



XV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade – 2020

“QUE ROUPA É ESSA, MENINO?”¹ – UMA ANÁLISE SOBRE A PERFORMANCE DE GÊNERO DO PERSONAGEM LUNGA EM “BACURAU” (2019)

Alequine Silva Sampaio

UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana
alequinessampaio@gmail.com²

Lívia Dias de Azevedo

UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana
liviadias@uefs.br³

Resumo

Este artigo analisa a performance de gênero do personagem Lunga no filme *Bacurau* (2019) bem como busca entender como sua construção cruza com os estereótipos do imaginário coletivo brasileiro a respeito do homem nordestino do sertão. Como referencial teórico-metodológico, valemos dos estudos de gênero de Judith Butler (2003), tendo como foco o conceito de performatividade, e os estudos de Durval Muniz Albuquerque Junior (2013) sobre a constituição da masculinidade nordestina. A análise se debruça sobre os aspectos narrativos, cinematográficos, representativos, simbólicos, dentre outros elementos da construção do personagem na narrativa fílmica. Com isso, foi possível observar que o personagem foi construído no intuito de reelaborar uma nova visão do homem nordestino, partindo de uma desconstrução de seu gênero, mas o que se pôde concluir é que seu percurso na trama resultou por corroborar com uma visão essencialista de um típico *cabra-macho* nordestino.

Palavras-chaves: Performatividade de gênero; masculinidade nordestina; cinema regional

Abstract

This article analyzes the gender performance of the Lunga character in the film *Bacurau* (2019) and seeks to understand how his construction intersects with the stereotypes of the Brazilian collective imagination about the northeastern man from

¹ Fala proferida por uma personagem no filme *Bacurau* (2019) a Lunga, quando este se apresenta na comunidade.

² Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

³ Orientadora e professora doutora do Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

the sertão. As a theoretical-methodological framework we use the gender studies of Judith Butler (2003), focusing on the concept of performativity, and the studies of Durval Muniz Albuquerque Junior (2013) on the constitution of masculinity in the Northeast. The analysis focuses on the narrative, cinematographic, representative, symbolic aspects, among other elements of character construction in the filmic narrative. With this, it was possible to observe that the character was built in order to re-elaborate a new view of the northeastern man, starting from a deconstruction of his gender, but what could be concluded is that his path in the plot resulted in corroborating an essentialist view of a typical northeastern *cabra-macho*.

Keywords: Genre performativity; northeastern masculinity; regional cinema

1 Introdução

Os estudos de gênero, que, por muitos anos foram postos às margens dos interesses nas universidades, tem ganhado notável relevância nas últimas décadas. Em linhas gerais, esses estudos não veem a constituição do gênero e nem do sexo como algo essencialista, inato do ser humano, mas sim, uma construção fundamentalmente social e, por conseguinte, relacionada com as estruturas de poder dentro da sociedade (CITELLI., 2001).

Na seara dessas discussões e levando em conta que a constituição de gênero se dá de acordo com a inserção do indivíduo nos arranjos sociais, políticos, econômicos e culturais, faz-se necessário que pensemos como se modelam as várias masculinidades, incluindo aquelas que não se encontram no espectro hegemônico. Isso significa dizer que não podemos “falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança” (KIMMEL., 1998, p. 106).

A respeito da constituição da identidade do homem nordestino o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior quando discorre em seu livro *Nordestino: Uma invenção do falo, história do gênero masculino* (2013) afirma que ela é masculina, ou seja, a identidade de gênero foi e ainda é crucial na definição que homogeneiza os habitantes dessa região, mesmo sendo apenas uma dimensão dos diversos constitutivos da identidade regional:

O nordestino, sendo considerado aqui uma construção discursivo-imagética, foi ligado, dentre outros discursos, ao pensamento de base determinista, que o associou às características geográficas do local que o delimita. “A violência tornou-se um forte constituinte da sua subjetividade, forjada diante de uma situação

sociopolítica específica, baseada e perpetuada pelos princípios do patriarcado” (BRILLHANTE. Et al. 2018, p. 14). Discurso que corrobora para a construção de uma identidade masculina para esta região.

As artes foram fundamentais para a construção, disseminação, circulação e manutenção desse imaginário sobre o Nordeste e o homem nordestino. Em um primeiro momento, nas décadas iniciais do século XX, a literatura regionalista foi a responsável por desenhar e difundir as primeiras impressões sobre essa região (ALBUQUERQUE. 2009); e, em um momento posterior, coube ao cinema retroalimentar e manter os estigmas e estereótipos já enraizados.

Sandra Jatarty Pesavento (2008, p.39) vai dizer que “as representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência”. Atento as implicações das artes em naturalizar certas ficções sociais, será tomado como objeto de análise a representação do personagem Lunga, criado para o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça filho e Juliano Dornelles.

A escolha do filme se justifica pelo sucesso de crítica e alcance público, além de sua complexidade por apresentar um campo de disputas imagético-discursivas que, ao mesmo tempo que retoma alguns estereótipos do Nordeste, também não deixa de atualizar e problematizar sua imagem. Ou seja, é um filme complexo, que permite novas visualidades e diferentes gestos de leitura e interpretação.

Dentro dessa narrativa fílmica, o bandido foragido Lunga, interpretado pelo ator Silvero Pereira é um dos personagens com maior destaque. Sua caracterização combina elementos do universo feminino e masculino, tanto na forma como apresenta sua imagem, como no gênero linguístico usado por alguns outros personagens para se referir a ele⁴. Com vestes estilizadas, cabelo com penteado andrógino e uma expressão dura, Lunga pega em facões e decapita cabeças sem hesitar.

Albuquerque Jr. (2009) diz que quando se toma o Nordeste como objeto de análise, esse objeto nunca é neutro, pois já traria em si “imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente” (2009 p. 217).

⁴ Para esta análise, optou-se por utilizar o pronome no masculino para se referir ao personagem.

Nesse sentido, este artigo expõe e analisa a complexidade do gênero do personagem Lunga considerando esses possíveis agenciamentos para entender como sua construção cruza com o imaginário coletivo discursivo do Nordeste.

O artigo toma como referencial-metodológico os estudos de Albuquerque Jr. (2013), além do conceito sobre performatividade de gênero proposto pela teórica Judith Butler (2003). Tal conceito diz, em linhas gerais, que o gênero é uma repetição de normas reguladoras heterossexuais que busca enquadrar os sujeitos em padrões binários⁵ e coerentes (2003). Essa noção é de suma importância para analisar em que medida Lunga rompe ou não com os impositivos do gênero masculino tão característico do Nordeste.

Com a propósito de expor didaticamente o texto fílmico para a descrição e discussão das imagens neste artigo, elegi alguns fotogramas do filme em que Lunga está presente, considerando como critério aqueles fotogramas que sintetizam mais fortemente elementos sógnicos para a análise.

2 Algumas palavras iniciais sobre gênero

Desde que gênero foi pensado como produto de uma construção histórico cultural, muitas foram as teorias feministas nascidas a partir da década de 70 que tomaram como premissa essa desnaturalização. Essas teorias viam o gênero não mais como um atributo do corpo, mas sim, como um produto social.

