



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

KELVIN MARUM MACHADO

AS PROFECIAS DE TERESA: O DIÁLOGO COMO ANTEVISÃO DOS RUMOS
NARRATIVOS DE *BACURAU*

Pelotas/RS

2021

KELVIN MARUM MACHADO

**AS PROFECIAS DE TERESA: O DIÁLOGO COMO ANTEVISÃO DOS RUMOS
NARRATIVOS DE *BACURAU***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2021

KELVIN MARUM MACHADO

**AS PROFECIAS DE TERESA: O DIÁLOGO COMO ANTEVISÃO DOS RUMOS
NARRATIVOS DE *BACURAU***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em treze de julho de dois mil e vinte e um..

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof. Dr. Cíntia Langie Araújo

Prof. Dr. Josias Pereira da Silva

RESUMO

O presente trabalho analisa uma perspectiva tiresiana em Teresa (Bárbara Colen), personagem do filme brasileiro *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Tirésias foi um profeta cego da mitologia grega que aparece em diversas obras literárias clássicas, dentre elas *Édipo Rei* (Sófocles, 2012), escrita originalmente por volta de 427 a.C.. A pesquisa busca compreender como Teresa estabelece uma condição profética ao trazer indícios dos desdobramentos narrativos de *Bacurau* através de seus diálogos.

PALAVRAS-CHAVE: *Bacurau*; Diálogo; Mitologia grega; Tirésias; Teresa.

ABSTRACT

This paper analyzes a tiresian perspective on Teresa (Bárbara Colen), a character in the Brazilian film *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, 2019). Tiresias was a blind prophet from Greek mythology who appears in several classic literary works, including *Oedipus the King* (Sophocles, 2012), originally written around 427 BC. The research seeks to understand how Teresa establishes a prophetic condition by bringing evidence of narrative developments of *Bacurau* through their dialogues.

KEYWORDS: *Bacurau*; Dialogue; Greek mythology; Tiresias; Teresa.

SUMÁRIO

1. Introdução	Pg. 6
2. O diálogo no cinema: história e linguagem	Pg. 7
3. O diálogo no cinema brasileiro: criação e improviso	Pg. 14
4. Os diálogos de Teresa: uma antevisão dos rumos de <i>Bacurau</i>	Pg. 16
5. Considerações Finais	Pg. 22
6. Referências	Pg. 23

1. Introdução

Este artigo tem como intuito analisar uma perspectiva tiresiana consolidada na personagem Teresa (Bárbara Colen), de *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Na mitologia grega, Tirésias foi um profeta que aparece com destaque na obra *Édipo Rei* (Sófocles, 2012), escrita por volta de 427 a.C.. Teresa não é cega, mas através dos diálogos verbais e não verbais que estabelece com os demais personagens, descortina os próximos movimentos da narrativa de forma profética.

Bacurau é um filme brasileiro dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, lançado em maio de 2019 no Festival de Cannes, na França, onde venceu o Grande Prêmio do Júri. Estreou nos cinemas brasileiros em 23 de agosto do mesmo ano. O enredo conta a história de resistência atravessada pelos moradores de Bacurau, vilarejo fictício situado em Pernambuco. A trama se passa num futuro não muito distante, no qual o povoado é invadido por forasteiros que querem matar os habitantes locais, aparentemente sem qualquer motivo plausível.

O filme possui muitos personagens que ocupam um papel de protagonismo em diferentes momentos da narrativa. Mas, no fim das contas, o personagem principal é a própria Bacurau. A narrativa possui três atos e cada um tem sua particularidade. O primeiro consiste na apresentação da cidade através dos olhos de Teresa (Bárbara Colen), que nos guia pelos espaços e personagens do vilarejo. O segundo começa com a aparição dos forasteiros, o que gera o conflito principal da trama. No terceiro, por fim, ocorre a resolução desse problema, quando os habitantes locais vencem o confronto contra os estrangeiros.

Por meio da análise das cenas de Teresa, a pesquisa busca uma aproximação com o personagem mitológico. Usando o diálogo como fonte principal dessa busca, o projeto também procura compreender os processos referentes a esse campo do saber, investigando suas perspectivas históricas e conceituais. A escolha desse elemento se relaciona com o fato de que essa é a parte do roteiro mais acessível ao público, mesmo que sofra alterações substanciais durante o processo criativo.

A pesquisa é importante porque se aprofunda numa personagem do cinema brasileiro contemporâneo e identifica sua relação com as tradições narrativas das artes clássicas. Além disso, a combinação com o diálogo é essencial, pois mapeia as principais funções e articulações que esse elemento do roteiro possui.

Parte-se do pressuposto de que Teresa apresenta indícios sobre os desdobramentos narrativos de *Bacurau* desde o começo do filme, apresentando o destino do vilarejo de forma profética. Sendo assim, a problemática da pesquisa consiste em perceber como a personagem Teresa prevê os rumos narrativos de *Bacurau* mediante seus diálogos.

A primeira parte do artigo conta com as percepções teóricas de McKee (2018) sobre as funções do diálogo. Também apresentam-se aspectos históricos e conceituais sobre a construção dos diálogos ao longo da história do cinema, trazendo exemplos de obras e movimentos estéticos que possam conversar com *Bacurau*.

A segunda seção foca a relação do cinema brasileiro com o diálogo. Primeiro faz-se um levantamento histórico para depois aportar no período moderno e suas influências na produção cinematográfica nacional contemporânea. Ademais, fala-se sobre as particularidades narrativas de *Bacurau* e os motivos que o tornam uma obra singular.

O último tópico analisa a perspectiva profética de Teresa quanto ao desenvolvimento narrativo de *Bacurau*. A análise se debruça sobre momentos específicos do filme, através dos quais é possível perceber o protagonismo da personagem e a antevisão que se manifesta por meio dos seus diálogos.

