

SEMINA

Revista dos Pós-Graduandos em História - UPF

Artigos Livres

Volume 20 | Número 3 | set-dez/2021

Edição eletrônica

DOI: 10.5335/srph.v20i3.13103

ISSN: 2763-8804

Organização

Jênifer de Brum Palmeira

Tiara Cristina Pimentel dos Santos

Ressignificações históricas nas representações e re(a)presentações em “Bacurau”

Kelvin Oliveira do Prado¹  

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS

OPEN ACCESS

Google Scholar

Referência

PRADO, Kelvin Oliveira do. Resignificações históricas nas representações e re(a)presentações em “Bacurau”. **Revista Semina**, Passo Fundo, vol. 20, n. 3, p. 100-118, set-dez 2021. Semestral.

Recebido em: 30/10/2021 | Aprovado em: 30/11/2021 | Publicado em: 28/12/2021

¹ Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB.

Ressignificações históricas nas representações e re(a)presentações em “Bacurau”

Resumo:

Este artigo discute as ressignificações históricas no filme “Bacurau” (2019). Assim, são postos à luz conceitos teórico-críticos como o de representação, baseando-se em Hall (2006) e Chartier (2002) no âmbito dos Estudos Culturais e da História Cultural, respectivamente, bem como as noções de poder e distinção em Bourdieu (1989), isso para entender os agenciamentos e as significações espaciais na diegese. Ademais, a linguagem fílmica é tida como lócus de posicionamentos que partem dos autores e do mundo que os rodeia, além daqueles que recebem as a obra, essas imagens-movimento que são abordadas como textos passíveis de leitura, como uma escrita em imagens. Entende-se, ao fim, que a obra traz elementos que engendrem narrativas anticoloniais aos povos social e historicamente subalternizados.

Palavras-chave: Cinema. Nordeste. Reconstruções Imagéticas.

Historical reinterpretations in representations and re(a)presentations in “Bacurau

Abstract:

This article discusses the historical resignifications in the film “Bacurau” (2019). Thus, critical-theoretical concepts such as representation, based on Hall (2006) and Chartier (2002) in the context of Cultural Studies and Cultural History, as well as ideas of power and distinction in Bourdieu (1989), are used, in order to understand the agency and spatial significations in the diegesis. Furthermore, the filmic language is taken as a locus of positioning that starts from the authors and the world that surrounds them, in addition to those who receive the work; the moving-images that are approached as readable texts, as writing in images. In the end, it is understood that the artistic work brings elements that engender anti-colonial narratives to socially and historically subaltern people.

Keywords: Cinema. Northeast. Imagistic Reconstructions.

Resignificaciones históricas en las representaciones y re(a)presentaciones en “Bacurau”

Resumen:

Este artículo analiza las resignificaciones históricas en la película “Bacurau” (2019). Así, se ponen a la luz conceptos teórico-críticos como la representación, basados en Hall (2006) y Chartier (2002) en el contexto de los Estudios Culturales y la Historia Cultural, respectivamente, así como las nociones de poder y distinción en Bourdieu (1989), esto para entender la agencia y los significados espaciales en la diégesis. Además, el lenguaje fílmico es tomado como locus de posiciones que parten de los autores y del mundo que los rodea, y de quienes reciben la obra, esas imágenes en movimiento que son abordadas como textos susceptibles de ser leídos, como una escritura en imágenes. Se entiende, en definitiva, que la obra aporta elementos que engendran narrativas anticoloniales a pueblos social e históricamente subalternizados.

Palabras clave: Cine. Noreste. Reconstrucciones imaginarias.

“Você pode se conter diante dos sofrimentos do mundo – é algo que tem liberdade de fazer e corresponde à sua natureza, mas talvez seja esse autocontrole o único sofrimento que você poderia evitar” (KAFKA, 2012, p. 106).

A filmografia brasileira recente é marcada por obras filmicas que trazem narrativas insurgentes e que buscam representar sujeitos antes inviabilizados nos espaços de poder. Nesse sentido, para além das marcas e emergências de personagens e representações no Cinema Novo, mais recentemente, por volta do fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, no que se chama de figurino da cultura pop mundial, Angela Prysthon (2004) analisa filmes que enfocaram o subalterno de modo “pós-moderno”, isso no âmbito de um “cosmopolitismo periférico” eficiente, segundo a autora, em uma “popficação nostálgica” da história.

Essa é a emergência de um foco periférico e subalterno no cinema brasileiro contemporâneo que é, ao mesmo tempo, cosmopolita (PRYSTHON, 2004). Identifica-se na cultura nacional do fim dos anos 1990 e início de 2000 essa articulação de aspectos tradicionais e modernos, a negociação de conceitos cosmopolitas pós-modernos com noções de um nacionalismo “autoexótico” (PRYSTHON, 2004).

Paula Linz (2009) investiga as representações do pobre no cinema brasileiro contemporâneo, os quais, segundo a autora, estariam rodeados de marcações e estereótipos, sobretudo em relação às minorias sociais e dos chamados sujeitos subalternizados. Ademais, nota-se que o território da arte é, no geral, um campo de disputas e contestações discursivas, as quais envolvem o que e quem representar, como e quando representar ou re(a)presentar, como é intentado analisar em “Bacurau” (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Ikeda (2015, p. 68), ao analisar essa subalternidade no cinema brasileiro, enfatiza que não é preciso somente analisar os grupos sociais em diferentes posições de poder que o cinema expõe, mas também a situação sócio-histórica que o produz como ele é. Portanto, essa contextualização entre filme e o mundo que o rodeia, o produz, que influencia sua produção, é, portanto, essencial. Aspectos históricos estruturam essas narrativas atuais, bem como as relações de poder estruturadas e estruturantes a partir disso, como põe Bourdieu (1989).