Joan Scott, em seu célebre texto intitulado *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise* (1995) definiu o gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (1995, p. 86). Essas proposições demarcaram as pesquisas em torno de explicações sociais a respeito da hegemonia masculina em diferentes temporalidades históricas. A esse respeito, Natalie Davis (1975), citada por Joan Scott (1995) vai dizer:

[...] Nosso objetivo é compreender a importância dos sexos, isto é, dos grupos de gênero no passado histórico. Nosso objetivo é descobrir o leque de papéis e de simbolismos sexuais nas diferentes sociedades e períodos, é encontrar qual era o seu sentido e como eles funcionavam para manter a ordem social ou para mudá-la (1975 apud SCOTT, 1995, p. 72)

⁵ Gênero binário se refere a classificação em que vê o sexo e o gênero dividido em apenas duas formas e opostas: masculino e feminino.

Scott (1995, p. 72) discorre a respeito do termo “gênero” ter sido usado inicialmente para se referirem às mulheres, marcando assim, a relação entre feminino e o masculino. O gênero atenderia, então, a função de adequar delimitados papéis aos homens e mulheres. Todavia, essa dicotomia sexual não é questionada, não se promove uma busca das causas dessa construção binária dos gêneros.

Albuquerque Jr. (2013) também questiona o fato de as hierarquias colocadas pela divisão binária serem pensadas como ponto de partida para apontar as desigualdades entre os gêneros, mas que o próprio binarismo, como tal, não seja criticado. Para ele, a divisão de gênero entre homem e mulher apagaria as multiplicidades desses seres que, inclusive, estariam “sujeitas a transversalidades, ambiguidades e indiferenciações” (idem, p. 22).

Butler (2003) vai problematizar a distinção binária para além do gênero e questionará, inclusive, a naturalização dos sexos. Ela discute sobre a arbitrariedade dessas constituições e considerará que:

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como uma interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado [...]; tem que designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural [...] (BUTLER. 2003, p.25).

Para Butler (2003), aceitar o gênero como algo determinado culturalmente e o sexo como algo natural, seria aceitar que o gênero expressaria uma essência do indivíduo. Se o gênero for dado como uma construção que remete a um “certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável” (idem, p. 26) então seria o gênero que se tornaria um inevitável destino para os corpos.

A autora americana busca desvincular essa ideia de que o sexo, tido como natural, determinaria os impositivos culturais sobre ele, e afirma que “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (2003, p. 25). Sendo assim, o sexo, que era visto pelas feministas dos anos 70 como uma realidade biológica, vai ser posto por Butler da mesma forma que essas feministas viam o gênero: como uma construção

discursiva. Portanto, o sexo também não existiria pré-discursivamente e a assimilação naturalizada que temos em associá-lo a um determinado gênero, nada mais é que um efeito deste para passá-lo por uma verdade que é produzida pelo discurso.

2.1 Masculinidades

Na crista dos estudos de gênero, debates sobre o conceito de masculinidade começavam a crescer e a noção de um homem como um tipo universal e essencialista vai se desnaturalizando, dando lugar para pensar o sujeito masculino em suas múltiplas formas de ser e se relacionar com o mundo.

Antes disso, nos anos 70, como vai dizer Robert Cornell (1995), o homem era visto dentro dos estudos de gênero naquilo que chamavam de “papel do sexo masculino”, que significava basicamente “um conjunto de atitudes e expectativas que definiam a masculinidade apropriada” (idem, p.187). Cornell aponta que esse conceito é muito limitado por não dar conta de compreender questões relacionadas “ao poder, à violência ou a desigualdade material [...] que não nos permite ver as complexidades no interior da masculinidade e as múltiplas formas de masculinidade” (idem, p. 188).

Michael S. Kimmel, em seu texto *A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas* (1998) traz uma série de postulados para se pensar as masculinidades, partindo, primeiramente, do entendimento de que elas são socialmente construídas e que variam a partir da cultura numa relação espaço/tempo. Pode-se pensar, a partir desse primeiro postulado, a respeito do nordestino que, como se verá, está inserido em uma cultura no qual teve como produto a constituição de um modo específico de ser homem que foi se consolidando historicamente.

Kimmel (1998) diz também sobre as relações de poder que envolvem as masculinidades, tanto em relação as desigualdades que marcam os homens e as mulheres, como na relação entre os próprios homens, que segundo o autor é baseada em raça, etnia, sexualidade, idade, dentre outros. Podemos perceber que o poder não está distribuído igualmente nem mesmo entre os homens.

Connell e Messerschmidt (2003) propõem pensar o conceito de masculinidades hegemônicas que seriam, para eles, o modelo máximo de ideal de

masculinidade definida em um determinado espaço/tempo. Esses modelos “se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal” (idem, p. 253). Os autores dirão ainda que essas masculinidades hegemônicas não precisam, necessariamente corresponder a um modelo realístico de homem, desde que sirvam para difundir e expressar ideias que sirvam de inspiração para outros homens (idem).

Dessa forma, Cornell (1995), entende a masculinidade como um projeto coletivo e individual passível de construção e reconstrução. Iremos ver a seguir como uma identidade regional, a do nordestino, partiu de uma construção que tem como modelo uma masculinidade hegemônica delimitada em um espaço e tempo e sustentada por interesses econômicos, políticos e sociais.

3 Terra e sangue na constituição do homem nordestino

Para analisar a construção da performance de gênero de Lunga em *Bacurau*, é necessário entender como ela se relaciona na realidade diegética⁶ retratada na narrativa do filme, cujo cenário é o sertão nordestino.

O Nordeste é um espaço geográfico delimitado historicamente e fruto, como vai dizer Albuquerque Jr. (2009; 2013) de uma invenção discursiva e imagética. Em *Nordestino: invenção do “falo”* (2013), o historiador afirma que nessa invenção do Nordeste, forjou-se também uma identidade regional para o ser nordestino, e este ser se constituiria como uma figura do gênero masculino, um típico *cabra macho*⁷. Essa concepção do nordestino vinculada ao gênero masculino foi resultado, como explica Albuquerque Jr. (2013), da promoção das elites rurais e intelectuais, ainda no começo do século XX, de práticas e discursos regionalistas que relacionavam o homem ao espaço, sobretudo, ao espaço rural.

Inicialmente, a imagem do Nordeste vai sendo fortemente ligada à seca e à pobreza devido aos interesses das elites políticas e econômicas, em especial a de Pernambuco, que viram na promoção da calamidade regional uma forma de afiançar o fluxo de recursos governamentais para a localidade após a mudança

⁶ É um conceito da narrativa que se refere ao mundo ficcional retratado em uma obra, que ocorre dentro da ação narrativa ficcional.

⁷ Termo de origem nordestina para se referir ao indivíduo valente, que não tem medo.

econômica para o eixo sul (ALBUQUERQUE JR., 2013). Somado a esse discurso, os militantes intelectuais das artes e da cultura procuravam fundar uma identidade regional ao nordestino que estivesse ligada ao passado das sociedades rurais, numa tentativa de se contrapor às sociedades urbanas do Sudeste (idem, 2013).

