica à impossibilidade do sistema social vigente dentro dos próprios pressupostos narrativos da forma textual.

Entra em questão a narrativa *versus* a contranarrativa, nos termos de Baccolini (1992). Em *Sombras*, Lucas enquanto protagonista, faz o papel de opositor da Companhia, que aos poucos tenta modificar Taitara para atender a seus interesses, o personagem não se adequa às normas impostas pelo poder hegemônico e tenta se desvencilhar delas através de seus atos. Em *Bacurau*, os habitantes do lugarejo também são desajustados ao sistema imposto e o desafiam através de sua comunhão de bens, como a distribuição de água e de vacinas vista no início do filme, ou ainda das cestas básicas organizadas numa cena posterior. Tal movimento aciona o prefeito da cidade que se alia aos estrangeiros para fazer com que a cidade literalmente suma do mapa, a fim de manter seu poder contra as rebeldias daqueles.

Nesses movimentos, ambas as narrativas correm para um viés político. Contudo, não pensamos aqui na questão política como um ataque direto a alguma instituição ou governo, fato que ocorre comumente na apreciação destas duas obras. Para os críticos do romance de Veiga, sua narrativa com toques insólitos comunga com as narrativas fantásticas de denúncia do regime militar.

Contudo, o próprio autor, em uma entrevista de 1990 sobre os livros que publicou no período ditatorial, comenta: “[...] meu projeto de escrevê-los não era ficar só na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu” (VEIGA, 2017, p. 17). Da mesma maneira, muitos julgam o filme dos pernambucanos como uma alegoria ao atual governo brasileiro, ao qual os dois são contrários, o que acaba por jogá-lo na mesma posição que *Sombras*.

O que Mendonça-Filho (2019) admite ser possível, mas que em nenhum momento foi a ideia inicial que tivera:

Certamente não vejo meu filme como um panfleto. Queria fazer uma história de ação, aventura, mas que também tratasse de questões que são cíclicas, crônicas no Brasil. Ponho na tela, por exemplo, a separação invisível e histórica entre Sul e Sudeste, de um lado, e o Nordeste, de outro. A desigualdade está retratada lá, assim como o problema do abastecimento de água, o político corrupto, os supremacistas brancos, o caminhão que despeja livros no meio da rua, o descaso com a educação (MENDONÇA FILHO, 2019, s/p).

Diante dessas colocações, não há porque pensar a questão política nas obras como mera denúncia de alguma instância social, mas sim como algo inerente ao ser social quando posto diante de situações de injustiça e barbárie. Quando Mendonça Filho comenta sobre as “questões cíclicas e crônicas do Brasil”, propõe seu debate em meio à narrativa, da mesma maneira faz Veiga, que traça um percurso para comentar sobre um autoritarismo presente no país, independentemente de regimes ditatoriais. Se pensarmos bem, nenhuma das duas obras preocupa-se majoritariamente em adquirir um *status* de denúncia, Veiga está mais preocupado em compor a educação sentimental de seu protagonista em um ambiente de caos e Mendonça Filho e Dornelles versam sobre a força da resistência humana quando posta em perigo.

O ideal político em ambas advém do mesmo pressuposto: os argumentos centrais das obras posicionam-se contra as barbáries cotidianas a que as populações estão sujeitas, e as quais ficaram mais evidentes no correr do século XX aumentando ansiedades e dando material para as distopias. Assim voltamos a Baccolini quando a autora fala de uma “forma textual híbrida politicamente carregada” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6), e que se mostra nas narrativas não como um panfleto, mas como um debate acerca de questões inerentes do espectro social.

Como citado anteriormente, a memória é fundamental para a construção da narrativa distópica em ambos os lados do confronto entre ordem hegemônica e personagens rebeldes. Para Baccolini, a memória age como uma espécie de “nó utópico”, fundado numa era de ouro dos protagonistas, o que reitera a possibilidade de uma oposição criada pela mesma, já que fornece um sentido à vida desses sujeitos ao trazer de volta informações que estimulam seu potencial de crítica. Figueiredo considera a memória na distopia como parte de um “saber não-oficial” que se entrecruza com o discurso vigente gerando embate (FIGUEIREDO, 2015, p. 84). A autora também sugere que o ato de recordar “é sinônimo de ter esperança e de perceber que o regime estabelecido não é eterno, uma vez que houve algo antes da sua existência” (FIGUEIREDO, 2015, p. 85), ou seja, lembrar é, antes de tudo, resistência.