1. O diálogo no cinema: história e linguagem

De acordo com Platão (1972), o diálogo faz parte do cotidiano desde os primórdios da humanidade, sendo concebido através de conversas, formando e sendo formado por pensamentos. Portanto, trata-se de uma área do conhecimento que não se manifesta apenas através da arte, embora esteja entranhado em suas condições de produção, tanto no cinema quanto na literatura ou no teatro. Das artes clássicas até sua chegada ao cinema, vários séculos se passaram.

Na contemporaneidade, possuímos uma gama de autores que teorizam sobre a escrita cinematográfica. Neste artigo, especialmente, serão apropriados os estudos de McKee (2018), autor norte-americano que discute a estrutura do diálogo no cinema. Dentre os tipos de diálogo, ele os subdivide em dramatizado e narrado. Segundo o autor, ambos são definidos da seguinte maneira: “O diálogo dramatizado é a troca de falas entre

personagens em conflito” (Ibid., p. 22), já o narrado consiste em personagens que executam uma determinada ação verbal proferida ao leitor, à plateia ou ele próprio.

Segundo o mesmo autor, um ponto importante para a discussão são as funções de um diálogo, compostas pela exposição, caracterização e ação dos personagens. Cada uma dessas partes pode ser detalhada para a melhor compreensão das construções que apresentam. Sobre o diálogo expositivo, ele aponta:

À medida que pedaços de exposição partem do diálogo para a consciência do leitor ou do espectador, sua curiosidade tenta deduzir o que está por vir, buscando informações que o impulsionam na narrativa. Ele aprende o que precisa saber quando precisa saber, mas nunca está consciente de que alguma coisa está sendo contada porque o que é aprendido o impulsiona a olhar para frente. (Ibid., p. 41)

Essa busca constante do espectador para compreender uma possível resposta para as questões levantadas pela narrativa alimenta o impulso narrativo do diálogo expositivo. Um exemplo, que também possui uma profecia narrativa em si, é a fala inicial de Nick Dunne (Ben Affleck) no filme *Garota Exemplar (2014)*, de David Fincher: “Me imagino abrindo seu lindo crânio e desenrolando seu cérebro¹”. Essa frase é uma metáfora com força impulsionadora na narrativa. Por mais que o personagem masculino diga isso para sua esposa e não chegue em nenhum momento da história a concretizar essa ação, é esse o pensamento que vai orientar toda a trama. Esse desejo de compreender a personagem de Amy Dunne (Rosamund Pike) é o mote de todo o filme e é indicado na primeira cena. Sendo ela mostrada de forma sutil, a mensagem se incorpora ao inconsciente do espectador e o faz olhar para frente, em busca de mais informações.

Além dessa alternativa, também existe a exposição como munição que consiste em deixar que o personagem use o que ele sabe para conseguir o que ele quer. Isso causa um prazer no espectador por ser descoberto e ao mesmo tempo o envolve emocionalmente. A informação se aloja no cérebro de quem assiste de forma discreta (Ibid., p. 43).

A outra possibilidade da exposição é por meio da revelação, cabendo ao roteirista criar uma história que sirva de pano de fundo para o desenvolvimento narrativo. Essas informações são impactantes e podem gerar pontos de virada que são, segundo Field (2001), “Um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”. (Ibid., p.101). Ou seja, são pontos que movem a trama e mudam seus rumos.

A caracterização consiste em mostrar os aspectos particulares de cada personagem. É através dela que conhecemos o seu caráter verdadeiro e percebemos os

¹ Tradução nossa para: “I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain”.

seus traços psicológicos e morais. De modo geral, sua índole só é apresentada em situações de risco, nas quais ele precisa tomar uma decisão importante para que a narrativa siga adiante. O diálogo pode caracterizar um personagem e trazer à tona suas configurações individuais e o modo como reage ao mundo.

Já a ação é dividida em três: verbal, mental e física. Ao diálogo compete a ação verbal e às vezes a mental. Essa função é a última das três e finaliza esse tópico que compõe a narrativa, de forma a adensar os personagens, expressando seu conteúdo por meio dessas aplicações.

Isto posto, define-se que é por meio dos diálogos que os personagens verbalizam a sua essência. Cada personagem é composto, segundo McKee (2018), pelo que ele diz, não diz e nunca dirá (indizível). Por esse motivo, há camadas psicológicas dos personagens que só serão acessadas pelo espectador mediante suposições. Essas hipóteses geram curiosidade e trazem densidade à trama. Resta ao roteirista a possibilidade de se aproveitar dessa gama de alternativas para construir seus diálogos.

Ao retomar um percurso histórico no cinema, é necessário entender a importância do diálogo no cinema clássico norte-americano.

A produção em larga escala começou na Europa nos primeiros anos depois da Primeira Guerra Mundial, sendo que, em pouco tempo, alguns países europeus começaram a exportar filmes. No entanto, várias dificuldades de ordem financeira e estrutural, em consequência da guerra, mudaram o fluxo da produção. Os Estados Unidos emergiram, então, como potência mundial nesse campo. (BUTCHER, 2004, p. 16)

Dessa afirmação, pode-se retirar uma forma de compreender esse primeiro momento expansionista do cinema mundial. Alguns países europeus começaram a exportar filmes, em especial a França. Mas, com as complicações da Primeira Guerra Mundial, ocorrida em território europeu, os EUA assumem a dianteira do processo de exportação de obras cinematográficas.

Nesta fase, a percepção de Hollywood sobre a necessidade de industrialização do cinema faz com que o roteiro ganhe uma característica escalonada, através da qual os roteiristas foram se especializando em determinados gêneros. Desse modo, além do aprimoramento criativo gerado pela prática, os roteiristas se curvaram ao controle dos grandes estúdios, que definiam os rumos narrativos de acordo com fatores comerciais do seu interesse.