O apoio desse grupo de militantes, liderado por Gilberto Freyre, foi decisivo para a disseminação dessas ideias regionalistas ao longo dos anos 20 do século passado, sobretudo após o surgimento do movimento Regionalista e Tradicionalista. Esse movimento teve início no ano de 1924, em Recife, com a criação do Centro Regionalista do Nordeste, que tinha como objetivo “resgatar e preservar as tradições nordestinas” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 100). Nesse objetivo, o grupo buscou construir uma identidade para o Nordeste e o nordestino

Havia uma proposta clara, portanto, do movimento regionalista e tradicionalista de contribuir para traçar e fixar o perfil do homem da região, de dar a ele uma “personalidade”, uma fisionomia. Para isto incentivou que este regionalismo se explicitasse em obras de arte, tanto no campo das artes plásticas, como na literatura, visando a “dar expressão ao regional. Era preciso, inclusive educar o gosto da população, para que, em vez de admirar tudo que era estrangeiro, gostasse do que era regionalmente nosso” (ALBUQUERQUE, JR. 2013, p. 145).

O nordestino então é, em grande parte, construído e consolidado, no seu aspecto físico a psicológico, por esse movimento cultural e artístico. Ademais, por acreditarem que essa região representaria um Brasil mais puro que as regiões do Sul, que tiveram suas culturas modificadas pelas imigrações estrangeiras, pode-se dizer que esse movimento procurava fixar o Nordeste em um tempo e espaço determinados. Sobre isso, Albuquerque Jr. (2013, p. 146) diz que “o movimento se caracteriza, pois, por tentar ancorar a realidade regional e a definição da fisionomia de seu habitante no passado, um passado definido como tradicional, passado rural, quando não escravista e que Freyre define como patriarcal”.

De acordo com Albuquerque Jr. (2013), o conceito de patriarcalismo deve ser entendido dentro da realidade do momento histórico o qual Freyre vivia e por isso será pensado em contraste com

[...] a nova ordem social caracterizada pelas relações livres e progressivamente assalariadas de trabalho, pela forma republicana e ‘democrática’ de organização, sem deixar de ser autoritária, tendências que considerava igualitaristas ou horizontalizadas de relação entre classes, etnias e gêneros, pelo declínio dos valores rurais e católicos [...] e o conseqüente declínio das formas paternalistas e pessoalizadas de relacionamentos substituídas pelo que chamava formas individualistas, particulares e utilitárias de subjetividades (ALBUQUERQUE. 2013, p. 129).

A construção do nordestino se assentaria então em um passado que estava desaparecendo e que era preciso recuperar e preservar. Esse passado patriarcal, viril, estaria sendo substituído, como aponta Albuquerque Jr. (2013), por essa sociedade “matriarcal”, representada pelas cidades modernas, industrializadas e em transformação social devido à presença cada vez maior das mulheres disputando espaços de poder. O homem nordestino já nasceria como uma oposição a essas transformações, como uma “figura reacionária em relação a qualquer mudança que pudesse ocorrer nas identidades e nos papéis que eram definidos para os gêneros” (2013, p. 151).

Ao produzir esse tipo nordestino, Albuquerque Jr. (2009) aponta para a incorporação de diferentes discursos que se cruzam, sendo o mais presente aqueles com bases deterministas alemã do século XIX que consideram “as diferenças entre os espaços do país como reflexo imediato da natureza, do meio e da raça” (2009, p. 53). Dessa forma, os aspectos geográficos e a composição racial de um povo determinariam as diferenças culturais e até a constituição física e psicológica.

O nordestino, nascido numa região com uma natureza caracterizada por solo seco, árido e castigado pelo sol quente, seria pensado como um homem telúrico, internalizaria os aspectos dessa terra, seriam rudes, ásperos e embrutecidos (ALBUQUERQUE JR., 2013). A luta constante para sobreviver nesse meio hostil constrói grande parte da imagem do nordestino como um ser viril e másculo, único tipo capaz de lidar com essa natureza (idem). “Se a violência é uma característica historicamente associada ao conceito de masculinidade hegemônica, no Nordeste ela é reforçada pela identificação, culturalmente construída, do nordestino com a aridez da caatinga e a agressividade atribuída ao clima da região” (BRILHANTE et al. 2018, p. 24).

Os perigos dessa terra não se resumem apenas a suas características geofísicas. Albuquerque Jr. (2013) aponta ainda que o sertão nordestino foi palco de inúmeras lutas sangrentas em seu processo de povoamento e “a violência, a luta, o derramamento de sangue teriam sido a tônica deste processo de colonização e constituição do homem nordestino. O Nordeste fora, no passado, terra para quem não tinha medo de morrer e nem remorso de matar” (2013, p. 174

- 175). Ou seja, a violência estaria então presente na constituição desse homem nordestino.

Esse ambiente extremamente violento foi propício, como vai dizer Albuquerque Jr. em seu livro *A feira dos mitos* (2013b, p. 20) para o surgimento de mitologias ligadas ao masculino, ao macho, encarnada em figuras “como a do coronel, do cangaceiro e do jagunço”. A respeito do cangaço, Renata Lira dos Santos Aléssio (2004, p. 53), sintetiza dizendo que “significava violência e medo, para uns, e heroísmo, valentia ou justiça para outros, revelando-se, portanto, como um objeto polimorfo cercado de significações das mais diferentes”.

Esses objetos sociais foram exaustivamente reproduzidos pela literatura e, mais tarde, pelo cinema, e ajudaram a legitimar comportamentos e valores do nordestino ligados à violência, embora suas representações continuem a ser reelaborados, ressignificados e interpretadas.

4 Performance de gênero em Lunga

Lunga é um dos personagens com maior destaque no filme *Bacurau* (2019), escrito e dirigido pelos cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e com coprodução entre o Brasil e a França. As filmagens do filme ocorreram na região de Seridó, sertão nordestino que abrange o Rio Grande do Norte e a Paraíba.

A história de *Bacurau* se passa em um povoado fictício e homônimo ao título do filme, localizado no oeste de Pernambuco. O enredo não se concentra em apenas um personagem, mas em um conjunto de personagens que transitam na narrativa com mais ou menos destaque, mas sem aprofundar em suas construções subjetivas ou em seus passados. São eles: Lunga, Teresa (Bárbara Colen), a médica Domingas (Sônia Braga), Acácio (Thomás Aquino), o professor Plínio (Wilson Rabelo), o político demagogo Tony Junior (Thardelly Lima), dentre outros personagens. O primeiro ato do filme nos apresenta a alguns desses personagens e nos informa como funciona a dinâmica da comunidade. Nessas primeiras cenas, chama atenção o “harmonioso” convívio entre os moradores em relação a sua diversidade racial, a liberdade sexual e o uso de drogas alucinógenas, dentre outras diferenças que a narrativa mostra ou sugere.

