

BACURAU: O DRONE COMO DISTOPIA DA COLONIZAÇÃO

Jacqueline Gama de Jesus¹

Rachel Esteves Lima²

Os Predadores

Bacurau, filme pernambucano de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, narra os acontecimentos em uma pequena cidade do interior do nordeste brasileiro que está sendo ameaçada por estrangeiros estadunidenses, à exceção de Michael, o líder, que é alemão radicado nos Estados Unidos. Apesar de o filme não especificar quem é esse grupo, a obra deixa clara a intenção dos seus integrantes: aniquilar a população de *Bacurau*. O roteiro, publicado em 2020 no livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, situa ainda melhor o contexto. Eles são os *bandolero shocks*: “foras da lei amantes de tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 223) após essas serem abolidas dos EUA. Além de armas, o grupo possui um drone, que é utilizado para mapear a cidade de Bacurau, vista como uma zona de caça por esses sádicos forasteiros.

O drone, manuseado com a finalidade de espionagem, assim como ocorre no filme, já é uma tática de guerra utilizada nos EUA. Tal temática é abordada de forma ampla pelo filósofo francês Grégory Chamayou, autor de *Teoria do Drone*, livro de 2013, publicado no Brasil pela Cosac Naify, em 2015. Nele, o autor resgata as origens dos drones militares, quando esses ainda não eram armados. O autor retoma a década de 1980 e rememora a origem do drone *Predator*:

Na época, entretanto, os drones não passavam de dispositivos de “informação, vigilância e reconhecimento”. Eram apenas olhos, não armas. A metamorfose deu-se quase por acaso, entre o Kosovo e o Afeganistão, no momento em que se iniciava um novo milênio. A General Atomics havia concebido desde 1995 um novo protótipo de avião-espião telecomandado – o Predator. Apesar do que esse inquietante nome já deixava pressagiar, a fera ainda não era munida nem de garras nem de dentes. No Kosovo, onde foi utilizado em 1999, o drone se limitava a filmar e “iluminar” alvos com laser para indicá-los aos ataques dos aviões F16. (CHAMAYOU, 2015, p.37)

¹ Mestranda em Literatura e Cultura, linha: Documentos da memória cultural pelo PPGLitCult- UFBA. E-mail: jacqueline.gama@ufba.br

² Orientadora. Professora Titular de Literatura Brasileira na UFBA e Doutora em Estudos Literários-Literatura Comparada, UFMG.

Quando classifica os drones como “olhos, não armas”, Chamayou sugere um caráter menos letal do dispositivo, por esse não estar equipado com um míssil, que é o caso do drone *predator*. Ainda assim, nos alerta para a nocividade que uma câmara voadora pode causar no cotidiano e, principalmente, no conflito armado. Ele afirma a importância da colaboração do objeto voador remotamente controlado para a identificação e captura de indivíduos em zona de guerra, a partir da atuação do drone como guia para os soldados aliados chegarem até o inimigo. Também ao longo do livro, o teórico cita casos de conflitos de guerra em que civis inocentes, incluindo mulheres e crianças, foram aniquilados pelo míssil do drone *predator* ou com a ajuda das imagens capturadas por esse OVNI: “objeto violento não identificado” (CHAMAYOU, 2015, p. 22), forma como o autor adjectiva essa máquina.

Em *Bacurau*, o drone tem um *design* oval semelhante ao dos discos voadores de filmes de ficção científica estadunidenses da década de 1980. A primeira aparição do objeto em *Bacurau* é para Damiano, o curandeiro da pequena cidade, que está pilotando uma moto em uma estrada de barro. Ele comenta que o drone “parece um disco voador de filme americano”. A imagem antitética de homem do interior e do disco voador se assemelha a esse contraste entre caçador e presa. O drone, nessa sequência fílmica, persegue o homem como se ele fosse uma caça, se aproximando e se afastando, o que produz uma sensação de que o drone está se metamorfoseando em uma criatura viva alienígena ao mapear a cidade e averiguar um dos alvos de quem o comanda remotamente. Felizmente, esse não é um drone *predator* e não está armado; porém, continua sendo perigoso, pois serve de guia para os forasteiros que pretendem aniquilar a “gente” de *Bacurau*³.

Assim como na franquia de filmes de ficção científica estadunidense *O Predador*, escrita por Jim e John Thomas em 1985 e que teve seu primeiro filme exibido em 1987, a criatura alienígena que pretende aniquilar os seres humanos, os matando violentamente e retirando suas peles, aparece de forma invisível e só se revela quando já está diante de sua presa, semelhantemente à abordagem dos *bandoleiro shocks* em *Bacurau*.