Assim, o roteiro nasce de duas necessidades: a primeira, criativa, que visava levar ao público algo além da simples técnica, já que imagens em movimento de trens chegando à estação já não impressionavam e era necessário atrair o público através da narrativa, posto que a linguagem não era mais um atrativo por si só. A segunda necessidade era antes de tudo um fator financeiro, para reduzir os gastos da produção com aqueles orçados inicialmente e agilizar o processo de filmagem. (SOUZA, on-line, p.2)

O roteiro, portanto, ganha uma nova posição de destaque no cinema, através de uma perspectiva industrial. Por um lado, os roteiros passam a ser melhores desenvolvidos para ganharem a atenção do espectador que começa a se habituar com essa nova forma de contar histórias. Por outro lado, é ele quem serve de guia para produção, oferecendo um modo de controle orçamentário aos estúdios.

Há uma ideologia dentro de um segmento importante que perpassa a história do cinema norte-americano. Nesse viés, o analista de roteiros Field (2001) comenta que, enquanto trabalhava na indústria, “99 de 100 roteiros que lia não eram bons o suficiente para receber um investimento de um milhão de dólares ou mais” (Ibid., p. 8). Esse pequeno trecho representa a continuidade dessa concepção que perpassa a história do cinema estadunidense, voltado, sobretudo, ao entendimento do filme como uma mercadoria, um produto que precisa ser comercializado visando o lucro. Por isso, essa precaução motiva os estúdios a fazerem obras que tragam retorno financeiro imediato.

Conseqüentemente, esse primeiro cinema dos estúdios dos anos de 1910 e 1920 olhou para o passado e tirou de lá suas referências, que vieram das obras do teatro burguês do século XIX e da literatura romanesca do mesmo período. O cineasta que ficou conhecido por inaugurar a utilização dessa narrativa nos filmes foi D.W Griffith. Junto de seu parceiro roteirista, Thomas Ince, eles consolidaram a construção da hegemonia narrativa hollywoodiana. Assim sendo, parte substancial das obras estadunidenses têm uma estrutura narrativa classicista atravessada pela lógica comercial, na qual o roteiro é compreendido como um guia para a realização de um determinado filme.

No período de 1930 até o final dos anos 1950, Hollywood viveu um momento áureo na produção e distribuição de filmes conhecido como A Era de Ouro, período marcado por um classicismo narrativo contundente. Foi nessa época que o diálogo se consolidou, impulsionado pela sincronização entre som e imagem. Desse modo, estabeleceu-se uma noção de diálogo relacionada a uma verossimilhança entre as ações verbais dos personagens e a possibilidade de compreensão do público.

Já neste primeiro cinema falado (1930 a 1950), a expressão “I love you”² se popularizou mundialmente, como indica a atriz Fernanda Montenegro (2019) em sua autobiografia. Segundo ela, demorou muito para o brasileiro ouvir um “Eu te amo” que não fosse em língua inglesa. Essa frase é uma expressão que demonstra a formação de um imaginário em torno de quem assistia aos filmes nas primeiras décadas do século passado. Hollywood se consumava como um outro lugar, o local onde há finais felizes e o amor existe.

Essa posição de importância do diálogo faz com que surjam profissionais que passem a exercer exclusivamente essa função, são eles os dialoguistas. Alcançado esse posto, o diálogo passa a ter suas potencialidades cada vez mais exploradas dentro da narrativa cinematográfica.

Em Hollywood, na sua fase áurea, apesar das construções descomplicadas, nasce uma percepção cinematográfica extremamente complexa em um mundo marcado por uma guerra. Essa fase do cinema hollywoodiano coincide com o período caracterizado, essencialmente, pela Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos. O mundo contrabandeava mísseis, enquanto Hollywood exportava narrativas.

No final dos anos 1940, houve um prelúdio modernista no cinema em decorrência do neo-realismo italiano. Esse movimento surgiu na Itália após a Segunda Guerra Mundial e teve como concepção artística tirar o cinema dos estúdios e levá-lo à crueza das ruas. Esse conceito trouxe um maior naturalismo às obras e ocasionou uma reformulação sobre as ideias acerca do diálogo. Nesse processo, o ator foi fundamental para influenciar essas mudanças. Como havia a utilização de atores sociais, não existia a possibilidade de trabalhar com o texto na íntegra, resultando em um processo criativo dotado de improvisos. Essa transformação comprometeu o ofício do roteirista moderno e reinventou a construção do diálogo, fazendo com que essa estética naturalista passasse a ser utilizada com maior recorrência e se tornasse o que há de mais comum no cinema moderno. Ou seja, diálogos que tentam emitir cada vez mais uma noção de verossimilhança com o mundo real.

Após esse período, diversos outros lugares passaram por inovações modernistas em seus cinemas. Essa mudança ocorreu em países como Brasil, França e Japão, entre outros, e foi fundamental para influenciar as vanguardas dos novos movimentos cinematográficos que surgiram nos anos 1960 e 1970.

Paralelamente, enquanto o mundo assistia à explosão de uma nova forma de fazer cinema, os cineastas estadunidenses considerados comunistas sofriam retaliações às

² Tradução em língua portuguesa: Eu te amo.

suas obras e carreiras. Uma lista lançada pelo jornal Hollywood Reporter ficou conhecida como The Hollywood Ten, acusando 10 profissionais de cinema, entre eles 9 roteiristas. Isso causou uma caça às bruxas, resultando na perda de emprego de vários profissionais. Alguns dos escritores acabaram tendo que usar codinomes para continuar na profissão (Dalton Trumbo é um dos casos). Essa postura autoritária criou diversos moralismos sobre o que escrever no cinema norte-americano. Foram necessárias quase duas décadas e muitas mudanças sociais e políticas para o cinema industrial do país voltar a tratar de temas questionadores com maior recorrência.

Apesar desse período de conservadorismo estadunidense, a explosão desses novos movimentos cinematográficos influenciou o cinema hollywoodiano. Baseando-se em formas narrativas que ultrapassam os moldes industriais clássicos nasce a Nova Hollywood. Autores como Martin Scorsese, Paul Schrader, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Woody Allen, Brian De Palma, Elaine May e Steven Spielberg começam a fazer cinema nesse período.

