



Violência e Necropolítica em *Bacurau*: processos de descolonização e ecos da contracultura

Violence and Necropolitics in *Bacurau*: Decolonization Processes and Counterculture Echoes

Thiago Gomes¹
Cláudio Rodrigues Coração²

Resumo

O artigo busca compreender como as categorias de necropolítica e descolonização, a partir principalmente de Achille Mbembe (2019) e Frantz Fanon (1961), aparecem em *Bacurau* (2019), filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para isso, discutimos como a violência é fator fundante das subjetividades dos indivíduos no filme, ao mesmo tempo em que oferece uma possibilidade de emancipação. Além disso, tentamos elucidar como a apropriação de determinados signos de gêneros estabelecidos em *Hollywood* são acionados como uma ferramenta de subversão de uma ideia de cinema hegemônico, junto à presença de personagens que fogem de um “ideal” de narrativa nacional, por meio da mobilização das discussões de Lúcia Monteiro (2016) e Ivana Bentes (2007). Por fim, debatemos como o filme recupera determinados aspectos da contracultura brasileira como possibilidades de escape a uma ordem hegemônica.

Palavras-chave: Violência; Necropolítica; Descolonização; Contracultura; *Bacurau*.

Abstract

The article seeks to understand how the categories of necropolitics and decolonization, based mainly on Achille Mbembe (2019) and Frantz Fanon (1961), appear in *Bacurau* (2019), a film by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. For this, we discuss how violence is a founding factor of the subjectivities of individuals in the film, while it offers a possibility of emancipation. In addition, we try to elucidate how the appropriation of certain signs of genres established in

¹ Thiago Henrique Fernandes Leão Gomes – Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Contato: thiagoh.gomes23@gmail.com.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Coordenador do Grupo de Pesquisa ‘Quintais: cultura da mídia, arte e política’ (CNPq-UFOP). Contato: crcorao@gmail.com.

Hollywood are utilized as a tool for subversion of an idea of hegemonic cinema, together with the presence of characters that flee from an “ideal” of national narrative, through mobilizing the discussions of Lúcia Monteiro (2016) and Ivana Bentes (2007). Finally, we debate how the film recovers certain aspects of Brazilian counterculture as a possibility of escaping to a hegemonic order.

Keywords: Violence; Necropolitics; Decolonization; Counterculture; *Bacurau*.

Introdução

Em uma das cenas de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, o Cristo militar, interpretado por Tarcísio Meira, braveja: “Mesmo quando eu exerço a violência, eu tenho consciência [de] que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos”. Esse lema parece ir ao encontro da resposta violenta dos moradores de Bacurau³ à invasão dos estrangeiros. É possível afirmar, a partir da perspectiva de Achille Mbembe (2018), que os direitos sagrados aos quais o personagem se refere são o direito à soberania, cuja manifestação máxima reside na “[...] capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). A defesa ao direito sagrado, então, é uma postura assumida por aqueles que se colocam contra uma política de morte.

Essa discussão atravessa *Bacurau* (2019), terceiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, em parceria com Juliano Dornelles. No filme, uma pequena comunidade do sertão nordestino é invadida por um grupo de estrangeiros, logo após descobrirem que foram retirados dos mapas geográficos. O motivo da invasão é uma espécie de jogo de caçada humana sádica, como uma versão de *O Predador* (1987), em que os estrangeiros são o alienígena e, os cidadãos, a presa. Aos poucos, os “caçadores” conseguem assassinar pessoas de Bacurau, que, em resposta, decide unir-se e resistir à investida, lutando na mesma chave violenta.

Assim como nos outros filmes de Kleber Mendonça Filho, *Bacurau* é repleto de alegorias: o subtexto da colonização, a violência estatal e do capitalismo, a escravidão, entre outras. Assumindo essas leituras, nossa hipótese busca evidenciar a relação presente no filme entre colonizador e colonizado, sustentada por um imaginário de Estado que legitima as mortes dos moradores da comunidade. A alegoria cinematográfica, como concebe Ismail Xavier (2013), dá conta de denunciar um sistema autoritário, bem como de organizar o espaço e o tempo de forma estratégica, a partir das mais diversas motivações da postura estética do cineasta, levando em conta as possibilidades de

³ Para fins de diferenciação, optamos por grafar em itálico o nome do filme e por manter sem formatação especial o nome da cidade/comunidade.

linguagem, os atravessamentos entre o “comercial” e o “marginal”, a relação do espectador e o aparato fílmico e, ainda, as possibilidades de leitura.