O drone dos bandoleiros é pilotado quase que de forma invisível para que eles cheguem aos seus alvos. Os forasteiros averigam a área com o “disco voador” e aparecem em um ponto cego da “presa”, já atirando. Porém, diferentemente da série de filmes *sci-fy* iniciada na década de 1980, em que o inimigo do humano se trata de uma figura alienígena, os predadores que invadem *Bacurau* são humanos que agem como *aliens* porque pertencem a uma cultura estadunidense xenófoba e armamentista, distinta do nordeste antropófago. Pode-se afirmar,

³ Para retomar a fala do forasteiro sulista que pergunta: “Quem nasce em *Bacurau* é o quê?” E uma criança nativa responde; “É gente”.

então, que os *bandoleiro shocks* são pessoas que estão utilizando um espião silencioso, o drone, como se fosse um Deus, o olho de Deus, para caçar outras pessoas, numa espécie de jogo letal e sádico.

O olho que tudo vê

A figura do olho persegue as narrativas distópicas. Trata-se do olho que tudo vê, ou seja, da potência onisciente de ver e ouvir tudo, de saber tudo e de prever o próximo passo de quem está sendo vigiado, como é o caso das teletelas presentes na obra *1984*, de George Orwell, publicada originalmente em 1949. Essas telas são um tipo de dispositivo de vigilância que está em todos os locais, desde a casa das pessoas até mesmo o trabalho, provocando, por intimidação, o cerceamento dos corpos que são acompanhados por elas. Na narrativa, as teletelas são relatadas como um dispositivo sensível a ruído e a luz, tal qual descrito no seguinte trecho: “Qualquer som feito por Winston que fosse um pouco acima de um sussurro seria captado por ela, inclusive, enquanto permanecesse dentro do campo de visão da placa de metal, seria visto e ouvido.” (ORWELL, 2020, p. 09).

As teletelas, assim como os drones, atuam como câmeras de vigilância, ampliando a visão panóptica focaultiana⁴ de controle, que, em *Bacurau*, se desenvolve também sob o paradigma da colonização. É o caso da cena na qual as personagens dos sudestinos — aliados ao grupo dos *bandoleiro shocks* — são seguidas pelo drone, pilotado por uma das estadunidenses do bando. O drone captura a imagem do casal matando dois *bacurauenses*. O vídeo registrado serve como testemunha do ato, agindo analogamente a um espião invisível ou um olho onipresente.

Minutos depois, na trama, o registro da imagem serve como motivador para os próprios *bandoleiro shocks* matarem os sudestinos, pois, afinal, segundo os forasteiros, eles não tinham direito de exterminar a sua caça. Isso ocorre porque os brasileiros sudestinos, apesar de se sentirem estadunidenses e de executarem os planos daqueles a quem se aliaram, não eram considerados amigos por seus parceiros da América do Norte. Ao contrário disso, na verdade também eram vistos como tão inferiores quanto aqueles cidadãos nordestinos a quem estavam ajudando a extinguir.

⁴ O panóptico consiste em um tipo de construção em que é possível ver e ser visto independentemente de onde se está nela. Segundo Foucault: “O Panóptico é um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda certeza as transformações que se pode obter neles. O Panóptico pode até constituir-se em aparelho de controle sobre seus próprios mecanismos. Em sua torre de controle, o diretor pode espionar todos os empregados que têm a seu serviço: enfermeiros, médicos, contramestres, professores, guardas; poderá julgá-los continuamente, modificar seu comportamento, impor-lhes métodos que considerar melhores; e ele mesmo, por sua vez, poderá ser facilmente observado.” (FOUCAULT, 1987, p. 227)

Para os *bandoleiro shocks*, nenhuma das vidas brasileiras era passível de luto, corroborando as ideias de Judith Butler na obra *Quadros de guerra*, em que a autora explicita a violência contra corpos subalternizados e racializados. Butler afirma que esses corpos não são vistos pela construção social como dignos de serem objeto de luto ou protegidos pelo Estado. Segundo a filósofa estadunidense:

Formas de racismo instituídas e ativas no nível da percepção tendem a produzir versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja perda não é perda, e que não é passível de luto. A distribuição diferencial da condição de ser passível de luto entre as populações tem implicações sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas, tais como horror, culpa, sadismo justificado, perda e indiferença. (BUTLER, 2015, p.45)

Em *Bacurau*, essa percepção dos estadunidenses atravessa as ideias e os ideais de racismo e de colonialidade projetados por eles. Na cena em que os sudestinos se sentam à mesa e são confrontados pelo grupo de caçadores de gente por terem matado os *bacurauenses* sem autorização — cena filmada pelo drone — o diálogo é encaminhado sob o viés racial. Os gringos afirmam que os sudestinos se parecem com brancos, mas não o são; em seguida, são autorizados via fone de ouvido — por uma voz superior que não aparece em tela — a matar os sudestinos, visto que eles também são brasileiros. Na lógica colonial, os sudestinos são considerados também seres inferiores e, por isso, não poderiam aniquilar a “presa” deles. Esse diálogo central da trama, com o desfecho do assassinato dos brasileiros, fortalece a perspectiva crítica decolonial da produção audiovisual.