Com a chegada dessa geração, Hollywood passa por um processo de transformação na criação e no desenvolvimento de filmes. A construção dos diálogos torna-se mais naturalista, e isso vem da relação entre o trabalho de diretores, atores e roteiristas que ficam mais suscetíveis a mudanças no percurso. Esses processos criativos passam a ser utilizados, e os diálogos enfrentam uma abertura maior à improvisações e ao naturalismo.

Nesse momento, o cinema norte-americano se moderniza e a popularidade dele facilita o alcance de um público maior. Isso afeta a percepção do diálogo e o desejo dos espectadores por um naturalismo cada vez maior nos diálogos das obras. A forma moderna do diálogo se populariza nesse momento.

Pouco antes desse modernismo chegar a Hollywood, houve uma explosão vanguardista em outros lugares. Dentre os países que impulsionaram a mudança, especificamente a França é um local importante. É lá que se consolida o conceito de autor nos anos 1950. Esse é mais um pensamento que opera diretamente em toda a vasta obra dos artistas de cinema dos anos 1960 e 1970, e de alguma forma ainda perdura até os dias de hoje.

A autoria da obra de cinema, depois dos anos 1950, começa a ser creditada ao diretor, causando a perda do espaço que muitos roteiristas possuíam. É depois dessa época que mais diretores passam a escrever suas obras, ou só dirigir filmes escritos por si mesmo. Um exemplo disso é Jean-Luc Godard, o autor/diretor franco-suíço escreveu muitos de seus filmes a partir dos anos 1960, e consolidou uma forma de escrita autoral.

Suas obras traziam um novo olhar sobre gêneros já consagrados dentro da era industrial do cinema hollywoodiano.

Outra figura importante nesse contexto é o cineasta brasileiro Glauber Rocha, autor/diretor que também é conhecido pela criação de vários dos roteiros de suas obras e também criou uma forma autoral dentro da sua dramaturgia. Sua produção artística também recriou gêneros consagrados à moda brasileira. Um sinal disso é o *nordestern*, formato derivado do *western* norte-americano.

Os diversos movimentos dessa época deixaram marcas sobre as cinematografias do mundo. A variedade da produção audiovisual desse período trouxe novas perspectivas para o diálogo, levando o tema ao extremo com composições que fugiam dos padrões antes estabelecidos, explorando o naturalismo, o anti-naturalismo e outras possibilidades que interessavam aos cineastas. Como exemplo, há obras que vão até o limite do naturalismo, como *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Akerman, ou o anti-naturalismo extremo, como em *Da nuvem à resistência* (1979), de Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub. Esta fase ainda resulta em resquícios bem atuais. É após esse período que o cinema completa sua modernização e alicerça suas bases contemporâneas. Ao diálogo, na maioria dos casos, sobrou uma função naturalista dentro da obra. Transformando o trabalho dos roteiristas na era moderna, que passam a tentar estilizar o diálogo, ao mesmo tempo em que buscam transmitir uma ideia de “real”.

Entretanto, a diversidade dessa fase criou inúmeras possibilidades, aproveitadas pelos autores cinematográficos conforme os interesses que possuíam. Para pensar a especificidade de uma obra, utiliza-se como exemplo *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha e escrito por ele mesmo, em parceria com dois outros autores (Walter Lima Jr e Paulo Gil Soares).

Os diálogos do filme não são totalmente naturalistas e possuem uma pluralidade de estilos, como pode ser percebido na narração musical que atravessa o filme, composta por Sérgio Ricardo. Esse artifício tem como intuito simular/emanar uma espécie de cordel que vai sendo cantado ao mesmo tempo em que as situações narrativas acontecem. Isso cria um distanciamento semelhante ao das dramaturgias épicas brechtianas. Tal estrutura de diálogo se afasta do naturalismo porque nos lembra constantemente que estamos acompanhando uma história, fazendo com que o espectador entre e saia da ficção. Além disso, o diálogo é verborrágico e tem como conflito principal a luta entre classes e a postura da igreja diante disso.

Da obra de Glauber Rocha, dentre várias outras influências vindas de diversos países, estão algumas das inspirações de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

para a criação do roteiro de *Bacurau*. O filme brasileiro contemporâneo flerta com a estrutura de construção de diálogos de *Deus e o diabo na terra do sol*, já que possui um violão em sua narrativa, e especialmente na cena em que Sérgio Ricardo canta a música no cortejo do velório de Dona Carmelita.

2. O diálogo no cinema brasileiro: criação e improviso

“O cinema brasileiro nasceu em 19 de junho de 1898” (BERNARDET, 1993). Segundo o autor, esse começo é marcado por questões ideológicas que atravessam toda a história do cinema no país. A principal delas é que o Brasil é um dos poucos lugares no mundo onde a primeira captação de imagem realizada foi considerada como o nascimento do seu cinema. Isso permitiu com que a gênese do cinema brasileiro estivesse intimamente ligada à produção e não à exibição. A França, por exemplo, teve como marco inicial do seu cinema a primeira exibição pública (Ibid., 1993).

Essa concepção veio atrelada a uma pobreza produtiva do primeiro cinema no Brasil. A produção dos primeiros anos esteve majoritariamente ligada aos imigrantes italianos que sabiam um pouco sobre como manipular os equipamentos (SALES GOMES, 1996).

Desta pobreza produtiva poucos frutos foram gerados. Os anos 1910 e 1920 são marcados pela derrota da produção brasileira em relação aos produtos industriais enviados das já formadas empresas cinematográficas norte-americanas e francesas. Os anos 1930 e 1940 foram permeados por um desejo industrial que concebeu alguns filmes com produtoras do Rio de Janeiro e São Paulo (Cinédia e Vera Cruz, sobretudo). Já os anos 1950 voltam a caracterizar uma escassez na produção brasileira, embora já com mais vigor que as primeiras décadas do século.