Para a análise e crítica da película

Neste trabalho, o filme “Bacurau” (2019) contribui para a discussão ao propiciar problematizações no que se refere ao eixo da representação e rerepresentação de sujeitos histórica e socialmente inviabilizados nos espaços de poder e, com isso, subalternizados. Dito isso, o silêncio ou a fala são entendidos como práticas culturais (CHARTIER, 2002; BARROS, 2005), o filme é trabalhado na procura de sentidos além do conceito de narrativa, ou seja, busca-se interpretar e dar sentido entendendo a materialidade visual enquanto discurso, em imagens que falam.

Esses discursos das imagens geram sentidos, a análise coloca em relação tanto a língua quanto a sociedade (GREGOLIN, 1995, p. 17), pois o discurso é um objeto linguístico e histórico. Entrecruza-se o macro – a história, a cultura e a sociedade – e o micro – o longa –, permitindo reflexões e novas problemáticas. A crítica avaliará, atribuirá um juízo de valor que não é limitada ao filme, por ser integrada ao mundo que o rodeia e com o qual dialoga (FERRO, 1992, p. 87). Assim, a discussão é realizada com objetivos estabelecidos *a priori*, dado que analisar uma obra é situá-la em um contexto.

O discurso (HALL, 2016, p. 25) – ideias, imagens e práticas – e a linguagem são fundamentais para os sentidos e a cultura, isso ao construir significados e operar como sistema representacional, em suma, a representação é a produção de sentido pela linguagem. Parte-se do objeto-filme para desconstruí-lo e reconstruí-lo, os elos resultantes geram o todo significante que é o texto de interpretação dos sentidos da obra.

Os símbolos de uma trama, de um discurso, funcionam como um signo (*representamen*, na linguagem peirceana), e ela possui, como alerta Charles Peirce (2005), muitos significados. O que torna a arte passível de diversas leituras e interpretações, dada a própria subjetividade e complexidade dos receptores e do público.

Um olhar atento aos signos e nos modos como eles vão produzindo sentido, pode revelar os diferentes níveis de codificação das imagens, em que diversos códigos são mobilizados (resultantes da percepção) nas relações das pessoas com as imagens. O ser humano é, em si, semiótico, porque possui a capacidade de interpretar os signos de forma intuitiva, mas esse é um ato sujeito a ser subjetivo e pode incorrer ao “equivoco”.

Na necessidade de entender o mundo e os elementos da diegese, recorre-se ao que pontua Bourdieu (1989) ao defender que é preciso pensar em perspectiva relacional. Para tanto, liga-se a cultura com questões de poder e das subalternizações, visto que os processos históricos são campos de disputas e de reposicionamentos. Examina-se o mundo para além da película, tendo o filme como parte desse mundo, contextualizando a relação entre esse mundo e o filme enquanto produto e produtor de significações, por estar envolto em

sentidos, observando, com isso, como o filme é narrado e como são representados os elementos do mundo.

Re(a)apresentações?

Stuart Hall (2016) alerta que representar envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens que significam objetos, essa “simbolização” das “coisas” é regulada, porque a capacidade de enquadrar os sujeitos não está à disposição de qualquer pessoa, envolvendo, assim, relações de poder. Em Michel Certeau (1995), a representação articula e exprime uma convicção, a qual funda a legitimidade da autoridade.

Em Roger Chartier (2002), a definição de História Cultural pode ser pensada como a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais de um tempo ou espaço. Assim, as estruturas sociais não são um dado objetivo, mas historicamente produzidas por práticas articuladas (políticas, sociais e discursivas) que constroem determinadas figuras.

Tais demarcações constituem o objeto de uma história cultural que é entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Logo, há a ruptura com a ideia que dotava os textos de um sentido intrínseco, absoluto e único, além de que supor uma unidade ou homogeneidade para um texto científico é, como põe Eni Orlandi (2002), enganoso.

Peter Burke (2005), assim como Chartier (2002), afirma que são ampliados os diálogos e colaborações interdisciplinares, que ocorrem sob o amplo “guarda-chuva”, como põe Burke, da história cultural. Lembrando que teóricos como Michel Foucault e Pierre Bourdieu levaram os historiadores culturais a se preocuparem com as representações e as práticas, os dois aspectos característicos da nova história cultural, segundo Chartier. Para Burke (2005) é honesto admitir que a reação aos preceitos da nova história cultural decorre de pontos como a definição de cultura, os métodos e o perigo da fragmentação.

Outrora exclusiva demais, a definição de cultura teria se tornado muito inclusiva, sendo que hoje é problemática a relação entre história social e cultural, então Burke (2005) atesta que estaria aparecendo um gênero híbrido, mas ainda alerta que examinar temas por meio de um único método empobreceria a história cultural. Por isso é importante trazer os Estudos Culturais e os diálogos, pois auxiliam em ampliações conceituais e de olhares. Nesse horizonte, estudando os processos do hibridismo cultural, Néstor García Canclini (2005) afirma que,

dado que millones de personas no son ya sujetos de tiempo completo de una sola cultura, debemos admitir que la versatilidad de las identificaciones y las

formas de tomar posición requieren metodologías híbridas. Pero hibridación no es indeterminación total, sino combinación de condicionamientos²⁷ (CANCLINI, 2005, p. 151).

Essas metodologias híbridas de que fala Canclini (2005) são importantes e interessantes no bojo de hibridações culturais observados nos conflitos das narrativas do filme analisado, bem como do próprio mundo que o cerca e influencia a produção da obra, assim como os seus produtores, diretores, roteiristas, etc.