Após esse primeiro ato de apresentação, a história avança mostrando uma sucessão de ataques que a comunidade começa a sofrer, desde bloqueio de sinal de internet a violentos assassinatos de seus moradores. É então que a população percebe que esses acontecimentos estão relacionados e que eles estão sendo atacados. Os inimigos são um grupo de estrangeiros que, de conluio com o prefeito da cidade, Tony Junior, fazem um perverso jogo de morte que, ao que tudo indica, tem como objetivo exterminar a população de Bacurau.

Mencionado em vários momentos na narrativa do filme como uma figura que levanta ânimos e discursos contraditórios, ora de defesa, ora de reprovação entre a população de Bacurau, o personagem Lunga só irá aparecer na segunda metade da trama, quando Acácio surge em seu esconderijo para lhe pedir ajuda para enfrentar os inimigos que estão assassinando o povo da comunidade de Bacurau. Lunga então se torna uma figura construída primeiro em nossa imaginação para só depois se materializar na trama.

Antes de sua entrada em ação, a única imagem que temos da figura de Lunga é a de uma fotografia em preto e branco de seu rosto, com uma expressão séria e um olhar agressivo, enquadrado em um anúncio de “procura-se” que está passando em uma tela de *tablet* fixada no painel do caminhão-pipa no início do filme (imagem 1).



Imagem 1 – Lunga procurado

Fonte: *Bacurau* (2019)

O anúncio pede para que a população o denuncie, o que induz a pensar que se trata de um bandido bastante perigoso. Podemos ver na oportunidade que seu

nome de registro é “Adailton Santos Nascimento” e que é um indivíduo de “alta periculosidade”, como textualmente dito no anúncio.

Na ocasião, o motorista do caminhão-pipa, Erivaldo, se refere a Lunga no feminino em dois momentos. O primeiro, logo após o anúncio, quando se virando para Tereza que o acompanha na viagem até Bacurau, diz: “A recompensa que estão pagando pela cabeça dela é boa” e logo após quando eles saem do caminhão: “O único que sabe onde ela está é pacote (Acácio)”.

Notamos que há uma contradição entre o nome reconhecido socialmente como masculino, no caso, “Adailton Santos Nascimento”, e a maneira como se referem ao gênero de Lunga. Esse gênero é tratado pelos outros personagens ao longo da narrativa de forma inconstante, ora sendo no feminino, ora no masculino. Para aqueles que perceberam esses detalhes nos diálogos, a narrativa já nos coloca em certo estado de estranhamento.

A língua portuguesa, estruturada no binarismo de gênero social, carrega os signos culturais que diferenciam o ser homem e ser mulher. A pesquisadora Luísa Helena Torrano (2010, p.51) problematiza que “a interpelação do gênero é fundadora: ao ser nomeado, o infante é trazido ao domínio da cultura, da família e da linguagem, passando do ‘isso’ ao ‘ele’ ou ‘ela’” por consequência de que “toda a existência é social, e a sociedade se organiza confiando na diferença sexual de maneira que “ser” é, antes de tudo, ser ou homem ou mulher” (TORRANO, 2010. p. 51).

Diante disso, “[...] não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2003, p. 27). Se o bebê, ainda na barriga da mãe, é apresentado pelo enunciado “é um(a) menino(a)!” , uma expectativa social é criada sobre esse ser que já é concebido atravessado por uma rede de significações de gênero que seu sexo anatômico traz e que, ao mesmo tempo, significa esse próprio sexo. Como já vimos anteriormente, se o sexo é definido pelo o que se sabe sobre gênero, então o sexo é, ele mesmo, ou também, o gênero. A esse respeito Torrano (2010) diz:

A linguagem produz como seu efeito aquilo que sua gramática indica estar apenas descrevendo, e que aparece como anterior e causador do seu processo mesmo de constituição; aparecer enquanto aquilo que está fora do discurso e do poder é a causa da eficiência com a qual age o regime do poder e do discurso, dissimulando-o e dando-lhe uma melhor capacidade de reiteração (TORRANO, 2010. p.71).

Dessa maneira, a linguagem faz mais que uma simples descrição dos corpos, ela é a própria dinâmica de poder que fixa e mantém os significados estabilizados. Tal efeito é perceptível ao se tentar localizar, sem sucesso, a imagem de um “Adaiton” no universo feminino normatizado pela sociedade e que é trazido pela fala do motorista ao se referir a Lunga com o pronome feminino. Além disso, a imagem de Lunga no anúncio, sendo essa também um tipo de linguagem, mas agora, visual, já nos apresentaria um indivíduo enquadrado, tal como somos condicionados a perceber, como pertencente ao gênero masculino.

Esse enquadramento não nos revelaria, porém, qualquer sujeito masculino, pois a maneira como Lunga nos é apresentado nos remeteria a um determinado tipo de homem, construído através do arquétipo⁸ do *fora-da-lei*. O filme nos mostra um homem procurado devido a sua “alta periculosidade” e sua imagem é apresentada emoldurada e posicionada como nos cartazes de “procurado” vistos nos filmes de *westerns*⁹. Na cena seguinte, podemos observar outros indícios do caráter violento e combativo que caracterizaria Lunga, como o relato do motorista do caminhão-pipa que, ao explicar a situação da represa de água que está bloqueada sob comando armado (não sabemos exatamente de quem), diz: “Tá com uns quatro meses que Lunga veio aí e meteu bala. Foi bala pra *carai*... e ainda mataram três”.

O arquétipo da figura *fora-da-lei* nos filmes que retratam o sertão nordestino é bastante conhecido e foi explorado pelo cinema brasileiro ao longo de sua existência, principalmente nos filmes dos anos 50 consolidado pelo gênero *Nordestem*¹⁰. Esse arquétipo se deve muito ao controverso movimento do cangaço, em especial pela representação de Lampião, que foram apropriados pelos artistas populares que buscaram ressignificá-los como herói (ALBUQUERQUE, 2013). Então, se de um lado temos a associação dessas figuras como sujeitos à margem da lei, do outro, temos a imagem de um representante combativo *do povo e pelo povo* e que, por isso, é apoiado, admirado e temido por eles. Como a personagem

⁸ Modelo ou padrão passível de ser reproduzido em simulacros ou objetos semelhantes.

⁹ Cinema de *westerns*, ou faroeste, é um gênero cinematográfico em que seus filmes são ambientados nos Estados Unidos no século XIX numa região que ficou conhecida como Velho Oeste. Suas narrativas são centradas em personagens como pistoleiros, índios americanos, bandidos, caçadores de recompensa e *fora-da-lei* etc.

¹⁰ Combinação das palavras “Nordeste” e “westerns” e que se tornou um gênero cinematográfico brasileiro conhecido por filmes que reproduziram o cangaço com características comuns e que se apropriou de elementos do gênero cinematográfico americano *westerns*.

Tereza vai dizer, e com concordância do motorista em seguida: “Não conte comigo para entregar Lunga”.