As influências do Neorealismo italiano permitiram uma mudança substancial no cinema brasileiro ao final da década de 1950. Desta forma, o cinema brasileiro moderno, não diferente das fases precedentes, é marcado por um desejo de realização atrelado a uma dificuldade na produção. O alto custo dos filmes dificultava a criação em massa, tornando o cinema brasileiro mais artesanal. Essa modernidade se incorpora a essa produção não industrial de um país subdesenvolvido, possibilitando a elaboração de obras com características únicas no mundo, onde a precariedade se torna potência estética (SALES GOMES, 1996).

Os dois movimentos cinematográficos que representam esse período modernista brasileiro são o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O primeiro deles ganhou fama

mundial e tem como cineasta mais representativo Glauber Rocha. Além dele, havia uma gama de artistas que compuseram esse cenário criativo do cinema, como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Nelson Pereira dos Santos. O segundo movimento se estruturou a partir de produções populares realizadas na região da Boca do Lixo, em São Paulo. Por causa de discordâncias ideológicas, o Cinema Marginal nasceu para radicalizar as propostas do Cinema Novo. Seguindo orientações ideológicas de extrema esquerda, o grupo de artistas formado por Andrea Tonacci, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Helena Ignez propunha uma radicalização referente à estética subdesenvolvida onde as dificuldades da produção seriam escancaradas.

Esses dois grupos de cineastas paralelamente concretizam o conceito principal deste período. Segundo o teórico Ismail Xavier:

Articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias. Este não pode ser reduzido a um programa imediato de denúncia programada e velada do regime autoritário, pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador. (XAVIER, 2012, p. 30)

Esse conceito das alegorias é fundamental à análise desse momento e abre novas possibilidades inventivas ao cinema brasileiro. Através desse artifício, os cineastas puderam se afastar do realismo e propor obras que acusassem o regime político vivido por eles naquela época, assim como pôde-se redescobrir a linguagem cinematográfica feita no país.

Portanto, ambas as concepções artísticas formaram o conteúdo do cinema brasileiro moderno e estruturam a relação com o roteiro e o diálogo que permanecem ainda na atualidade. As características principais são a inventividade e a liberdade na criação do texto.

Atualmente existem múltiplas possibilidades criativas que produziram um cinema independente que conta com filmes extremamente inventivos de nomes como Affonso Uchoa, Adirley Queirós, Anna Muylaert, Guto Parente, Juliana Antunes, Júlia Murat, Juliano Dornelles, Kléber Mendonça Filho, Lincoln Péricles, Mariah Teixeira, Tavinho Teixeira e muitos outros. Todos esses citados possuem características semelhantes em relação às formas com as quais desenvolvem suas obras, já que, em geral, detêm uma posição de autoria demarcada.

Por isso, a escolha de *Bacurau* foi feita pelo marco que ele se tornou em meio a tantas obras. O filme é uma demonstração do potencial criativo brasileiro vivido no final da década de 2010. Esse momento do cinema brasileiro traz um conjunto considerável de obras produzidas no interior do Nordeste, contando com diversos artistas da região como sua principal referência. A localidade, mais uma vez, se firma como força criativa brasileira, já que *Deus e o diabo na terra do sol* também foi produzido lá, e isto é um fator que ajuda a ampliar o conhecimento do brasileiro sobre o próprio país. *Bacurau* enriquece o imaginário da nação, assim como apresenta ao público uma região fictícia que pode ser análoga a diversos locais reais.

Os sucessos emplacados anteriormente pelos filmes dirigidos por Kléber Mendonça Filho também auxiliaram o lançamento de *Bacurau* e contribuíram para o *status* que obteve. Juliano Dornelles, embora ainda não tivesse dirigido um filme com tanto sucesso, já havia dirigido o premiado curta-metragem *Mens sana in corpore sano* (2011), além de ter sido diretor de arte em *Recife frio* (2009), *O Som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), todos dirigidos por Mendonça Filho. Essa colaboração permitiu que cada realizador articulasse as suas concepções autorais sobre a obra.

Na obra, há um mosaico variado de personagens, com complexidades múltiplas que são exploradas em diferentes momentos. Essa multiplicidade permite uma variedade criativa ao diálogo. Cada personagem possui seu traço particular, de modo que Teresa assume a posição profética dos acontecimentos narrativos.

Mas um diálogo não é feito só pela fala de uma única personagem e, sim, pela interação que estabelece com os outros. Por isso, a pesquisa aborda o diálogo como uma forma de construção compartilhada entre os variados personagens que estão em cena junto com Teresa. Portanto, a próxima seção analisa o modo como os diálogos protagonizados por Teresa possibilitam profecias que antecipam os rumos narrativos de *Bacurau*.

3. Os diálogo de Teresa: uma antevisão dos rumos narrativos de *Bacurau*

A trama de *Bacurau* tem como pontos principais a chegada de Teresa, a apresentação do povoado, o velório de Dona Carmelita, o descaso político, os assassinatos dos moradores locais e a resistência frente aos ataques dos estrangeiros. O cotidiano do vilarejo demonstra uma simplicidade na convivência entre seus habitantes até o dia em que Bacurau não consta mais no mapa. Depois disso, é mostrada a relação

conflituosa entre os moradores e o prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima), cuja administração traz completa insatisfação. Ao final da noite, quando a população já estava dormindo, há indícios de assassinato que causam espanto geral e marcam o final do primeiro ato.

No dia seguinte, já na segunda parte da trama, dois forasteiros visitam Bacurau. Essa visita levanta suspeitas na população, já que ao mesmo tempo em que eles chegam, o caminhão de Erivaldo entra na cidade todo furado de balas. Dois moradores da cidade levam os cavalos fugitivos da noite anterior para fazenda. Nesse momento, os forasteiros que já haviam saído de Bacurau, os encontram no caminho e os matam.

Essas mortes vão custar a vida desses dois brasileiros que estavam ajudando os estrangeiros. Após a morte dos dois bacurarenses os brasileiros voltam ao quartel dos estrangeiros, lá os forasteiros são apresentados pela primeira vez na narrativa. O grupo liderado por Michael, mata os dois brasileiros que, na visão deles, atrapalhou a diversão e a matança. Essa forma de enxergar a situação expõe essa percepção diferente deles ao agir. Depois da aparição dos estrangeiros a narrativa volta a focar nos moradores de Bacurau. Pacote vai atrás de Lunga para pedir ajuda para Bacurau, Lunga retorna a cidade celebrada. Na noite do retorno dela a cidade é atacada e Joshua mata uma criança.