A distopia brasileira

Apesar de não considerar *Bacurau* de fato uma distopia nos moldes europeus e estadunidenses, pois, mesmo sob uma lógica de abandono do Estado, numa comunidade em que faltam água, vacinas e mantimentos, ainda é possível perceber a liberdade dos corpos, sem realmente um cerceamento forçoso de seu uso prazeroso. No entanto, a produção tangencia a distopia diante da precariedade representada, comum em obras do gênero. Além disso, a decisão do prefeito, Tony Júnior, representante do Estado, em autorizar uma caçada contra a população de quem ele deveria cuidar, numa espécie de política de extermínio análoga a regimes fascistas, sugere que a obra tenha esse tom distópico.

No ensaio *Antropofagia distópica de um país em crise*, escrito por Beatriz Azevedo (2019), a autora explora o universo de *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade publicada em 1935, por uma perspectiva do surrealismo e da baixa antropofagia. Oswald de Andrade considerava a baixa antropofagia como o uso da mistura em que foi constituída o Brasil para

um fim negativo, ou seja, a imperiosidade dos defeitos dos povos europeus, classificados por ele como “povos cultos e cristianizados” — que colonizaram o país— para lograr atos maldosos. No *Manifesto Antropófago*, de 1928, ele afirma: “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (ANDRADE, 1995, p. 51)

Tal qual Abelardo I cede à baixa antropofagia, em *O Rei da Vela*, vendendo uma ilha no Brasil para um estadunidense, também o faz Tony Júnior e os sudestinos com o grupo dos *bandoleiro shocks*, ambos cultuando os afetos negativos, como o sentimento de superioridade diante dos nordestinos pobres da cidade de Bacurau. Ao se alinhar aos *aliens* estrangeiros, esses brasileiros acabam por produzir a antropofagia distópica, afinal, são cúmplices do projeto de extermínio de uma população vista pelo colonizador como inferiores.

Ainda assim, vale ressaltar a repugnância com que os estrangeiros também os enxergam. A antropofagia distópica nessa relação aparece em forma de paradoxo, o *eu* negando a proximidade com o *outro*, embora esse *outro* também compartilhe de afetos desse *eu*. Tanto Tony Júnior como os sudestinos pertencem à mesma nacionalidade brasileira dos *bacurauenses* e, no caso do prefeito, ainda há o agravante de ele ser da mesma região que eles, o que é demonstrado pelo seu sotaque nordestino. Sendo assim, o sentimento de não pertencimento à pátria e de não reconhecimento dos seus compatriotas, majoritariamente negros e pobres, evidenciam o desprezo pelos seus e a subserviência ao colonizador nesse projeto de aniquilação.

É importante ressaltar que mesmo nesse cenário de perseguição, promovido pelos *bandoleiro shocks* e chancelado pelo governante, erigindo-se essa distopia brasileira de caça às gentes, o povo de *Bacurau* também se reúne para contra-atacar, uma vez que eles têm os seus sistemas de monitoramento. Apesar de não possuírem um drone, tal qual os inimigos, eles também se armam da tecnologia disponível. A comunicação interna da população é estabelecida pelo uso de aplicativos de mensagens instantâneas e por reuniões na praça da cidade, numa espécie de debate na *Ágora*, para remeter aos gregos, ou a um encontro num terreiro ou numa aldeia.

Mesmo sem um drone, as informações “boca a boca” e por vias digitais também são eficazes para derrotar o inimigo nesse cenário. Afinal, mais do que um artefato bélico ou um artigo tecnológico que pode aprimorar o campo de visão, a batalha será ganha por meio da estratégia e é nesse ponto que os *bacurauenses* estão em vantagem, pois a união faz a força. A população de Bacurau não se mantém apática diante dos caçadores; ao contrário, seus

integrantes se sentem tão capazes como eles e revidam, não por compactuarem com uma baixa antropofagia, mas por cederem ao instinto de sobrevivência.