Lucas lembra-se de sua infância, da paisagem idílica de sua cidade e os momentos de lazer como os passeios de carro ao lado da mãe e do tio Baltazar e as aventuras que tivera com seu amigo Felipe. Aos dezesseis anos não existe mais a criança que viveu esses momentos, mas alguém que está “cansado de andar pelas ruas e ver a tristeza das casas vazias”, agora que a maioria da população prefere ficar voando pelos céus, uma alegoria insólita para o processo de alienação dos mesmos. Sendo assim, a escrita de seu processo de crescimento, sua “educação em meio ao caos”, é uma maneira de manter consigo os momentos anteriores aos atos de barbárie da Companhia e não perder de vista quem ele é, o que provavelmente é o que acontecera aos homens voadores, que sem mais nada a perder ascenderam aos céus para esquecer sua situação de opressão.

Os moradores de Bacurau, por sua vez, estão embebidos com o passado, e ao final do filme a memória torna-se crucial para a salvação do lugar das mãos dos estrangeiros. O pequeno museu da cidade em seu papel de abrigar a história traz à tona o elo eutópico que existe na narrativa. Quando o lugar surge em algumas cenas da cidade, pouco parece que terá importância, ou quando vários dos habitantes perguntam se forasteiros sulistas que estão ajudando os americanos se eles não irão “visitar o museu”, o questionamento surge apenas como um simples convite para conhecer uma das poucas atrações que Bacurau tem a oferecer a seus visitantes. Contudo, quando na cena do ataque, um dos americanos, Terry, entra no interior do museu, nos deparamos com várias lembranças relacionadas a resistência.

Sabemos, a partir de então, da ligação íntima da cidade com o cangaço através de fotos, recortes de jornais e diversos utensílios que relacionam o lugar com o movimento de banditismo. Ainda mais importante é o que está ao fundo do museu, uma parede cheia de antigas armas de fogo, que no momento em questão não estão à mostra, mas sim nas mãos dos moradores que se escondem de seus alçózes e esperam o momento certo para revidar. Além disso, a presença de duas passagens subterrâneas, uma no museu e outra no marco zero da cidade, completa a importância de lembrar o passado de resistência contra os inimigos, uma contribuição ímpar para a criação da identidade desses sujeitos.

Finalmente, a conclusão das narrativas possui traços distópicos a partir do momento em que, ou fecham suas discussões em um pessimismo característico dessa forma textual, ou “negociam o pessimismo necessário com uma postura utópica aberta e militante que rompe com o fechamento dos mundos alternativos ficcionais” (MOYLAN, 2016, p. 21).

O primeiro caso está na forma como se encerra *Sombras*, pois, mesmo que um personagem comente com outro que um dia as pessoas que voam irão descer do céu e retornar para “a festa dos reis barbudos”, oferecendo talvez um elo eutópico à narrativa, momentos depois vemos esse mesmo sujeito começar a voar, desistindo e alienando-se como os demais moradores de Taitara, o que é seguido pela colocação pessimista de Lucas:

Esperai que seu Chamun perguntasse que reis barbudos eram esses, e que festa, mas ele não perguntou. Eu também não, porque estava só escutando. E quando vi, o tal professor abotoou o paletó e saiu depressa. Eu estava de costas para a porta, olhando para seu Chamun, interessado na reação dele, e tive a impressão de que a sombra do professor se elevava no espaço. Não me interessei em tirar a limpo porque já estou cansado de ver gente voando (VEIGA, 2017, p. 144).

O modo como o romance termina incita conformidade da parte do jovem, e que talvez ele ainda não estivesse voando apenas pelo apego que possui às suas memórias, as quais não permitem que ele se esqueça do passado e o impulsionam a aguentar a presença da Companhia e todas as tragédias ao seu redor.

Já *Bacurau* carrega consigo o segundo esquema. O final é favorável àqueles que desafiam o sistema, contudo, isso não é suficiente para que a hegemonia seja derrubada de vez. Somos mostrados a Michael falando para Teresa que seu grupo matou mais pessoas do que poderia se imaginar e por fim gritando de forma ameaçadora de sua masmorra: “Isso é apenas o começo”. Por isso, quando, em uma cena anterior, o personagem tenta se suicidar, absorvemos que ele está ciente de que não importa se for ele a dar cabo da cidade, alguém mais forte viria e terminaria o serviço. Assim, o filme termina com a esperança no ar depois da vitória dos protagonistas, mas ao mesmo tempo deixa uma pergunta no ar: estariam essas pessoas realmente a salvo?