Portanto, é possível desdobrar a “representação” no sentido do papel da figura subalternizada, tendo em mente o conceito do subalterno destrinchado em Gayatri Spivak (2010), isto é, de sujeitos excluídos dos espaços de poder e da representação política. Desse modo, enquanto subjetividade similar e distinta no recorte do filme. Spivak (2010) questiona se esse subalterno pode falar, sujeitos heterogêneos e distintos entre si. Ainda para a autora, o termo “subalterno” descreve camadas mais baixas e excluídas dos mercados, da representação política e legal.

José D'Assunção Barros (2005) faz uma recapitulação das comunidades e mosteiros que queriam ter seus mendigos, pois eles eram vistos como laços entre o céu e a terra – instrumentos para a caridade e expiação dos pecados –, essa visão é uma “representação cultural”, a postura medieval em relação aos mendigos gerava “práticas”, ou melhor, costumes e modos de convivência, sendo importante notar como isso muda ao longo do tempo, no qual tal “representação” se desloca.

No sentido posto, as representações englobam traduções de realidades exteriores que são percebidas, assim como elementos associados ao imaginário ou representações do poder (BARROS, 2005), com associações aos objetos ou sujeitos, como em um elemento simbólico que represente posições e, como põe Bourdieu (1989), distinções sociais, evidencia-se os “símbolos” como um dos recursos importantes da comunicação.

Visto que as interpretações de mundo respondem às mudanças nas relações de poder – expressos na arte – o cinema é capaz de agir como elemento de crítica aos sistemas, aos aparelhos de dominação sociopolíticos e culturais, bem como podem ser como palcos para novas representações, re(a)representações, autorrepresentações de diversos grupos, de modos distintos, estereotipados ou não, processos que serão heterogêneos e múltiplos, tendendo a serem cada vez mais, mormente com a referida hibridização vista por Canclini (2005).

Nessa perspectiva, revela-se como a arte – a pintura, o teatro, o filme, etc. – atuou historicamente por meio de críticas aos regimes políticos ou aos aparelhamentos

²⁷ “Dado que milhões de pessoas já não são sujeitos a tempo inteiro de uma única cultura, temos de admitir que a versatilidade das identificações e as formas de tomar uma posição exigem metodologias híbridas. Mas o hibridismo não é uma indeterminação total, mas uma combinação de condicionamentos”.

socioculturais do seu tempo, em narrativas que atravessaram censuras ou mesmo que agiram reafirmando e consolidando regimes, servindo, por exemplo, como instrumentos de poder político. Sendo assim, há o entendimento da potencialidade enquanto agente histórico que atua em processos históricos, revelando ou mascarando situações sociais.

A obra

“Bacurau” é posta como uma cidade do interior brasileiro, como um “objeto não identificado”, que é o que diz a canção tocada no início do longa, situada no Nordeste do Brasil, mais especificamente no Oeste de Pernambuco. Interessante a abordagem de que o processo ocorrerá “daqui a alguns anos”, evidenciando pressuposições distópicas à narrativa.

Na definição de signo como “estar por ou para”, por exemplo, existe o significado de representar, porque em Peirce (2005), para que alguma coisa seja um signo, ela deve representar alguma outra coisa, chamado de objeto. Portanto, um signo pode apenas representar o objeto e referir-se a ele, no caso, representar é como estar em lugar de, isto é, em uma relação com um outro que é considerado como se fosse esse outro. Os elementos existentes representam alguma coisa, o que pode ocorrer de diferentes modos.

O filme já inicia com signos de morte, caixões são vistos pela estrada e um corpo ensanguentado está no asfalto, são elementos que demarcam as cenas iniciais, ao passo que as imagens (discurso) acompanham um caminhão pipa, o qual lê-se “água potável”. Entrementes, uma escola municipal destruída também marca esse trajeto entre dois personagens da trama que estão dentro do caminhão pipa referenciado. As disputas evidenciadas na película são relacionadas ao elemento da água – um signo recorrente filmes distópicos e que aparece como algo disputado por sua provável futura escassez –, as relações de poder ali engendradas pelas autoridades influenciam nessa desigualdade de acesso e na interferência na vegetação.

Observa-se, com isso, signos daquilo que poder-se-ia ver como elementos de precarização (BUTLER, 2004) e até mesmo de um necropoder (MBEMBE, 2018), ou seja, um povoado em condições de vulnerabilidade e que enfrenta dificuldades não sanadas pelo poder público que, como será visto ao longo da película, marcam uma política de morte, como referido por Mbembe, de fazer morrer por meios diversos, sobretudo com a inviabilização da vida e a precarização.

A morte acompanha a narrativa com o falecimento da personagem intitulada Carmelita ou Dona Carmelita, ou seja, o luto em comum marca tal processo. O discurso do filho de Dona Carmelita demonstra como a falecida tivera diversos filhos, os quais atuam em várias profissões, das mais valorizadas econômica e simbolicamente falando, até as mais

precarizadas e que acometem, com maior força, determinados sujeitos sociais, no qual o personagem demarca essa distribuição desses filhos por diversos locais do país.

O luto público em que se junta toda a coletividade do povoado marca a simbolização da união, mesmo nas desavenças postas em discussões acaloradas, do cortejo ao respeito demonstrado entre os membros daquele espaço.

A espacialidade é um aspecto de referência para os sujeitos presentes na narrativa, ela revela agenciamentos, deslocamentos, pertencimentos, sentidos dados e que constroem as identidades. O global e o local, o regional e o nacional, os movimentos do micro e do macro revelam essas nuances postas em trocas, conflitos, hibridismos e consensos na conformação sociocultural, política e espacial destes grupos e corpos políticos.