O dia posterior à morte da criança é o dia de ataque ao vilarejo e nele se passa o terceiro ato. Os forasteiros chegam a cidade e ela aparenta estar completamente vazia. Após andarem por alguns espaços eles se deparam com o povo de Bacurau armado e dando um contragolpe vitorioso. O povo de Bacurau mata quase todos os invasores, Michael é um sobrevivente que é trancafiado em uma prisão abaixo do solo. O filme termina assim, com Michael preso falando que esse é só o começo.

Tirésias é um personagem mitológico que aparece em várias peças teatrais clássicas. Ele é personagem de *Édipo Rei* (497 a.C), escrita por Sófocles, mas também é de *Antígona* (442 a.C), do mesmo autor, e de *As Bacantes* (405 a.C), de Eurípedes. Sua história é cheia de suposições, mas o relato mais recorrente é o de que sua cegueira ocorreu depois de ser solicitado por Zeus e Hera para resolver uma discussão entre eles. A infelicidade de Hera pela sua resposta fez com que ela causasse sua cegueira. Zeus ficou decepcionado e decidiu conceder a Tirésias o dom da profecia. Após isso, começam as influências dele em diversas tragédias gregas.

Em *Édipo Rei*, o enredo é sobre um bebê tebano que deve ser largado para morrer. Por piedade, um pastor corinto consegue levá-lo para sua cidade, onde será adotado pelo rei Pólibo. Anos depois, Édipo é atingido por uma terrível profecia: seu destino é matar o pai e casar com a própria mãe. Édipo abandona Corinto. Em suas andanças, encontra um

velho homem, com quem discute em uma encruzilhada. Sem saber, este homem era seu pai, o Rei Laio. Depois disso, ele resolve um enigma e se torna rei de Tebas, casando-se em seguida com Jocasta, sua própria mãe.

Passam-se alguns anos e uma peste terrível assola a cidade, tendo ligações diretas com a morte de Laio. É aqui que aparece o profeta cego Tirésias, chamado para ajudar Édipo. Ele diz a Édipo que o assassino está mais perto do que ele imagina. Essa fala é sua passagem profética no livro. É através dela que se escancara a predição que Édipo tanto temia. Aos poucos, percebe-se que a profecia de Tirésias traz uma condição determinante para a narrativa, através da qual o destino de Tebas está atrelado às ações de Édipo.

Apresentadas as características mais gerais de ambas as narrativas, é possível notar a importância de Teresa para *Bacurau*, assim como a de Tirésias para *Édipo Rei*. Ambos fazem profecias e elas são cumpridas no decorrer da narrativa. E é isso que os une, a realização da fala profética. Édipo conversa com Tirésias e diz: "Afirmo que és o matador buscado" (Sofócles, 2001, p. 55). Nessa fala, ele profetiza e acerta o futuro de Édipo e da trama. Assim como Teresa é importante para a narrativa de *Bacurau*, porque ela nos apresenta ao universo narrativo do filme, por meio de profecias que irão se concretizar.

Ela está retornando à cidade-natal depois de anos. Na primeira sequência, ela vai nomeando os personagens do filme através de suas falas e lança por meio dos diálogos os próximos movimentos da narrativa. Isso caracteriza a função que ela possui no filme, uma posição profética que indicará os desdobramentos do enredo. Ambos os personagens fazem profecias que acontecem, e isso simboliza a importância e a força narrativa deles.

Na cena de abertura de *Bacurau*, Teresa está ao lado de Erivaldo, dormindo. Ele dirige um caminhão-pipa em meio a uma estrada esburacada. No decorrer do caminho há alguns caixões. Ao passar com o carro por cima de um deles, Erivaldo assusta Teresa, que acorda. Nesse momento, ela tem sua primeira fala: "Que que foi isso?". Esse diálogo, embora simples, carrega uma metáfora sobre o filme. A estrada esburacada por onde passa o caminhão simboliza os problemas que aquele povo vai enfrentar. O caixão violado reflete o descaso com a morte daquela população. Quando Teresa desperta assustada, ela retrata a sensação de apatia dos intelectuais.

Por ser médica e possuir conhecimentos da vida no vilarejo e fora dele e ser engajada socialmente, faz com que ela seja uma intelectual, e nessa cena ela simboliza

toda essa classe. Indiretamente, a personagem percebe que está perdida diante de uma condição macabra que será enfrentada por seu povo.

Nessa mesma cena, após passarem pelo caminhão que levava os caixões derrubados, Teresa responde a uma pergunta de Erivaldo, por meio de um diálogo que, segundo os conceitos de McKee caracteriza, expõe e demonstra um impulso narrativo, prevendo os desdobramentos do filme: “Esse jaleco aqui é uma forma de proteção”. A roupa usada por ela vai aparecer novamente em uma das últimas cenas do filme, quando Domingas encontra Michael. Nessa cena, Domingas usa o jaleco branco todo manchado de sangue enquanto Michael está com uma arma em suas mãos.

O desfecho poderia ser trágico, culminando na morte da personagem, mas não termina assim, pois o jaleco serve como forma de proteção. A cena inicial de Teresa também anuncia um espelhamento entre ela e Domingas. A personagem interpretada por Sônia Braga é uma médica que cuida da cidade. Já Teresa está levando uma mala com vacinas para a população, o que demonstra que ela pretende cuidar do seu povo. Ambas são a representação dessa maneira de ser, ou seja, uma mulher emancipada que cuida da sua população não por obrigação, mas por seu dever humano.