Com isso em mente, apontamos algumas categorias para elucidar questões que estão presentes no filme. Em primeiro lugar, propomos uma discussão sobre a diferença entre a violência exercida pelos estrangeiros e os moradores. Slavoj Žižek (2014), ao resgatar Freud, pensa a violência e a agressão como extensões da “pulsão de morte” e, em oposição, a reação aos ataques como “pulsão de vida”. Portanto, aquele que inicia a violência o faz em função de um extermínio da vida; e quem resiste luta pela preservação da vida. A disputa pela soberania presente em *Bacurau* apoia-se nessas duas categorias: os personagens americanos buscam impor-se como soberanos, praticando a pulsão de morte, enquanto os brasileiros tentam manter a sua própria soberania, em nome da pulsão de vida.

Já em um segundo momento, tentamos perceber como o conceito de necropolítica, proposto por Mbembe (2018), pode nos ajudar com uma leitura de *Bacurau*, afinal, toda a “caçada” é, sugestivamente, legitimada pelo Estado, representado pela figura do prefeito. Aliás, não apenas legitimada, mas fica subentendido que se gera um lucro a partir da associação com os invasores, fato que aproxima a relação entre os estrangeiros e o prefeito à noção de máquinas de guerra, discutida por Deleuze e Guattari e retomada por Mbembe.

Por fim, em um último esforço interpretativo, pretendemos articular as questões já levantadas à discussão de decolonização, apoiando-nos principalmente na leitura de *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon, que no prólogo, escrito pelo filósofo Jean-Paul Sartre, contém uma descrição que pode muito bem ser de uma sequência de *Bacurau*: “no momento da impotência, a loucura homicida é o inconsciente coletivo dos colonizados” (FANON, 1961, p. 16). Ora, a reação violenta a partir do consumo do psicotrópico ao fim do filme não seria justamente essa “loucura homicida”?

Entre a violência e a agressão

Os sons distorcidos da canção de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa, simulam o objeto não identificado que sai do espaço sideral e eventualmente chega a uma pequena cidade do sertão pernambucano. Essa abertura sintetiza o espírito do filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Raramente, na tradição cinematográfica, a consagrada frase “Viemos em paz” realmente se aplica aos OVNI's. Em *Bacurau* não é diferente. Os invasores também são de espaços

desconhecidos, não falam a mesma língua e apresentam uma ameaça para a pequena cidade, que, para se defender, deve ser tão violenta quanto. O extraterrestre é ícone do imponderável e do desconhecido. Mas é também símbolo de uma modernidade ameaçadora, de um momento em que o medo maior da humanidade é o invasor externo. Uma das apostas de *Bacurau*, parece-nos, é de que essa ameaça está mais próxima do que imaginávamos.

Existem algumas diferenças entre a violência praticada pelos estrangeiros, liderados por Michael (Udo Kier), e os atos dos moradores de Bacurau. Os primeiros têm o intuito de matar como uma ação prazerosa, mesmo libidinosa, como sugere a cena em que dois personagens têm relações sexuais logo após atacarem com brutalidade um carro em fuga. Essa ação, de busca do prazer por meio do assassinato, é entendida por Žižek (2014) como uma violência ou uma “força de morte”, que é um “[...] excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais” (ŽIŽEK, 2014, p. 51).

Essa dimensão do desejo justifica a relação de prazer que os invasores têm ao matar: é uma forma de colocarem-se como soberanos a partir da dominação. Mbembe (2018) entende que “a sexualidade está completamente associada à violência e à dissolução dos limites de si e do corpo por meio de impulsos orgíacos e excrementais” (MBEMBE, 2018, p. 14). Ora, nesse caso, ambas as atitudes são formas de responder a esse impulso orgíaco, já que o assassinato também pode ser lido como uma projeção de si mesmo ou de sua autoridade sobre o Outro, principalmente a partir do domínio sobre o corpo e a vida alheia. Em contraponto, os moradores reagem em um movimento de agressão como uma “força de vida”, uma possibilidade de se desvincularem dessa dominação e conquistarem a independência e a própria soberania. A agressão dos moradores é, então, uma forma de negar o impulso da morte. É uma libertação do controle e, também,

[...] a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito. O mundo da soberania é o mundo em que o medo da morte foi abandonado. A morte está presente nele, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas para ser negada, nunca para nada além disso. (MBEMBE, 2018, p. 14).

Para Mbembe, a soberania é exercida como necropolítica quando a luta deixa de ser em função da independência e passa a ser violência pura e simplesmente, com “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material dos corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 11). Os corpos suscetíveis à destruição são do Outro imponderável, aqueles

cujo raciocínio e cuja forma de agir são incompreensíveis. Portanto, a ação destrutiva desses corpos é violenta tanto na materialidade quanto na negação da humanidade do sujeito. A preocupação ética dos grupos é apenas com seus próximos, quando existe reconhecimento. Mesmo os brasileiros que faziam parte do grupo de Michael eram estranhos, no final das contas. Por isso, a facilidade do grupo em matar os dois. A partir dessa negação, o Outro tem a existência como um mero pressuposto:

Esse sujeito pressuposto não é, portanto, outro ser humano que narra a si mesmo a fim de uma experiência de vida dotada de sentido, uma vez que uma pessoa assim não pode ser um inimigo. Inimigo é aquele que a história não se ouve. (ŽIŽEK, 2014, p. 42).