Recorrendo-se ao pensamento de Milton Santos (2006) para entender a significação dos lugares, entende-se que o espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas (SANTOS, 2006, p. 67), em que o autor revela que uma casa ou uma floresta não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos valores, isto é, quando são transformados em espaço, o fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta, seu conteúdo é social, ela se torna espaço, porque forma conteúdo.

Nesse sentido, localizações diversas em Bacurau, como o “Museu Histórico de Bacurau”, por exemplo, são os lugares em que surgem os referenciais da memória, da história e das práticas passado-presente, dotado de conteúdo, de significação, esses espaços permitem dotá-los como sendo espacialidades que conjugam identidades e pertencimentos.

Em consonância a isso, os tempos de produção do filme foram, e ainda o são, de disputas de narrativas, as quais são permanentes em contra discursividades e tentativas de revisionismos, bem como de acentuados negacionismos, de reações à volta de um passado mitificado e idealizado, sobretudo períodos ditatoriais.

Em tal aspecto, a arte insurge como artefato e agente histórico, como prática cultural. José D’Assunção Barros (2011) afirma que o cinema – enquanto “expressão cultural” – fornece fontes para os estudos históricos sobre a própria época em que é produzido, atuando como expressão cultural e representação. Assim, é um “agente histórico” por interferir na História de formas complexas. Portanto, é possível visualizar aspectos do próprio contexto em que foi produzido, essa memória exposta na obra-filme acaba sendo importante no presente.

No prisma da memória, por exemplo, é necessário ter em mente a sua construção e a produção da amnésia social como campo produtor de esquecimento coletivo (MOTTA, 2003), aliando-se às memórias nacionais, às memórias públicas e construções coletivas, aliadas aos postos de poder e dominação.

A história é descontinuidade, ela registra, traça distanciamentos e problematizações, ela é inerentemente crítica, em oposição à memória, a história investiga aspectos ignorados

pela memória. Assim, as “[...] memórias são fontes históricas, pois elas nos ajudam a saber o que tem sido lembrado, recordado por um ou vários grupos sociais [...]” (MOTTA, 2003, p. 183). Dessa maneira, é possível observar o que é guardado na memória da população de Bacurau, as armas, as fotografias, as práticas e tradições, todos são elementos que revelam o que tem sido mantido enquanto memória pública e coletiva naquele território.

No campo político,

a história, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral, em que a política é sempre vista como desestabilizadora e o espaço é visto como estável, apolítico e natural, segmentado apenas em duas dimensões: o interno e o externo. Interno que se defende contra um externo que o buscaria descaracterizar. Um interno de onde se retiram ou minimizam as contradições (Albuquerque Júnior, 2011, p. 94).

Alguns dos caracteres postos por Albuquerque Junior se concretizam em Bacurau nas relações ali estabelecidas, como na política desestabilizadora e na relação entre o mundo interno e o mundo externo. Contudo, essa dualidade é posicionada a partir do próprio mundo concreto, caso se pense, por exemplo, nos preceitos das políticas de morte observadas por Mbembe (2018).

Ou seja, são posicionadas em relações que estão dadas e presentes na concretude das relações sociais e, nesses meandros, elas mesmas se estruturam tendo em vistas dinâmicas e forças concorrentes nas sobrevivências e disputas dos processos históricos enquanto campos e espaços de lutas ou consensos em ações e reações, dinâmicas as quais não podem, entretanto, ser homogeneizadas.

A amnésia social quanto aos elementos do passado também acarreta, como se nota, reações de apologias aos passados traumáticos e que são vistos como “melhores” ou mais legítimos que as conformações sociais do presente. Isto é, vê-se essas transições entre o passado e as urgências postas pelo presente.

Segundo Albuquerque Júnior (2011, p. 90), ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, o discurso regionalista nordestino faz a opção pela paralisia, mantendo privilégios dos grupos latifundiários. Não obstante, apesar de Bacurau ter tais defesas e imagens-discursivas de um passado resguardado e “tradicional”, também recorre ao novo, ao que é tido como “moderno”.

Isso ocorre na forma de equipamentos digitais, do uso da tecnologia de ponta, bem como dos saberes não apenas dos mais jovens, mas dos indivíduos mais experientes e que mesclam o saber dito “tradicional” e o conhecimento do novo, esse momento é observado quando um personagem idoso afirma ter visto um *drone*, que ele sabe, com toda a certeza,

que se trata de um *drone*. Ou seja, a narrativa não se prende apenas nesse passado mítico e idealizado, que paralisa, como pontuado.

A sala de aula equipada com tecnologias modernas, com televisão, *tablet*, internet rápida, celulares, aplicativos de comunicação instantânea, vinculada à preservação da memória, à ancestralidade, aos saberes e tradições, aos códigos de honra, à arte e ao artesanato, a cantoria e os saberes populares, capoeira e na mistura de elementos frente ao luto público, etc., tudo isso aparece na trama enquanto instrumentos de força e vigor aos cidadãos de Bacurau, mesclando-se elementos que põem em xeque as expectativas de alguns grupos e espectadores acostumados aos contos e narrativas enquadrados em um *locus* hegemônico e homogêneo.

As técnicas e tecnologias da informação que são utilizadas em Bacurau também afetam sobremaneira a própria percepção daqueles sujeitos, caso sejam postas as reflexões de Milton Santos (2006), é possível afirmar que elas conduzem a uma nova percepção do tempo e obriga a um novo uso do tempo, aos novos ritmos. Até mesmo de novas percepções espaciais e territoriais, de si mesmo e do Outro.

O personagem do indivíduo (político) que aparece para conseguir a digital dos moradores – para a votação – também revela práticas históricas no espectro político brasileiro, sobretudo no âmbito da república. Além do mais, há indivíduos que objetivam exterminar a população de Bacurau, representados em oito personagens estrangeiros e dois brasileiros das regiões de centro-sul (em aliança ao político em busca dos votos).