O primeiro plano de Lunga em ação (imagem 2) já traz muitos signos do universo feminino, como suas unhas pintadas de preto e os anéis dourados e grandes em quase todos os dedos. Ele, de cabelos tingidos e usando colares, está se mirando em frente a um espelho, com luzes ao redor como aqueles encontrados nos camarins de teatro. Está concentrado enquanto acerta as finas sobrancelhas bem desenhadas com seu dedo indicador. Uma música instrumental extradiegética¹¹ de uma valsa entra em cena quando um dos homens que acompanha Lunga em seu esconderijo avisa que Pacote (Acácio) está chegando. Lunga fecha a mão sobre a boca e fixa o olhar sobre seus próprios olhos no espelho, num gesto de reflexão, como se a vinda de Acácio trouxesse para ele algum tipo de lembrança ou preocupação.

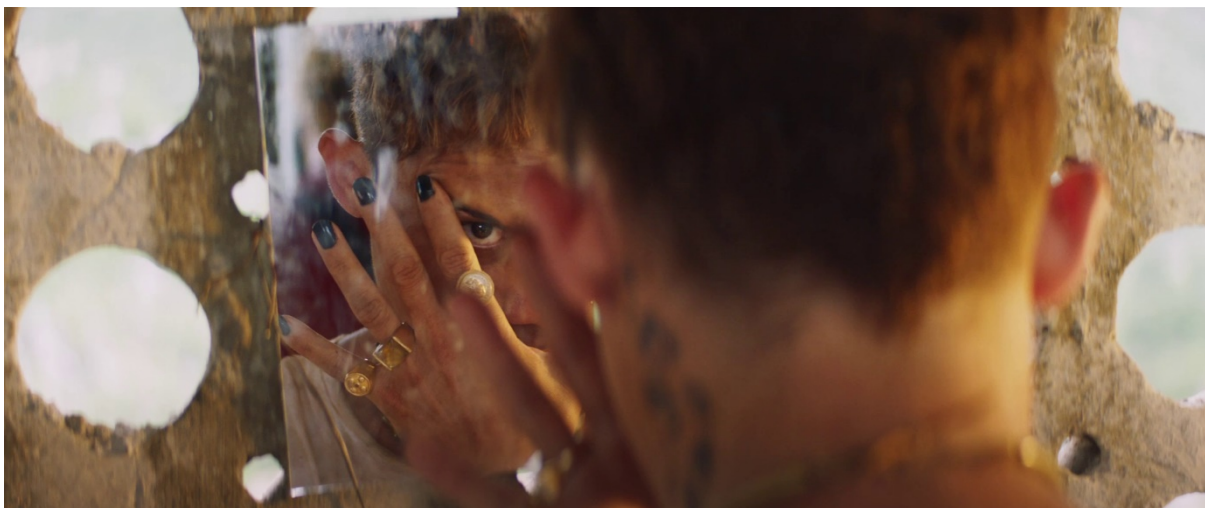


Imagem 2 – Lunga se olhando no espelho

Fonte: *Bacurau* (2019)

A imagem de Lunga, já nessa primeira aparição, mostram os signos de uma figura complexa e que entra em conflito com as expectativas do público que, ao longo da primeira metade do filme em que seu personagem é apenas mencionado, desenha seu corpo e comportamento de acordo com discursos e imagens em circulação no imaginário hegemônico popular. Para esse público, Lunga seria um

¹¹ Se refere a aquilo que está externo ao mundo ficcional da história, mas que ainda sim faz parte da obra. Como exemplo, uma música que o espectador pode ouvir, mas que não está inserida no contexto ficcional dos personagens do filme.

típico homem sertanejo valente, que seria, não apenas um homem heterossexual e desprovido de vaidades, mas um verdadeiro *cabra-macho*. O próprio plano fílmico recebe um tratamento de forma refinada, com ares de melodrama romântico que contrasta com os anseios de uma apresentação do que seria um “bandido de alta periculosidade”.

Butler (2003) argumenta, como já dissemos, que o significado de ser homem ou mulher é um efeito do gênero, pois “o gênero é uma estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância de classe natural do ser” (2003, p.59). Dessa forma, esse efeito seria, como vai chamar a autora americana, fruto de uma performatividade de gênero.

Logo, o gênero não seria a representação de uma essência de nosso ser expressa nos corpos, mas sim, uma construção a partir dos efeitos de nossas performances sobre um conjunto de elementos já dados e controlados pelos meios sociais, como o estilo de vestimenta, corte de cabelo, postura corporal, forma de movimentar, andar, expressões faciais, assuntos de interesse, entonação da voz, maneira de falar, dentre outros, sustentariam padrões de gêneros como uma categoria fixa e binária, quando na verdade é um *devir*¹², “uma prática discursiva contínua [...] aberto a intervenções e re-significações” (2003, p. 59).

Lunga nessa cena (imagem 2) traz elementos de diversas ordens que rompem ou caminham numa fronteira tênue entre o masculino e o feminino, como adereços (anéis e colares), estilizações do corpo (sobrancelhas desenhadas, unhas e cabelos pintados) e comportamentos (vaidade e delicadeza). Essa vaidade do personagem pode ter como referencial a memória da imagem de Lampião. O cangaceiro, apesar de sua representação máxima na constituição do imaginário nordestino do homem rústico, agreste e violento, foi, contraditoriamente, muito preocupado com a sua imagem. Ele usava um chapéu meia-lua de couro, lenço de seda, perfumes importados, usava anéis de ouro em todos os seus dedos e ainda sabia costurar, como podemos ver na imagem a seguir:

¹² Conceito [filosófico](#) que se refere às [mudanças](#) permanentes ou progressivas pelas quais as coisas se transformam. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/devir>>. Acesso em: 22 de jul. de 2020.



Imagem 3 – Lampião costurando

Fonte: <https://esquerdaonline.com.br/2018/07/27/80-anos-da-morte-de-lampiao/> (editada pelo autor)

Mas a “ vaidade ” de Lampião pode ser vista dentro de um contexto histórico diferente e bastante específico da constituição desse bando armado, em que suas roupas simbolizavam um amuleto da sorte e defesa¹³, os produtos importados e de ouro representavam a opulência e poder apropriado das elites e saber costurar era uma necessidade¹⁴. Assim, possivelmente, a elaboração do personagem Lunga pode ter tomado alguns desses elementos visuais, não na busca de repetir seus significados tais como são, mas sim, usá-los como referências para poder extrapolá-los, pois, dentro de um conjunto de outros aspectos que se ligam à construção de Lunga, as fronteiras de um gênero tornam-se muito mais evidentes e fluídas que em Lampião, símbolo maior da masculinidade nordestina.

Se o primeiro estranhamento havia sido despertado anteriormente ao tratarmos Lunga usando o pronome feminino, com essa sua aparição o filme nos coloca em xeque inclusive sobre o que Butler (2003) chamou de gênero “inteligível”, que seria aquele que “mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (idem, p. 38). Ou seja, haveria uma norma reguladora que estabelece uma linha causal de normalidade entre os corpos, sua expressão,

¹³ Nathalia Maria de L. Silva (2015, p.02), tomando os estudos de Frederico P. de Mello afirma que “A roupa do cangaceiro, além de vestir e adornar era uma ‘Blindagem Mística’ proteção não só física, mas também espiritual. Os cangaceiros acreditavam que cada símbolo presente em suas vestes, tinha uma função, além de vestir e adornar também protegia e rebatia o mal” (MELLO, 2015 apud SILVA, 2015).