Portanto, a inconstância do brasileiro, explicitada nas ambiguidades das personagens da dramaturgia, também é fator preponderante no enredo de *Bacurau*. As antíteses da baixa antropofagia permeiam o Brasil até a atualidade. A título de exemplo: como pessoas ditas de bem podem defender a homofobia, a transfobia, o racismo, além de outras práticas de violência, e continuar tendo suas atitudes normalizadas? Esse pensamento é fruto de uma colonização que provocou uma forçosa miscigenação e, ao mesmo tempo, deixou à revelia o povo brasileiro. O abandono social das camadas subalternizadas, como negros e indígenas, resultou em uma distopia antropofágica.

Beatriz Azevedo se atém ao cenário político e social em que Oswald de Andrade escreveu a peça e à maneira distópica com que o autor já abordava as questões da predação capitalista dos estadunidenses e do pseudossocialismo. A análise de Azevedo não aprofunda o conceito de antropofagia distópica, mas nos é cara para pensar que talvez as distopias brasileiras não sejam como as estadunidenses e as europeias, uma vez que o fator colonial seria um determinante para a construção de uma conceituação distópica nacional, que difere das distopias do Norte, ou seja, de países que não foram colonizados ou sofreram um tipo de colonização diferente do Brasil, não foram apenas colônias de exploração. Pois o fator do subdesenvolvimento, no caso de *Bacurau*, representado pela falta de água e mantimentos, são atributos preponderantes para a construção de uma narrativa distópica brasileira. O enfrentamento da escassez de recursos ensejados pela comunidade é algo que já faz parte do real e se dilata nessa narrativa que visa criticar as relações sociais e raciais em um contexto de xenofobia e violência.

Então, a antropofagia distópica poderia ser conceituada como uma mistura de maus afetos sendo utilizados para a construção de uma devastação, ao contrário da potência de utopia que a antropofagia oswaldiana nos oferece. É possível refletir acerca da antropofagia distópica no âmbito da ideia de um “jeitinho brasileiro” que deu errado, se pensarmos que o “jeitinho brasileiro” nada mais é do que uma mistura antropofágica. Esse processo engloba as habilidades, ideias e afetos do *eu* e do *outro*, do estrangeiro e do nativo, do absorver e do expelir a cultura nacional e a cultura estrangeira. *A priori*, essa mistura se tornaria uma grande potência para os brasileiros e para as construções de utopias; porém, ao ser utilizada para a produção de afetos negativos, poderia incorrer na produção de um país distópico. Segundo Azevedo: “o selvagem é o diferente radical do domesticado, o ameríndio é o diferente radical

do europeu, assim como o antropófago é o diferente radical do capitalista canibal.” (AZEVEDO, 2019, p. 48)

É essa diferença radical entre corpos que propõe ou possibilita o surgimento de uma distopia antropofágica embasada nos modelos coloniais, corroborando o que Judith Butler afirmou sobre as vidas passíveis de luto. Esses corpos subalternizados não merecem viver, segundo o modelo colonial de mundo. Em *Bacurau*, prefeito e *bandoleiro shocks* estão alinhados para aniquilar a população. O representante governamental fornece todo o apoio para os estadunidenses, inclusive fornecendo água, mantimento vital que está em falta no município que ele representa. A água é reivindicada pelo povo, mas o prefeito Tony Júnior não oferece a devida atenção aos meios de sobrevivência da população, cancelando a morte dos habitantes e os inserindo em uma condição precária de sobrevivência, agravada pela permissão à caça dessas pessoas.

A condição de ameaça de aniquilação promovida pelo Estado contra o povo, típica de regimes distópicos, se repete em *Bacurau*, senão por vias naturais — a falta de água, comida e remédios —, por meio da licença para matar dada pelo Estado aos estadunidenses e apoiada sobre as novas tecnologias de guerra (nesse caso, o drone). Porém, a obra em si não pode ser considerada distópica dentro dos moldes dos países colonizadores, pois, ao invés de ter um desfecho em que os responsáveis pela guerra e pela morte conseguem sobreviver, ali, em *Bacurau*, o povo se une e consegue contra-atacar de forma eficaz, aniquilando os estrangeiros e punindo o prefeito. Não são os predadores que saem vitoriosos, mas a presa. Logo, existe uma chance de a comunidade se reerguer, construir um novo amanhã e, quem sabe, uma utopia antropofágica.