Quando Foucault (1998) fala em direito, ele não pensa apenas na lei, mas em todos os dispositivos, instituições e regulamentos que a aplicam, assim como a dominação, isto é, em múltiplas formas que pode ser exercida nos referidos micropoderes.

Em tais aspectos, a correção do idioma que é feita pela personagem estrangeira ao que é dito pela personagem brasileira, por exemplo, são encadeados enquanto relações de poder que compelem a falar o outro idioma e do modo que os sujeitos com maior poder demandam, requerem, bem como impede-os de falar o próprio idioma, no trecho: “não fale brasileiro aqui”, revela como acatar esses mandos e desmandos demonstra tentativas de distinção do cidadãos de Bacurau e a aproximação aos sujeitos e grupos com os quais se objetiva estabelecer um vínculo de “igualdade”; mas que é, o tempo todo, repugnado pelos que estão, ou supõem estar, em relação de dominador.

Os movimentos e posições corporais dos personagens também demonstram micropoderes, a personagem brasileira fica de ombros caídos e com olhar para baixo, sua posição é de subserviência e de estar acuada frente aos Outros, sente-se inferioridade cultural (linguística) e de origem ou pertencimento. Isso é evidente quando os personagens tentam se distanciar da região em que estão – Bacurau – e dos que ali “pertencem”,

referenciando que são de outro local e com um passado de colonização “estritamente” europeia.

Dentro do próprio “grupo” de estrangeiros existem relações de poder que os deslocam ou subalternizam em determinados pontos, como na animosidade gerada quando um dos personagens é ofendido e afirma ser mais “americano” que o outro, essas disputas de pertencimento, de profissões exercidas entre eles fora daquele contexto – dos seus capitais, nos termos de Bourdieu (1989) –, bem como condutas morais frente a morte de uma criança, por exemplo, geram conflitos naqueles micropoderes dentro do círculo.

Em Bacurau existe o ataque ao passado-presente neocolonial que é atualizado por meio de sujeitos que se distanciam ou tentam o distanciamento e a distinção pelas características que os ligam, ou pressupõem que ligariam, ao Norte global ou aos âmbitos hegemônicos de poder. Esse distanciamento pode perpassar o que Bourdieu (1989) denomina como distinção, nesses quesitos, “[...] o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto” (BOURDIEU, 1989, p. 118).

Ou seja, os personagens brasileiros procuravam se distanciar da população de Bacurau, dadas as características das pessoas, do povo enquanto coletivo, do espaço e da cultura, não apenas elementos físicos e que são acentuados pelos personagens no discurso, mas de modos de vida e de existência, de pertencimento, ao passo que objetivavam se aproximar do estrangeiro, utilizando sua língua, suas práticas, isto é, na própria violência em seus diversos níveis, violência simbólica, discursiva, física, de tentativa de distanciamento e distinção.

Nesse horizonte, são narrativas que servem para “[...] marcar a própria diferença em relação ao “Sul” e veicular um discurso “civilizatório”, “moralizante”, racionalista, em que se remetem as questões do social para o reino da natureza ou da moral” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 75, 2011). O exercício da autoridade colonialista requer, como põe Homi Bhabha (1998), a produção de diferenciações, de individualizações, efeitos de identidade através dos quais as práticas discriminatórias podem mapear populações sujeitas, as quais são marcadas pelo poder, são as formas de diferença produzidas nos discursos.

Nesse sentido, é possível pensar em conceitos como o de hibridismo e mimetismo, com Bhabha (1998), visto que existe uma passagem intersticial entre identificações fixas que abrem a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença, como põe o autor. Ao passo que a “[...] repetição da presença parcial, que é a base da mimica, articula essas perturbações da diferença cultural, racial e histórica que ameaçam a demanda narcísica da autoridade colonial [...]” (BHABHA, 1998, p. 134).

Em suma, são características dos personagens brasileiros que não pertencem ao povoado de Bacurau e que de tudo fazem para se assemelharem aos estrangeiros, utilizando-se de seu idioma, de suas práticas (matar, ofender, destratar, subalternizar, humilhar, etc., dirigidas aos sujeitos que eles enxergam enquanto um não igual), buscando associações para

com esses indivíduos que partem de um *locus* enunciativo do antigo colonizador, ao mesmo tempo que procuram dissociações dos sujeitos tidos como originários dos colonizados e que recebem, como visto, as opressões.

Esse (neo)colonialismo continua a existir após a descolonização em sentido “formal”, por permanecer em práticas socioculturais, em dominações econômicas e culturais, ao fim, em dinâmicas de poder em um nível de poder no âmbito das estruturas e relações nos eixos de poderes e micropoderes. Os hibridismos são postos em assimilações em todos os personagens, o contato entre indivíduos transforma o violentador e os que são vítimas das opressões, são trocas inerentes aos contatos.

O jogo da diferença vai sendo acentuado e esses aparatos de regionalismo, de nacionalismo, de distanciamentos e aproximações, como um todo, revelam que vários daqueles microcosmos e micropoderes também performam lugares e tentam pertencer, tanto os cidadãos de Bacurau quanto os indivíduos que os perseguem, visto que o

discurso regionalista é um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada - e, como tal, desconhecida - contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 1989, p. 116).

As proposições de Bourdieu permitem identificar tais fronteiras que tentam ser estabelecidas ao longo da narrativa, por meio de práticas culturais, da linguagem, etc., como visto na obra nas distinções e aproximações. Essas subdivisões de postos, relações, entrecruzamentos e hierarquias de poder são vistas, portanto, do ponto de vista nacional, dentro das categorias entre o morador local (a figura do político que subestima os moradores de Bacurau), os personagens do Centro-sul do Brasil e os estrangeiros na relação com o Norte global. Ou seja, essas subdivisões que engendram poderes e micropoderes interseccionam diversas óticas naquele arsenal de conflitos e consensos entre os sujeitos, inclusive com o povoado de Bacurau.