¹⁴ “A costura caracteriza o homem primitivo e, ao invés de se pensar em feminismo quando se vê um homem costurando, é preciso olhar mais para a questão do arcaísmo. O indivíduo tropeiro viajava com burros levando cargas como hoje fazem os caminhões. No meio do caminho poderia perder o botão da braguilha, por isso deveria saber costurar” (MILAN, Pollianna. 2010). Acessado em: 14/08/2020. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-moda-de-lampiao-26ohoc>>

desejo e prática sexual, que estariam submetidas a um “sistema de heterossexualidade compulsória” (idem, p. 39).

Essa inteligibilidade do gênero de Lunga é posta em suspensão na cena que se segue entre ele e Acácio (imagem 4). A cena é dirigida de tal maneira que se cria uma tensão (sexual?) entre ambos. Lunga, decidindo-se por voltar a Bacurau para ajudar a enfrentar as forças inimigas, encara Acácio nos olhos a uma distância bem próxima e lhe pergunta se ele vai voltar a ser Pacote. A música extradiegética da valsa volta, dando-lhe um tom romântico e para criar a transição de espaço e tempo para cena seguinte, deixando-nos sem resposta e com muitas perguntas a respeito do passado entre eles.



Imagem 4 – Lunga encarando Acácio

Fonte: *Bacurau* (2019)

Apesar dessas construções fugirem do esperado ao tratar sobre a imagem de um *cabra-macho*, Lunga também apresenta comportamentos condizentes com esse arquétipo no decorrer das outras cenas. A exceção desse pequeno primeiro plano (imagem 2), como já dissemos, que nos remete a uma figura com trejeitos sofisticados, nas cenas seguintes, temos um Lunga de modos rústicos, que come de forma exagerada e com o corpo curvado sobre o prato de comida e que cospe seguidas vezes no chão.

A cena do retorno de Lunga a Bacurau (imagem 5) é dirigida de forma a apresentar o personagem como um herói. Esse caráter já estava sendo, aos poucos, construído pela narrativa que evidenciava uma certa mitificação de suas ações relatadas por outros moradores e do mistério em torno de seu passado e das

suas motivações. Sua chegada à praça é marcada por aplausos e admiração do público que estava presente na praça de Bacurau.



Imagem 5 – Lunga retorna a Bacurau

Fonte: *Bacurau* (2019)

A cena dessa entrada começa com um plano detalhe das botas pretas de couro e cano alto, do tipo coturno¹⁵ que Lunga está usando. Parte do calçado está coberto por um entrelaçamento de fivelas, também de couro e decoradas com correntes e pontas de metais. A câmera está em movimento, revelando o corpo de Lunga de baixo para cima, enquanto este caminha, abrindo espaço entre as pessoas que estão na praça. É mostrado então o restante da sua calça de estampa camuflada de cores escuras, que vai até acima do umbigo, na qual é presa por um grande cordão amarelo.

Compondo o restante do figurino, Lunga veste uma camisa de tecido leve e mangas compridas dobradas no antebraço, feita com a mesma estampa e tecido da calça. Em torno do corte da camisa há traçados de costura feitos com uma linha grossa da mesma cor amarela do cordão que prende a calça, nota-se um cuidado nessa harmonização de cores e peças e também um atributo de confecção caseira da roupa. A camisa está aberta, deixando à mostra o abdômen e o peito. Sobre este, uma corrente comprida com um pingente em formato de figa e, em volta do pescoço, um cordão grosso, parecido com couro. Diferente da cena anterior, desta vez Lunga apresenta um cabelo comprido, muito provavelmente feito com apliques,

¹⁵ Tipo de bota feito com material resistente, sola grossa, cano alto e com amarração por toda sua extensão.

e penteado ao estilo andrógino conhecido como *mullet*¹⁶. Ao fundo, os dois comparsas de Lunga estão segurando e balançando para o alto dois grandes rifles como uma celebração de força.

Essa cena da chegada, consciente de sua espetacularização, é construída como um desvelamento e, possivelmente, tem como propósito chamar atenção tanto para a caráter heroico da decisão de Lunga em voltar a Bacurau para salvá-la, quanto de sua aparência fora dos padrões. Uma senhora, que acompanhava a sua chegada, exclama: “Que roupa é essa, menino?” e, logo em seguida, um senhor, que estava em um bar próximo, grita: “*Tá* bonita!”. Apesar da dubiedade dos sentidos que tais comentários podem sugerir (censura, afronta...), a forma com que ambos as proferem, com sorrisos e reverência, mostram satisfação e acolhimento a Lunga. Nessa situação, é possível perceber também a instabilidade do gênero com que a população de Bacurau se refere ao recém chegado.

Essa instabilidade da língua é fruto, como já discutido anteriormente, da própria inconstância de gênero que é refletida na construção da estética de Lunga. A língua binária, na tentativa de estabilizar a imagem de Lunga em um universo feminino ou masculino que seja reconhecido, oscila de acordo com a interpretação do olhar daquele que tem que decodificar tais elementos culturais que constituem e diferenciam esses gêneros. Pode-se perceber que o gênero, para se sustentar em um dos “sexos”, é preciso servir-se da repetição de tais códigos.

Butler pondera “que as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2000. p.156). O efeito da repetição contínua dessas normas regulatórias, como falas, gestos e atos, cria uma suposta naturalização entre sexo e gênero, mas que a materialidade do corpo de Lunga provoca o imperativo heterossexual, neste caso, o imperativo é a movência de sentidos.

É, dessa forma, que a estética de Lunga, construída com elementos que se localizam na fronteira da diferenciação dos gêneros, torna-se menos estável no

¹⁶ Tipo de corte assimétrico e andrógino que se caracteriza por ser curto na parte da frente e dos lados, mas longo atrás. Foi bastante comum na década de 1980 e foi adotado tanto por homens quanto por mulheres.

processo de repetição dessas normas, criando assim as dificuldades que os moradores de Bacurau têm de enquadrá-lo a um modelo normativo binário que seja coerente e inteligível. Essa desestabilização é ainda mais patente por causa do contraste que a imagem de Lunga cria na relação com o imaginário consolidado pela literatura e o cinema do homem sertanejo *cabra-macho*, muitas vezes ligado à imagem do cangaço.

Essa relação de Lunga com o cangaço não se limita apenas a diferenciações, podendo encontrar também semelhanças, como no penúltimo ato do filme em que Lunga e a comunidade de Bacurau enfrentam os invasores estrangeiros. Nesse ato, características como a violência exacerbada e a defesa da honra são apresentadas como sendo uma “herança” desse banditismo social que podemos dizer ser o exemplo máximo da representação da identidade regional do homem nordestino.

No referido ato, Lunga, junto com seus dois comparsas, montam uma emboscada para atacar os estrangeiros, escondendo-se no Museu Histórico de Bacurau, onde estão em exposição imagens, armas e todo tipo de artefatos culturais que contam a história da cidade. É a primeira vez que é mostrado o interior desse museu que foi mencionado em vários momentos na narrativa. Seu espaço é apresentado como uma revelação: as imagens vão desde simples registros familiares dos moradores até a sua associação com bandos armados, mostrando com isso uma possível relação daquele povoado com linhagens pertencentes ao cangaço.