Após falarem sobre o jaleco, é possível avistar no painel do caminhão-pipa imagens televisivas de Lunga, acompanhadas por uma cartela que demonstra que ele está sendo procurado pelas autoridades governamentais. Erivaldo e Teresa conversam sobre o assunto, e ela diz: “Não conte comigo pra entregar Lunga”. Neste momento, novamente utilizando um conceito de McKee, há um diálogo que impulsiona a narrativa, e somos apresentados a mais um personagem, um procurado que possui relação de cumplicidade com o resto da população local. Erivaldo se refere a Lunga com pronome feminino, o que dá uma dimensão diferente a esse personagem que é interpretado por um homem, fazendo com que ele não se encaixe em uma binaridade de gênero.

Na cena seguinte, Teresa sai do caminhão após Erivaldo estacioná-lo em frente a um penhasco. Ele usa, e depois empresta para ela, um binóculo para enxergar uma barragem distante. Ao olharem em direção ao açude, uma pessoa atira para cima. Aqui é apresentada mais uma característica da trama, a dificuldade que Bacurau enfrenta para ter acesso à água potável.

Teresa chega em Bacurau. Ela sai do carro e anda pelo centro da cidade carregando sua mala vermelha. Nesse caminho, ela encontra Domingas na janela da sua casa. Teresa a saúda dizendo: “Dona Domingas”, em tom empolgado, ao passo que Domingas toma um gole de uma bebida, não responde e depois fecha a janela de forma grosseira. Mais adiante, ela encontra Damiano, falando o nome dele em voz alta. Ao se

aproximarem, ele coloca uma pílula na boca da moça, uma espécie de psicotrópico. Essa droga aparecerá novamente nas cenas finais, quando Bacurau enfrenta os estrangeiros e a usam para ficar mais preparados para o confronto.

As próximas cenas vão mostrar do que se trata essa grande sequência inicial, do funeral de Dona Carmelita, avó de Teresa. Após entregar a mala com as vacinas, Teresa se encontra com sua avó deitada na cama. Esse é o único momento em que Carmelita aparece no início do filme. Ela volta a aparecer nas sequências finais, quando Michael é preso. Nessa cena, ela aparece de forma simbólica como uma representação da mente do povo que resiste e enfeitiça o assassino enquanto um cangaceiro armado o rende.

Ao fim do seguimento inicial, há um cântico com a população de Bacurau em formato de coro. Teresa e Plínio levam o caixão, carregando pela frente, com ajuda de outras pessoas segurando atrás. Eles estão fazendo um cortejo a Dona Camelita. Conduzindo a multidão, andando na frente do povo, está um violeiro tocando a música que as pessoas cantam, composta por Sérgio Ricardo, que também fez a trilha de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Desta forma, há uma relação entre o filme de Glauber Rocha e *Bacurau*, considerando que os enredos de ambas as obras trazem um caráter combativo e dispõem de músicas que narram os acontecimentos vividos.

Se no filme de 1964, a intervenção da trilha faz com que o roteiro aparente uma estrutura brechtiana, no filme de 2019 a música faz com que o roteiro remeta às tragédias gregas e seus coros. Na cena, quando eles ficam de frente para a câmera, de uma forma que parece que caminham em direção à tela, é cantado: “Festa do medo e do espanto, de assombrações num sarau”. Essa parte, mais uma vez, prevê o futuro da narrativa. Através dos diálogos são indicados os desdobramentos da perversidade que aportará no vilarejo, causando medo e espanto na população. É esse o instante em que se evidencia como eles enfrentarão esse percalço, em conjunto, com os habitantes unidos contra as adversidades sofridas.

Após essa apresentação, o filme mostra o cotidiano do local. Depois do funeral, os planos seguintes demonstram a simplicidade do povo e as tarefas triviais feitas por ele. Em sequência, é apresentada a casa de Plínio, onde Teresa está morando. Os dois estão sentados à mesa, junto da irmã de Teresa (Eduarda Samara), quando chega Acácio/Pacote. Através dos diálogos entre eles, é possível conhecer Teresa mais a fundo. Por exemplo, temos o indício de que ela é uma pessoa objetiva e incisiva em relação às suas ações. Teresa faz um convite abrupto a Acácio: “Tu quer dormir comigo hoje?”.

Essa é uma fala que, segundo os conceitos teóricos de McKee, caracteriza a personagem, por meio dele também se percebe a objetividade dela, uma mulher

empoderada e com clareza das suas intenções. É nessa cena que o nome de Acácio vem à tona. Descobrimos que ele possui um passado que não se orgulha, sendo conhecido pela série de crimes que realizou na capital e no interior do estado. Através de um corte rápido se mostra um assassinato que Pacote cometeu.

A cidade recebe mantimentos de um político corrupto, Tony Jr.. Domingas e Plínio fazem uma seleção desse material e à noite indicam, em meio à população na praça, o que há de bom e ruim nas provisões recebidas. Enquanto a médica mais velha explica os problemas de um remédio específico, Teresa fala: “Quando ela não tá bêbada ela é um doce”. O diálogo caracteriza Domingas através de um subtexto, pelo qual é possível captar sua essência, uma personagem sensata que tem alguns momentos instáveis devido à embriaguez.

Nessa mesma noite, os cavalos da fazenda Tarairu são soltos, o que simboliza a passagem para o segundo ato da narrativa. Isso é o prelúdio da chegada dos forasteiros e o início de tudo que começa a dar errado. No dia seguinte, dois motociclistas chegam em Bacurau usando capacetes. Isso é motivo de espanto para a população local. Ao mesmo tempo, o caminhão-pipa de Erivaldo chega a Bacurau crivado de balas.

Os dois estrangeiros causam perturbação na cidade, enquanto as pessoas saem às ruas para recebê-los. Depois de estacionarem a moto, eles entram em uma vendinha e são convidados a conhecer o museu de Bacurau. Os forasteiros, no meio da conversa, colocam um interceptador de sinal que tira a conexão com a internet do vilarejo. Ao saírem do espaço, eles são seguidos pelo violeiro que canta uma música debochando deles. Após essa abordagem, eles encontram Teresa, Acácio e Erivaldo.