São relações que podem ser vistas na ótica em Bourdieu (1989), isto é, de sistemas simbólicos (arte, cultura, língua) como estruturas estruturantes e estruturas estruturadas, em que o poder simbólico seria um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica, ou seja, o sentido imediato do mundo.

Os símbolos que são estabelecidos no roteiro de “Bacurau” também são instrumentos de integração social, enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, os quais tornam possível os consensos acerca do sentido do mundo social que contribui para a reprodução da ordem social. Bourdieu (1989) observa, assim, essas produções simbólicas como instrumentos de dominação. Esse poder simbólico é um poder invisível o qual só pode

ser exercido com a cumplicidade e anuência daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.

Os personagens que lembram existências múltiplas e hoje cada vez mais representadas nas telas, do âmbito histórico do Cangaco, à Canudos ou Juazeiro e Pau de Colher, são povoados com populações que existem e, de algum modo ou de outro, resistem. Esses movimentos sociais que combinavam a questão agrária e a luta pela posse de terra com traços religiosos, como Canudos, Juazeiro, Caldeirão e Pau-de-Colher, por exemplo, representaram o lugar do encontro entre a mística e a revolta, o resultado pouco previsto do processo de modernização (SCHWARCZ; STARLING, 2018).

Os habitantes de Bacurau resistem à violência usando as armas do museu que resguarda armas, utensílios do cotidiano, jornais, fotografias de cabeças de cangaceiros (SPYER, 2019, p. 98). Importante notar que essas espacialidades, lugares, paisagens, territórios, objetos, etc., como no caso do próprio povoado de Bacurau ou do Museu enquanto local micro, não despertam valorização igual desses sujeitos, pois para os habitantes locais há valor naquele lugar, afetividades, memórias, histórias, enquanto que para os que chegam e sondam o lugar, isso não ocorre, há desprezo e nenhum interesse, visto que, como pusera Santos (2006), os sujeitos significam esses espaços, dotando-o de conteúdo, que é eminentemente social.

Um dos principais cenários da produção do filme, ele foi inspirado no Museu de Canudos, rendendo homenagens ao passado de luta e resistência nordestina. De acordo com Thales Junqueira, responsável pela direção de arte do longa-metragem, ele inspirou-se “no museu de Canudos (SPYER, 2019, p. 98).

Albuquerque Júnior (2011, p. 91) afirma que “[...] a identidade regional permite costumar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido e existências cada vez mais sem significado [...]”. Personagens históricos e práticas culturais que se ligam ou rememoram esses processos históricos são apresentados na ótica de Bacurau como arcabouços do não esquecimento e de um certo pertencimento.

Ao passo que são postos personagens como “Lunga”, com uma indumentária que mescla identificações na construção sócio-histórica do performar masculinidade e feminilidade, “Lunga” se faz com as unhas pintadas, cabelos longos, acessórios múltiplos, o que gera os estranhamentos geracionais na narrativa, como a fala: “que roupa é essa, menino?”, emitida por uma personagem, todos os corpos ali presentes agem enquanto corpos políticos.

As pretensas tradições nordestinas, que como revela Albuquerque Júnior (2011), são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, bem como em padrões de sensibilidade patriarcais; mas alguns dos aspectos referidos acabam por não se

concretizarem em Bacurau, dadas as diversas relações de sensibilidade e dos relacionamentos na narrativa, que intercalam variantes e variadas formas de relações.

A trama reformula personagens construídos sob o prisma do imaginário sociocultural relativo aos sertões, enquanto múltiplo e diverso, e ao(s) sertanejo(s), transformando esses personagens com novas incrementações e complexificações, como na figura de Lunga em sua quebra de performatividades de gênero, entrelaçado com a “virilidade” e dissidência, são corpos políticos e discursivos que se localizam nesse povoado e que transitam sem problemas evidentes e explícitos entre si nesses quesitos.

Os personagens em suas diversas existências e características do existir, em gênero, sexualidade, etnias, geração, vícios (álcool), profissões marginalizadas, parcerias sexuais e afetivas, etc., respeitam-se e convivem, em contraposição ao aspecto de “nação” que se tem de políticas de morte e morte-em-vida (MBEMBE, 2018).

As imagens podem ser duais, desde o local de difícil acesso, com seca e precarização potencializada pelo poder público, da imagem de um povo pobre, que existe, resiste e reexiste à todas as formas de sujeição, construindo-se em símbolos que remetem à imagem histórica e estruturada de um sertão e dos “sertanejos” desde Euclides da Cunha.

Ou pode ser remetida ao sertão que emerge de uma outra narrativa, de multiplicidades e complexidades entre o passado-presente. Em diferentes visões, ou criando entrecruzamentos entre elas, os sertões aparecem como lugares de mudanças, mas também de permanências e homogeneizações que reforçam óticas enquadradas em outros filmes e narrativas desde o século XIX.

Nesses horizontes, entende-se que representar é, como foi posto por Roger Chartier (2002), classificar e excluir (ou mesmo incluir), nas configurações do tempo e espaço, aspectos e estruturas sociais construídas social, política e discursivamente, constroem-se demarcações, as quais agem de modos múltiplos.