É nesse espaço que Lunga irá assassinar de forma cruel dois dos estrangeiros invasores. A cena inicia-se com um deles, armado com um potente rifle, entrando no museu em busca dos moradores. Ele vasculha o lugar com curiosidade, vendo os objetos históricos expostos no espaço, quando Lunga, escondido debaixo de uma escotilha, defere-lhe dois tiros pelas costas. A cena é entrecortada com planos de fotografias antigas em preto-e-branco, dentre elas, a de quatro cabeças decapitadas e dispostas uma ao lado da outra. Mesmo sem saber a identificação daquelas pessoas representadas nas fotos, a imagem remete ao destino de parte dos cangaceiros, incluindo figuras importantes como Lampião e Corisco, mortos pelas tropas policiais em 1938 e 1940, respectivamente, e que tiveram suas cabeças decepadas e expostas como troféus ao público (VIEIRA.

2007). Essa fotografia irá antecipar também o que será visto no final dessa sequência.

Lunga, dessa vez sem camisa, sai da escotilha e pega um dos facões que estava em exposição no museu e segue furiosamente em direção ao invasor, deferindo-lhe inúmeros golpes (Imagem 6). Não há planos explícitos dos ferimentos dos cortes, mas grandes respingos de sangue jorram no rosto de Lunga a cada golpe de facão. Enquanto isso, um dos comparsas de Lunga ri ao fundo vendo a ação.



Imagem 6 – Lunga andando furiosamente e Lunga desferindo golpes de facão

Fonte: *Bacurau* (2019)

A construção da cena, desenrolada no espaço do museu, valendo-se de seus objetos históricos e através da montagem fílmica dos planos, que combina a situação presente com o passado que as fotografias do cangaço remetem, cria uma relação entre esse conflito com a de outrora, da época dos cangaceiros. A

narrativa nos convoca a cruzar esse imaginário do Nordeste violento com as ações daquela comunidade ao enfrentar seus invasores, como se o nordestino, “fruto de uma história e uma sociedade violenta, teria como uma de suas mais destacadas características subjetivas a valentia, a coragem pessoal, o destemor diante das mais difíceis situações” (ALBUQUERQUE JR. 2013, p. 176).

Dentre os “tipos” de personagens mais comuns que compõem o imaginário sobre o Nordeste, o cangaceiro é a figura mais recorrente. Albuquerque Jr. (2009) afirma que cangaço vai consolidar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da “macheza”. Essa característica será potencializada com a ajuda das narrativas feitas dos setores urbanos da região Nordeste e de fora dela, em que o cangaceiro é interpretado entre a oposição civilização e primitivo (2009, p. 143). O historiador aponta que “nessas narrativas o cangaço é destituído de qualquer conteúdo social, é produto de ‘um instinto’ quase animalesco, por um prazer sádico de matar, de violar, de incendiar, de saquear” (idem, p. 143). Essa relação da violência seria potencializada ainda mais pela relação do homem nordestino com o espaço/lugar, como já foi discutido, que lhe produziram subjetividades masculinas rústicas e primitivas.

Esses estereótipos podem ser inferidos na ação de Lunga quando este usa um facão para finalizar a vida do invasor estrangeiro em vez da pistola a qual tinha em mãos. É possível perceber uma mudança na expressão de Lunga nessa cena. Quando ele sai da escotilha e se apodera do facão, seus olhos se arregalam enquanto avança ligeiramente em direção a “sua presa” (imagem 6). Seu olhar está focado como a de um “predador” e sua boca aberta mostrando os dentes como a de uma fera. E junto com os golpes de facão, ouve-se seus urros ensandecidos. Há uma repentina transfiguração de sua fisionomia para a de um ser “animalesco”, que age por puro instinto. Sua imagem banhada em sangue, dando golpes de facão, remete a uma figura primitiva, forjada pela natureza cruel do agreste e retratada pelo cangaço das literaturas de cordel.

O uso do facão, criado originalmente como ferramenta, está muito relacionado ao trabalho feito nas roças e nas lavouras pelo homem rural. Por sua origem arcaica, primitiva, o seu uso como arma se caracterizaria como sendo mais selvagem. Ademais, a morte por esse instrumento requer uma aproximação maior da vítima, demanda mais energia em seu uso, é uma morte que pode ser, por

vezes, mais dolorida, lenta e “suja”, o que exige do indivíduo menos repulsão no ato.

Os facões, assim como facas e punhais, também foram de uso corrente para os cangaceiros e lhe serviram, dentre outras necessidades, como arma. A associação dessas lâminas a esse bando tem relação direta aos discursos da masculinidade nordestina ligados à honra e a coragem dos duelos corpo-a-corpo:

E naqueles ermos e começos muitos espiavam com desconfiança e desprezo para quem conduzia uma arma de fogo. Era a arma preferida do tocaieiro, traiçoeira e capaz de fazer o mal sem carecer de tomar chegada. Daí apreciarem e respeitarem o ferro-frio. É que ele tem a lealdade do corpo-a-corpo, o olho no olho e o alcance de um braço. (LAMARTINE, 1988, p.09).

Aléssio (2004), ao discorrer sobre a legitimação da violência pela literatura de cordel, destaca a relação íntima da violência com a honra e sua contribuição na constituição da identidade do nordestino e como principal elemento que comporia a masculinidade nessa região:

Os valores de valentia, coragem, fama e prestígio são elementos que conferem uma base de legitimidade social às ações violentas praticadas pelos homens com o objetivo de punir, vingar ou defender sua honra. Nesse contexto, o homem que não defende a sua honra e não se vinga encontra-se moralmente morto. A violência constitui-se, nesse quadro, em um elemento que constrói e organiza a identidade do homem sertanejo, do cangaceiro e, em última instância, do nordestino (ALÉSSIO, 2004, p.57).

Albuquerque Jr. (1999, p. 182), assim como Aléssio (2004), afirma que na representação da sociedade nordestina nos discursos dos cordéis, “o nordestino é um cabra macho, não pode ser covarde, sob pena de ser rebaixado socialmente”. E complementa que aqueles que não se adequam a esses valores perdem o respeito do grupo que pertence, por isso teria “a necessidade permanente de provar sua masculinidade, sua macheza, pela realização de atos ditos de coragem” (idem, p. 182).

Nota-se que há na construção do modelo de masculinidade nordestina uma potencialização dos referenciais culturais tradicionalmente ligados a masculinidade hegemônica. Assim, há o sujeito homem que, dentre outras características de expressão de seu gênero pode ser um sujeito duro e existe o sujeito *cabra-macho*, que é essa construção discursiva do gênero do homem sertanejo em que cruzaria determinações hegemônicas masculinas e regionais. Quando Lunga, que é construído como um mito heroico dentro da narrativa, é procurado para acabar com

ameaças externas que atinge Bacurau, ele encarna o esse segundo tipo, o *cabra-macho*.