Decorrente disso é a incapacidade de diálogo: os estrangeiros veem Bacurau como desprovida de história, não se interessam pelo museu e não desejam saber sobre a vida das pessoas que moram ali. Eles são apenas os inimigos imponderáveis, desprovidos de humanidade, desprovidos de seus corpos políticos e reduzidos aos biológicos. A forma de recuperar a humanidade ou categoria de sujeito está precisamente no enfrentamento à morte, na luta pela sobrevivência. Essa condição inverte a própria lógica da política na modernidade: a soberania, em ambos os grupos, não é alcançada pela razão, mas pelo contato com a morte, ainda que em perspectivas contrárias. O icônico gesto do garoto (personagem) que responde que quem nasce em Bacurau é gente, demonstra a futilidade da empreitada da razão. Não importa para os invasores que aquelas pessoas se reconheçam como “gente”. Essa razão é incompreensível, incomunicável. O sentido do que é ser humano está em termos diferentes. Não à toa, dois momentos em que há um reconhecimento mútuo são quando os limites da incomunicabilidade se transpõem: a cena em que Kate (Allison Willow) pede para não morrer, utilizando um aparelho tradutor, e a refeição que Domingas (Sônia Braga) oferece a Michael.

No entanto, aquela invasão era legitimada por um representante do Estado. Fica evidente, na fala do alemão, no fim do filme, que havia uma colaboração entre o grupo invasor e o prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima). Quando reencontra o prefeito, após ser capturado, ele diz: “TONY! AMIGO! Tony, o que aconteceu? Você prometeu! Dinheiro!”. O prefeito, cinicamente, nega conhecê-lo e finge que não sabe o que está acontecendo. Essa associação não pode ser explicada meramente pela rejeição política que ele sofria na comunidade, que se escondia ao menor sinal de aproximação de seu carro de campanha, mas também por Bacurau aparentemente não participar

das dinâmicas econômicas da região. Tudo indica que a cidade apenas recebia as doações⁴ de tempos em tempos, mas não participava ativamente nas questões burocráticas ou políticas, o que “justifica”, aos olhos do poder, sua retirada do mapa.

Discutindo os movimentos contraculturais norte-americanos que floresceram a partir da década de 1960, Theodore Roszak (1969) fala sobre a crítica liberal ao movimento *hippie*, que, mesmo se excluindo voluntariamente da participação nas dinâmicas econômicas, aceita e até demanda inclusão em serviços de política social. Para a lógica liberal, esse comportamento é tido como parasitário: aqueles que não participam da força de trabalho não deveriam usufruir dos benefícios sociais. Roszak, no entanto, coloca a crítica em xeque, invertendo a narrativa. As comunidades *hippies* podem sair da força de trabalho justamente porque existe uma abundância econômica que permite essa saída sem que as forças econômicas sejam afetadas por sua ausência. Por fim, afirma que a existência de pobreza extrema se deve à má distribuição de recursos, mas não à escassez, e questiona:

Deste ponto de vista, por que o abandono voluntário do jovem *hippie* é mais “parasitário” do que o abandono forçado de moradores empobrecidos do gueto? A economia pode funcionar abundantemente sem todo esse trabalho. Como melhor, então, gastar nossa riqueza do que com aqueles mínimos bens e serviços que apoiarão o ócio para tantos de nós quanto possível? Ou esses *hippies* são repreensíveis porque eles parecem gostar de sua ociosidade mendicante, ao invés de sentir, como os pobres aparentemente deveriam, indignados e lutando como loucos para conseguir um bom emprego respeitável de quarenta horas semanais? (ROZAK, 1969, p. 36, tradução nossa, grifos nossos).

Parece-nos que uma dinâmica similar ocorre em Bacurau. A comunidade abandona voluntariamente a participação econômica e social, mas ainda recebe as doações do governo local. Não apenas isso: as próprias dinâmicas de trabalho que estão colocadas para os moradores fogem do sentido capitalista de lucro, como vemos na distribuição da comida, dos remédios, na forma de ocupar o posto de saúde de Domingas ou nas aulas de Plínio (Wilson Rabelo). É outra forma de participação coletiva, para além dos limites impostos pelo capital. Porém, por mais que exista essa outra lógica de socialização, a comunidade não é imune às investidas do capitalismo global, assim, “é fácil concordar em que não pode haver cultura puramente global que se separe por completo das tradições locais. Também já não pode haver uma cultura puramente local, isolada dos efeitos

⁴ Doação aqui entendida como os poucos alimentos e medicamentos enviados pelo governo local e visivelmente insuficientes para manter a comunidade.

do global” (HUYSSSEN, 2014, p. 25). Bacurau é bem-sucedida em manter-se enquanto uma comunidade isolada, cujo poder está distribuído em si própria, mas, precisamente por isso, apresenta uma ameaça a essas dinâmicas externas.