A estética da fome produzindo distopias

Ivana Bentes, no artigo “Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe”, de 2010, publicado no site da revista *Cult*, relê os manifestos *Eztetyka da fome* (1965) e *Eztetyka do sonho* (1971), de Glauber Rocha, afirmando que o segundo manifesto contesta o primeiro não por negar a fome brasileira, mas por negar a exploração imagética da fome. Glauber, no início da década de 1970, afirma um desinteresse da população em lidar com a temática da fome, o que ocorre até mesmo com as esquerdas, e ressalta que apenas o sonho ou aquilo que não se compreende é revolucionário e, nesse caso, a revolução estaria na incompreensão, inclusive na incompreensão do que seja realmente o passar fome. A ideia utópica do sonho como o único bem que não pode ser proibido aproxima Glauber Rocha e

Oswald de Andrade, na utopia da construção de um devir antropófago artístico para pensar na construção da identidade brasileira, pautada na incompreensão da maior mazela nacional, a fome, que pode ser lida como um problema distópico que assola o real. Segundo Bentes:

As metáforas da fome e da devoração já tinham alimentado o modernismo de 22, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e marcariam o movimento pop-tropicalista brasileiro. A fome vinha sendo tematizada no cinema brasileiro e latino-americano dos anos 60 de modo fenomenológico, social, político, estético, poético, demagógico, experimental, documental, cômico, diz Glauber. Mas sua proposta iria além: transformar a fome em “princípio”, uma espécie de “impensado” latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento, novo. (BENTES, 2010)

A fome denunciada por Glauber Rocha, na década de 1960, já era um problema central no Brasil do início do século XX, no Brasil de Oswald de Andrade. E prevalece no contemporâneo, inclusive sendo denunciada em *Bacurau* de forma sutil. Na cena em que chegam mantimentos doados pelo prefeito Tony Júnior há um alerta de Domingas, a médica da cidade de que esses mantimentos estão vencidos, mas que a população os pode utilizar, se quiser. Nesse caso, pode-se supor que a população não tem acesso a uma alimentação de qualidade e necessita de outros recursos. O problema da fome também se agrava por conta da falta de água na cidade, já que sem água não é possível manter uma plantação. É necessário salientar que a temática da fome também foi explorada por produções *cinemanovistas*, em especial *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, citado por Glauber Rocha no manifesto *Eztetyka da fome*.

Se Oswald de Andrade pregava uma catarse do corpo via antropofagia cultural, negando a opressora realidade social e acreditando na potência do matriarcado e na energia do homem nu para proporcionar uma utopia de Nação, divergindo da baixa antropofagia que produz as distopias, Glauber Rocha o fazia por um transe inconsciente, pela compreensão através do incompreensível, considerando, no caso da estética do sonho, a incompreensão como um ponto de revolução. Segundo o cineasta, no manifesto *Eztetyka do sonho*,

A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender. (ROCHA, 2013 [1971])

É também através dessa incompreensão do sonho pela qual transitou Glauber Rocha com seus filmes que permeavam um certo inacabado – falas entrecortadas, músicas altíssimas, câmeras epidérmicas, capturando cada detalhe e cada poro de corpos em ação que

concretizaram o seu trabalho cinematográfico – esse sonho não era um pássaro da eternidade, mas talvez estivesse retornando de um passado oswaldiano, ao mesmo tempo em que preparava asas para o retorno à história futura. Essa seria encarnada pelo filme *Bacurau*, de 2019, que também se constrói como um filme sobre as mazelas nacionais no seu âmbito político, social e estético, propondo uma subversão roteirista antropofágica, ao mesmo tempo em que concentra elementos glauberianos e oswaldianos. Se em *A Idade da Terra*, segundo palavras de Glauber, “o pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno”, o real resistirá sob as asas do pássaro *Bacurau*, que escancara as precariedades quase eternas dos confins do Brasil, mas, ao mesmo tempo, oferece instrumentos para se resistir, na atualidade, aos regimes de controle e vigilância que configuram a distopia nacional.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia Distópica de um País em Crise. UNICAMP: *Sala Preta*, 2019. ed.19, v. 1. 47-63 p. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p47-63>> Acesso em: 02 jul. 2023.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Intérpretes: Bárbara Colen, Silvero Pereira, Karine Teles, Sônia Braga, Udo Kier et al. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. [s. l.]: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (131 min), son., color.
- BENTES, Ivana. Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe. São Paulo: *Revista CULT*, 2010. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>> Acesso em: 05 set. 2023.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do drone*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ORWELL, George (1949). 1984. Tradução de Sandro Ribeiro. São Paulo: Pé da Letra, 2020.
- ROCHA, Glauber [1971]. Eztetyka da Fome. *Hambre-espacio cine experimental*. 2013. Disponível em:< <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>>f. Acesso em: 5 set. 2023.