Euclides da Cunha em sua narrativa posta na obra “Os sertões”, já fazia alusão aos vaqueiros, aos jagunços, aos indivíduos em marcações que aparecem em “Bacurau”, poder-se-ia concluir, na finalização da imagem-discurso do filme referido, a noção de Euclides da Cunha (1984, p. 47) de que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”? A narrativa fílmica poderia demonstrar que sim. Albuquerque Júnior (2011) pontua que o livro “Os Sertões” de Euclides da Cunha é um marco da produção nacional, de uma busca incessante de costumes, terras, tradições, etc., em diversas dicotomias em que são construídas o livro, como as que opõem sertão e litoral.

Essa narrativa do filme agrega a presença da tecnologia, a memória discursiva, o patrimônio material e imaterial, o Museu Histórico de Bacurau, as práticas culturais no hibridismo entre o tradicional, o “próprio” e o “moderno”, “contemporâneo”, entrecruzam

tais hibridismos culturais, sentenciando-se enquanto atos de resistência e legitimação de (re)existência e re(a)presentação.

Revive-se imagens históricas e já enquadradas sobre o sertão, do “banditismo”, sobretudo no referido “Lunga” que é procurado pelas autoridades no início da narrativa fílmica, bem como o decorrer da obra em que cabeças decepadas marcam atividades seculares, desde os castigos do período colonial até mesmo como práticas existentes no período republicano, engendrando semelhanças ao Cangaço e aos outros movimentos de disputa territorial e dos conflitos no Brasil.

O banditismo ou o cangaço é também outro tema que, eleito pelo “discurso do Norte” para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 74).

Além das violências e das imagens que mesclam tais elementos em seus múltiplos sentidos, de forma sistêmica, simbólica, discursiva, física, etc. (BOURDIEU, 1989; ZIZEK, 2014; HAN, 2017), marca-se esses entrecruzamentos e hibridismos de elementos que violentam em múltiplos sentidos, do implícito ao explícito, desde o âmbito da política de morte (MBEMBE, 2018) que precariza e vulnerabiliza (BUTLER, 2004) sujeitos, ao âmbito de indivíduos que, em acentuações de suas diferenças de origem, classe, cor, crenças, culturas, gênero ou quaisquer outras marcações de poder, violentam outros sujeitos que são marcados enquanto figuras subalternas ou transformadas em vidas que não importariam.

Quando sujeitos são tratados como inferiores, seja pelo poder público ou por outros grupos e indivíduos, por exemplo, segundo Zizek (2014, p. 55), isso os torna inferiores no âmbito de sua identidade social simbólica.

As hibridações culturais da obra estão presentes até mesmo na sua classificação, como é comum inserir filmes em correntes, em “Bacurau” os gêneros se misturam e confluem, seja o suspense, o terror, o drama, a ficção científica, a ação, elementos que lembram o faroeste, os sertões, a distopia, entre outros signos e mistos que se cruzam com um mundo dos sertões contemporâneos permeados pelas tecnologias, mesmo em uma ampla exclusão tecnológica existente em muitas partes do país, Bacurau não se encontra distante desse acesso e dessa familiaridade tecnológica, re(a)presentando possíveis narrativas e estereótipos dos diversos lugares do país.

Bacurau põe em xeque as dicotomias conquistadores/conquistados, centro/periferia, progresso/atraso, desenvolvido/subdesenvolvido, capital/sertão etc. No filme, esses binarismos são questionados: os forasteiros, supostamente civilizados, são responsáveis por empreender um safári humano, enquanto os

nativos, supostamente selvagens, organizam um elaborado movimento de resistência liderado por diferentes tipos sociais: médica, enfermeira, professor, comerciante, violeiro, agricultor, artista, radialista, motorista, DJ, foras da lei, prostitutas etc. (SPYER, 2019, p. 96).

Lutas e capital

O conceito de “capitalismo gore” em Sayak Valencia (2016) é utilizado para descrever a vida mexicana em que comunidades lidam com as milícias e violências do tráfico, o conceito de Valencia é interessante para pensar a própria relação contemporânea com a violência explícita, uma espécie de “necrovisualidade” dessa “[...] fascinante violencia como una tecnología de seducción visual que se apropia de los afectos y apela a los códigos de emotividad e identificación²⁸ [...]” (VALENCIA, 2016, p. 84), entrecruzam-se, aí o regime biopolítico, necropolítico e a psicopolítica.

As dualidades expostas em “Bacurau” em meio aos conflitos possibilitam essas identificações com os personagens e suas posições no mundo, indo ao pensamento de Valencia (2016), entende-se essa tecnologia de sedução visual que se apropria dos afetos e apela aos códigos de identificação com os personagens. Por isso, para alguns ela representa realidades escondidas mesmo que nas entrelinhas, enquanto que para outras não passaria de apologia ao dissenso entre “identidades” ou identificações (HALL, 2006) culturais. Portanto, como Valencia e Sepúlveda (2016) apontam, há um jogo discursivo que permite essa identificação e tomada de posição.

Para Valencia (2016, p. 89) o “[...] ataque a este pasado pre-colonial es sintomático del neocolonialismo actualizado por la cultura contemporánea²⁹ [...]”. No povoado de Bacurau é notório esse ataque ao passado-presente neocolonial que é atualizado por meio de sujeitos que se distanciam, ou tentam se distanciar pelas características que os ligam ao Norte global ou aos âmbitos hegemônicos de poder.

O cinema ficcional tem sido uma aposta para a construção de novos espaços, fornecendo potencialidades de autorrepresentação dos subalternos (DAMÁSIO, K. L.; BORÓ, S., p. 237, 2019). Contudo, cabe refletir sobre essas representações ou autorrepresentações postas, que irão suscitar problematizações diversas a depender do *lócus* do interlocutor.