Nesse encontro, Teresa pergunta se a visita deles foi para conhecer o museu: “Vocês vieram visitar o museu?”. A ênfase desse diálogo, impulsionador da narrativa, no museu, marca a relação que será retomada no final, na resolução dos problemas com os estrangeiros, pois o museu é uma matriz representativa da resistência histórica do povo de Bacurau contra os invasores. É no museu onde estão as armas que serão usadas para defender a cidade. Também é dito pelos forasteiros que Bacurau não está no mapa e não tem sinal. Teresa é a primeira a confrontar essa informação: “Como não está no mapa?”. Aqui toda a população descobre que Bacurau está fora do mapa e sem sinal, o que prevê o que irá ocorrer na próxima cena, quando os forasteiros encontram dois moradores de Bacurau saindo da fazenda Tarairu, que logo são assassinados.

O último momento substancial dessa sequência é quando Teresa, ao final do encontro com eles, diz: “Cuidado aí na estrada”. Aqui novamente há uma metáfora da estrada como trajetória narrativa a ser percorrida pelos personagens. A arrogância dos

forasteiros faz com que eles não tomem cuidado suficiente e sejam assassinados tempos depois.

Essa cena marca o último momento em que Teresa desempenha um papel de profeta da narrativa, já que no decorrer desse ato ela vai perder sua posição de protagonista e passar a ser uma coadjuvante na trama. Sua condição tiresiana é muito importante para a progressão narrativa, já que apresenta indícios do que acontecerá no decorrer do filme. Sua posição de importância é descortinada pelos seus diálogos, pois é por meio deles que a trama vai sendo desdobrada. Suas falas objetivas, além de caracterizarem a personagem, também desnudam camadas da história que só vão ser desenvolvidas em outros momentos do filme.

Analisar o diálogo é importante para que se perceba como um personagem pode refletir uma condição coletiva e ao mesmo tempo apresentar traços de individualidade. Deixar-se atravessar por esse conhecimento é dialogar com o próprio filme. Teresa é uma personagem tiresiana por essas questões apontadas aqui. Sua particularidade está em seu diálogo e na sua relação com a trama. É relevante ver que a narrativa se atenta a essa construção, a formação do imaginário ocidental reside nela. É isso que faz Teresa especial e única, uma profeta vivendo em meio ao caos junto daquela população.

5. Considerações finais

Através da análise dos diálogos de Teresa em *Bacurau*, pode-se compreender a importância da personagem enquanto uma figura profética, revelando em suas falas aspectos futuros da própria narrativa. Este artigo aponta uma investigação dessas profecias, ressaltadas pelas interações da personagem com outras do elenco.

A importância da pesquisa está em perceber como a construção dos diálogos de Teresa estabelece um vínculo histórico com a narrativa clássica, representada pela relação com Tirésias, de *Édipo Rei*, mas também propõe uma aproximação com as tradições do cinema brasileiro moderno, do qual aspectos narrativos de *Deus o diabo na terra do Sol* puderam ser notados. Também é significativo compreender como o diálogo pode ser usado de forma a profetizar os rumos narrativos de um filme. Em *Bacurau*, é através da personagem Teresa que observamos como a narrativa se desdobra.

Na primeira parte do artigo, houve uma compreensão das funções do diálogo e de sua estruturação ao longo da história do cinema. Após isso, foram utilizados exemplos para mostrar como o início de uma narrativa pode ser determinante para a confecção do resto da trama.

O segundo capítulo discutiu questões relativas ao diálogo no cinema brasileiro. Ao fim do capítulo, foram abordadas as especificidades da trajetória de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, com o intuito de aproximá-las do universo criativo de *Bacurau*.

Na terceira seção, foi analisada a construção de diálogos partilhada pela personagem Teresa em *Bacurau*, com foco no modo como suas profetizações indicam os rumos narrativos do filme. Dessa forma, a pesquisa buscou defender que a personagem possui uma perspectiva tiresiana exposta através de seus diálogos.

Por fim, *Bacurau* é uma obra complexa, através da qual Teresa é uma das personagens essenciais para a compreensão de seu enredo. Ter se aprofundado nos diálogos da personagem foi relevante para a pesquisa, pois permitiu entender como suas potencialidades oferecem condições para pensar o desvelar de toda a trama.

6. Referências

Livros:

BERNARDET, Jean- Claude. **Acreditam os brasileiros nos seus mitos? - O cinema brasileiro e suas origens.** São Paulo: Revista USP, n. 19, 1993.

BUTCHER, Pedro. **A reinvenção de Hollywood: Cinema americano e produção de subjetividades nas sociedades de controle.** São Carlos: Revista de Sociologia da Ufscar, n.3, 2004/2.

FIELD, Sid. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI.** Fortaleza: SuburbanaCo, 2011.

MCKEE, Robert. **Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela.** Curitiba: Ed. Arte e Letra, 2018.

MENDONÇA FILHO, Kléber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MONTENEGRO, Fernanda. **Prólogo, ato, epílogo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PLATÃO. **Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político.** São Paulo: Editora Abril, 1972.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SOUZA, Jaqueline. Breve História do Roteiro. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/breve-historia-do-roteiro>. Último acesso em: 13 mai. 2021.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmes:

AQUARIUS. Direção: Kléber Mendonça Filho. Brasil, 2016. Digital (145 min).

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles; Kléber Mendonça Filho. Brasil, 2019. Digital (132 min).

DA nuvem à resistência. Direção: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. Itália, 1979. 35mm (104 min).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 16mm (120 min).

GAROTA exemplar. Direção: David Fincher. EUA, 2014. Digital (149 min).

JEANNE dielman. Direção: Chantal Akerman. França - Bélgica, 1975. 16mm (201 min).

MENS sana in corpore sano. Juliano Dornelles. Brasil, 2011. 35mm (21 min).

RECIFE frio. Kléber Mendonça Filho. Brasil, 2009. Digital (24 min).

O SOM ao redor. Kléber Mendonça Filho. Brasil, 2012. Digital (131 min).