Como já foi dito, a narrativa não aprofunda nos personagens e por isso as motivações das ações de Lunga são em grande parte apenas sugeridas. Não se sabe exatamente o porquê Lunga foi embora de Bacurau, mas ele diz em conversa com Plínio que saiu “com muita raiva” de lá. E, na cena em que Acácio vai em seu esconderijo para lhe pedir ajuda, ele, para convencer Lunga de que a população o receberia de volta, diz que “o pessoal [de Bacurau] sabe o que vocês fazem por eles”, referindo-se a luta contra o comando armado que bloqueia a represa. Percebe-se que há uma necessidade de Lunga de ter seus feitos reconhecidos e aprovados por parte da população de Bacurau, como se ele precisasse reparar alguma situação que o motivou a ir embora da comunidade.

Na cena da matança no museu esses indícios ficam mais evidentes. A cena é finalizada com uma das cabeças decapitadas dos invasores sendo jogada para fora e rolando no chão, enquanto que uma outra (decapitada em um momento posterior) é agarrada pelos cabelos por Lunga, que sai do recinto como se estivesse em um estado de consciência alterada (Imagem 7). Ele caminha em direção “a câmera” com os olhos arregalados, focando para algum ponto distante da paisagem.



Imagem 7 – Lunga saindo do museu

Fonte: *Bacurau* (2019)

A cena das cabeças decapitadas já havia sido antecipada pelas fotografias expostas no museu e evidenciada pela montagem. É possível relacionar esse ato de decapitação como um acerto de contas com aquele passado trazido à cena e, com efeito, ao episódio histórico. Isso evidencia-se com a exposição das cabeças na praça, com a disposição inclusive semelhante à fotografia. A motivação de Lunga então transpassaria o ato de apenas proteger a comunidade de Bacurau das ameaças externas; suas ações teriam como fundamento, também, uma vingança histórica. Lunga age como se precisasse “lavar sua honra com sangue”, retomando assim, sua aprovação pela comunidade de Bacurau.

5 Conclusão

Para a análise da performatividade de gênero do personagem Lunga, foi discutido que o gênero, de acordo com Butler (2003), é uma construção sociocultural que mantém uma estrutura binária heterossexual compulsória, em que códigos reguladores que definem e diferenciam o gênero precisam ser constantemente repetidos nos corpos dos indivíduos para se manterem inteligíveis. Essa necessidade do gênero de ter que ser reiterado para se legitimar, denuncia seu caráter não essencialista.

A partir desse entendimento, foram trazidos os estudos sobre a constituição do homem nordestino de Albuquerque Jr. (2013), que diz que na construção imagética-discursiva da identidade do nordestino foi forjada também uma identidade de gênero masculina. Isso se deu principalmente por estratégias de poder articulados a um discurso regionalista que buscavam um resgate do homem tradicional, das antigas sociedades patriarcais rurais em contraponto à modernização das grandes cidades e da região Sul. As características que definiram esse gênero foram ainda potencializadas de forma determinista por elementos da região. Assim, aspectos geográficos do clima e da vegetação do Nordeste caracterizariam a rudez dos aspectos psicológicos e físicos dessa gente, que, conseqüente, ajudaram a criar estereótipos ligados a um caráter violento.

Na análise da performance de gênero feita de Lunga, é possível perceber que a sua construção se cruza de forma instável com esses elementos que ajudaram a forjar o homem nordestino, pois se apropria fortemente tanto de elementos dissidentes, quanto reiterativos. Assim, o personagem toma um conjunto de elementos femininos ou que transitam entre os gêneros em sua performance,

colocando em xeque a ideia do tradicional homem nordestino fixado no imaginário popular; como também vai retomar a violência típica de um *cabra-macho* a ponto de transmutá-lo em um ser animalesco.

Na construção de seu personagem identifica-se comportamentos tomados de valentia e coragem que o relaciona à imagem do cangaço, modelo máximo da representação da masculinidade e da violência do sertão nordestino. Assim como o bando, o personagem será construído como um herói do povo, apesar de não ser unânime sua aprovação pela população. Além disso, pode-se inferir que Lunga age com motivações que foram fortemente associadas ao cangaço e, conseqüentemente, às formas de ser do sujeito nordestino, como o de matar e se vingar em defesa da honra.

É possível considerar que a construção do personagem Lunga ensaiou uma reelaboração do homem nordestino, no sentido de apontar para uma libertação dos modelos cristalizados no imaginário popular, mas o que se conclui com o percurso de seu personagem é que elementos estigmatizantes sobre o que é ser homem no sertão vão se impor mesmo quando há tentativa de romper com esses estereótipos. Lunga, ao resgatar características caras à subjetividade do homem nordestino como sendo violento e animalesco, retoma-os como se fossem um impulso do seu instinto, uma característica essencialista, contrariando, assim, uma possível leitura de seu gênero como construção discursiva.

Embora *Bacurau* seja um filme que traga esses estereótipos à imagem do Nordeste e ao homem nordestino, cabe destacar que traz também novas visualidades e subjetividades para se repensar a região, como sendo um espaço de diversidade social e modos de se viver, indo de encontro a uma visão reducionista e homogeneizante sobre o ser nordestino. Por fim, esta análise pretendeu contribuir para pensar as imagens que o cinema tem deixando no imaginário social sobre o que é ser nordestino, se estão tecendo suas múltiplas identidades e realidades diversas ou se estão apenas reiterando-as dentro de uma lógica de visão cristalizada sobre a região.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **Nordestino: Uma invenção do falo: uma história do gênero masculino (Nordeste 1920-1940)**. São Paulo: Editora Intermeios. 2013.

_____. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. p 64-70. 2009.

_____. **“Quem é frouxo não se mete”**: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Proj. História, São Paulo, (19) nov. 1999 (173-188).

ALÉSSIO, Renata Lira dos Santos. **A representação social da violência na literatura de cordel sobre cangaço**. Psicologia: Ciência e Profissão (Brasília), v. 24, n. 4, Dez. 2004 p. 52-59.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019 (131 min).

BRILLHANTE, Aline Veras Moraes et al. **Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró no Nordeste brasileiro**. *Interface (Botucatu)*, Mar 2018, vol.22, no.64, p.13-28. ISSN 1414-3283.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CITELI, MARIA TERESA. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 131-145, 2001.

CONNELL, Robert. Políticas da Masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre. Vol. 20 (2), 1995

CONNELL, Robert W. MESSERSCHMIDT, James W. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. *Rev. Estud. Fem.*, Abr 2013, vol.21, no.1, p.241-282. ISSN 0104-026X

KIMMEL, Michael S. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas**. *Horiz. antropol.*, Out 1998, vol.4, no.9, p.103-117. ISSN 0104-7183.

MELLO, Frederico Pernambuco de. **Estrelas de couro: a estética do cangaço** /Frederico Pernambuco de Mello. – 3ed. – São Paulo: Escrituras Editora, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatagy. **História & história Cultural**. 2. ed., 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In: Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

SILVA, N. M. L. **A Estética Do Cangaço**: como tema de coleções no cenário da moda brasileira. *In: Encontro de ensino, pesquisa e extensão da Faculdade Senac 2015, 2015, Recife. IX Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2015.*