No caso do filme aqui analisado, a defesa também é expressa em signos do sangue e de partes de corpos mutilados, dos entrecruzamentos de gêneros fílmicos e linguagens que se

²⁸ Fascinante violência como uma tecnologia de sedução visual que se apropria dos afetos e apela aos códigos de emotividade e identificação (tradução nossa).

²⁹ Ataque ao passado pré-colonial é sintomático do neocolonialismo atualizado pela cultura contemporânea (tradução nossa).

hibridizam, mas que também se tornam táticas de uma espécie de “empoderamento” dos subalternizados nas telas, da valentia, como referenciado, que não se deixa sujeitar tanto à política do poder público que os precariza de diversas formas, na escola destruída, nas políticas públicas ineficazes e precárias, nos medicamentos e alimentos vencidos enviado ao povoado, bem como na resistência quanto aos indivíduos ou grupos (estrangeiros em uma significação de imperialismo) que, com o auxílio desse mesmo poder público (na obra está na figura do político) e de indivíduos da própria “nação” (personagens de outras regiões do país, em uma espécie de “imperialismo micro”), também procura violenta-los.

Ademais, essa mesma violência também parece ser “jogada” nas imagens-discursos em um prisma no qual o roteiro “brinca” com essa espetacularização da violência dentro dos personagens, isso ocorre quando o *drone* persegue os indivíduos e observa as mortes, essa necrovisualidade, nos termos de Valencia (2016), possibilita observar essa ótica que abre tal crítica dentro do longa, de um *big brother* que tudo vê e tudo sabe, que se agracia com a violência espetacularização envolta em um âmbito *gore*, da morte.

Essas violências também têm suas significações na centralidade de um olhar histórico, visto que a história é marcada por violências, engendrada em conflitos seculares no período colonial, imperial e republicano, violências que se manifestam e se transformam de diferentes modos até hoje.

Em síntese, tais interpretações de imagens-discurso também passam por corpos políticos, naquilo que Canclini (2005) pontua que é o fato de entender quem fala e em qual lugar, no qual localizar quem fala e de onde fala é explicitar tanto o lugar geopolítico quanto geocultural de emancipação.

Albuquerque Júnior (2011, p. 100) nota a atuação de diferentes autores e artistas que têm em comum o fato de serem construtores de um Nordeste, cuja visibilidade é centrada na memória, na reação ao moderno e na busca do passado. Nessa perspectiva, observa-se alguns elementos já construídos pela linguagem cinematográfica no decorrer do tempo, mas que são postas, em Bacurau, como contrapontos, em disrupção, há a presença da memória, como dito, mas ela também é mesclada com o presente e não está posta em uma relação de reação ao moderno, muito pelo contrário.

Nessa ótica, entende-se que existem contradiscursos na película em diversos níveis, desconstruções de relações (como as existentes em Bacurau, irrompendo subjetividades e sociabilidades, como posto ao longo do texto) em meio aos elementos reveladores de determinadas relações de poder (como visto entre os sujeitos diversos pertencentes ou não ao povoado de Bacurau). Essa busca ao passado não é posta enquanto uma volta a ele, vincula-se ao prisma da memória, de preservação que, como dito, mescla-se ao “novo”.

Considerações finais

Torna-se evidente que interpretar, ler, decodificar e, portanto, fazer a análise e a crítica são tarefas que não se findam, visto que, como foi posto, acompanham dinâmicas pré-textuais, contextuais e do próprio filme enquanto texto. Essas complexidades é que enriquecem a constituição da produção por si mesma, despertando emoções e estados poéticos díspares e que atingem os públicos de formas diferenciadas.

Com isso, conclui-se que Bacurau traz novas abordagens de um passado-presente, mas que também pode enquadrar o que já está posto no entendimento de certos espectadores, seja na estruturação de estereótipos ou não desconstrução deles, com ou sem intenção. Isso ocorre pelo fato de que a película não se prende ao que se intenta dizer, porque ela é passível de subjetividades próprias aos autores e ao mundo que a recebe e interpreta, em suas culturas, espectros e pertencimentos em si e por si.

Assim, esses corpos políticos dentro e fora do longa farão com que a própria dinâmica da obra, enquanto agente histórico, se faça de formas multifacetadas e multilaterais. Esse trabalho é apenas um entre os outros que fornecerão visibilidades ao que é posto na película brasileira e que consolidam novas dinâmicas no cinema nacional.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. **A história cultural e a contribuição de Roger Chartier**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas**. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves; Belo Horizonte, Editora: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- BUTLER, Judith. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. New York: Verso, 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Quem fala e em qual lugar. In: _____. CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução de Luís Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2º edição, Portugal: DIFEL, 2002.

- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984 [Original de 1902]. (Biblioteca do Estudante).
- DAMÁSIO, K. L.; BORÓ, S. **Pode o subalterno ser representado?** PROA Revista De Antropologia e Arte, 2(9), 221-239, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Genealogía del racismo**. La Plata, Argentina: Editora Altamira, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017
- KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos**. Introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- LINS, Paula Diniz. **O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo**. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MOTTA, Márcia Maria Menéndez. **História e memória**. Revista Cadernos do Ceom, v. 16, n. 17, p. 179-200, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PRYTHON, Angela. **O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro**. Texto apresentado na XIII COMPÓS-Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Bernardo do Campo/São Paulo, 2004.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**, 2015.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SPYER, Tereza. **Distopias à brasileira: 'Bacurau' e 'Divino Amor'**. Epistemologias do Sul, v. 3, n. 1, p. 92-109, 2019.
- VALENCIA, Sayak; SEPÚLVEDA, Katia. **Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore**. Mitologías hoy, [en línea], Vol. 14, pp. 75-91, 2016.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

Filmografia

- BACURAU (Brasil/França, 2019). Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles: Vitrines Filmes, 131 min.