Considerações finais

Através do presente trabalho, observamos a hibridez da distopia na narrativa literária *Sombras de reis barbudos* e na narrativa cinematográfica *Bacurau*. Como posto brevemente no início de nossa discussão, a partir das semelhanças entre as duas histórias, sobretudo em seus aspectos que remontam ao regionalismo mostrando vivências associadas ao modo

interiorano, foi possível notar a atenção dada pelos autores/realizadores a questões como as práticas de poder, a instauração da repressão, e o uso da tecnologia em prol da barbárie, o que as associa com as ansiedades constantes observadas desde o século XX e consequentemente com a forma textual, e artística, que as discute. Assim, a leitura das obras como distopias pode ser corroborada.

No correr das narrativas, acompanhamos a composição de dois ambientes espaço-territorialmente situados no futuro em que um sistema hegemônico está instaurado e governa por meio de uma lógica de coerção e consenso, utilizando-se de vigilância constante e a prática de um poder apregoado à disciplina, o que garante a sua manutenção. Contudo, a fim de haver um conflito é criado um estado de contranarrativa, propiciado por sujeitos que se opõem ao esquema social vigente, ou seja, oposto à narrativa cultivada pela ordem hegemônica. Dessa maneira, os protagonistas, Lucas e o povoado de Bacurau, são peças-chave na composição das duas obras a partir do momento em que dão vazão para a crítica social dessa forma hibridamente politizada.

Ao fim e ao cabo, é notável ver a resistência que a forma distópica possui, pois, ao tomarmos um romance publicado em 1972 e um longa-metragem lançado em 2019, foi possível acompanhar que diversos temas se mostram consonantes e que até mesmo se agravaram com o passar do tempo. Esses textos surgem como exemplos claros dos problemas político-estruturais do Brasil, questões que parecem não se resolver ou que se transmutam em estados piores e pouco favoráveis. Logo, a distopia ainda se mostra como uma das grandes propiciadoras do caráter obscuro que existe desde meados do século XX, e, por mais que estejamos falando de “não-lugares”, consegue triunfar através de seu pessimismo latente.

Por outro lado, é importante observar que mesmo a situação sendo desalentadora, obras como essas assumem um papel militante ao informar às pessoas sobre as agruras de nosso tempo. Então, seja na forma dos bravos bichos noturnos de Mendonça e Dornelles ou das sombras em forma de cruz dos pássaros agourentos de Veiga, a arte se propõe a falar conosco.

Referências

- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.
- BACCOLINI, Raffaella. Breaking boundaries: gender genre and utopia. In: MINERVA, Nadia (org.). **Per una definizione dell'utopia: metodologie e discipline a confronto**. Ravenna: Longo, 1992. p. 137-146.
- BACCOLINI, Raffaella. Journeying through the dystopian genre: memory and imagination in Burdekin, Orwell, Atwood and Piercy. In: BACCOLINI, Raffaella; FORTUNATTI, Vita; MIVERVA, Nadia (org.). **Viaggi in utopia**. Ravenna: Longo, 1996. p. 343-357.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (eds.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York, London: Routledge, 2003.

BACURAU. Direção de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (132 min.).

BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia**: capítulos da história das ideias. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/1989/1128>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figueiredo, Carolina Dantas de. Memória e poder nos regimes distópicos. **Papéis**. Campo Grande/ MS, Vol. 19, Nº 38, 2015. p. 83 a 98.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

LIMA, Felipe Benício de. **Sob o signo de Janus**: uma análise de Clube da luta em suas relações com a ficção distópica. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

MENDONÇA FILHO, Kléber. Kleber Mendonça Filho: “Não fiz um panfleto”. Entrevista concedida a Fernando Molica e Bruna Motta. **Revista Veja**. São Paulo, n. 2654. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/kleber-mendonca-filho-bacurau/>. Acesso em: 27 dez. 2019.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Maceió: Edufal, 2016.

PAVLOSKI, Evanir. **1984**: a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa/PR: Editora UEPG, 2014.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20719246>. Acesso em 26 dez. 2019.

SARGENT, Lyman Tower. Em defesa da utopia. **Via Panorâmica**: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/An Anglo-American Studies Journal, v. 2, n. 1, p. 3-13, 2008. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/download/5371/5048>. Acesso em: 29 dez. 2019.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZACCA, Rafael. Objetos não identificados. **Blog da Companhia**. 17 out. 2019. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Objetos-nao-identificados9>. Acesso em: 03 jan. 2020.