Máquinas de guerra na esteira da violência e da agressão

Caminhando ainda com essas condições, de uma operação agenciada com a legitimidade de uma representação de Estado que busca eliminar a ameaça, o grupo de Michael, no filme, pode ser visto como uma das máquinas de guerra de Deleuze e Guattari, que “[...] são constituídas por segmentos de homens armados que se dividem ou se mesclam, dependendo da tarefa e das circunstâncias” (MBEMBE, 2018, p. 54). A possibilidade de existência das máquinas de guerra se dá no contexto de mobilidade internacional e de guerras de globalização. O Estado já não é mais o detentor único do direito de matar e executar, então as máquinas de guerra são como mercenários que agem por conta própria ou em conjunto com uma entidade política. No caso do filme, motivados por um ideal de lucro e, como vimos, de prazer.

Uma máquina de guerra combina uma pluralidade de funções. Tem as características de uma organização política e de uma empresa comercial. Opera mediante capturas e depredações e pode até mesmo cunhar seu próprio dinheiro. Para bancar a extração e exportação de recursos naturais localizados no território que controlam, as máquinas de guerra forjam ligações diretas com redes transnacionais. Máquinas de guerra surgiram na África durante o último quarto do século XX em relação direta com a erosão da capacidade do Estado pós-colonial de construir os fundamentos econômicos da ordem e autoridade políticas. (MBEMBE, 2018, p. 55).

Assim, a forma como atuam os invasores se ajusta aos modelos de guerras da globalização e é evidente uma falência do Estado enquanto autoridade política atuante em Bacurau, como vimos na já mencionada rejeição ao prefeito, que é incapaz de estabelecer qualquer tipo de diálogo com a cidade. Ainda nessa ótica, se pensarmos o drone como uma forma de reconhecimento aéreo que já estabelece as primeiras ações de dominação, mesmo que não atue efetivamente nos assassinatos, temos a política de verticalidade discutida por Mbembe, quando as zonas de conflito são vistas a partir da tridimensionalidade do terreno e “a ocupação dos céus adquire, portanto, uma importância crucial, já que a maior parte do policiamento é feito a partir do ar” (MBEMBE, 2018, p. 57). Por essa vigilância, os invasores têm o controle sobre a distribuição dos moradores de Bacurau, as atividades diárias e a infraestrutura do local – o que leva à segunda característica das

ocupações coloniais contemporâneas: a sabotagem das infraestruturas do “inimigo”.

É fundamental, para a estratégia dos invasores, acabar com as redes de comunicação em Bacurau. Através do dispositivo colocado sob o balcão do bar, consegue-se interferir no sinal de internet e dos celulares, deixando-os disfuncionais e minando, assim, a possibilidade de comunicação à distância entre os moradores. A essa sabotagem, une-se a escassez da água, ou seja, o controle dos recursos naturais, apesar de não ficar claro quem atira no caminhão-pipa. Essas estratégias imobilizam os moradores, que ficam sem possibilidade de reação, e, ao mesmo tempo, causa pânico, o que leva a tentativas de fuga do local e, principalmente, desordem.

A extração e o saque dos recursos naturais pelas máquinas de guerra caminham de mãos dadas com tentativas brutais para imobilizar e fixar espacialmente categorias inteiras de pessoas ou, paradoxalmente, para soltá-las, forçando-as a se disseminar por grandes áreas que excedem as fronteiras de um Estado territorial. (MBEMBE, 2018, p. 58).

A imobilização é exercida a partir do drone, que atua como um vigia, um “olho que atua como arma e vice-versa” (MBEMBE, 2018, p. 44) e, pelo aparato fílmico, como uma segunda camada de vigilância, orientado por uma lógica da espetacularização da violência. Uma leitura que considera esse limiar entre a câmera, representante do espectador, e os dispositivos de vigilância, é possível principalmente pela quebra, em certa medida, de um caráter ficcional. Um exemplo disso é a semelhança do drone com um disco voador, que evidencia essa dimensão e, ao fazer isso, convida o espectador a ser parte integrante daquele universo ou “[...] lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, 1981, p. 21).

Mas esses confrontos – entre o real e o ficcional, entre os moradores e os invasores – têm um outro lado, que é a tomada de consciência justamente a partir e em consequência dessa violência. Mbembe, retomando Heidegger, afirma que a vida só faz sentido a partir da consciência da morte, ou seja, só se toma consciência do estatuto político de sujeito quando se trabalha para manter a vida, para sobreviver, pois, “embora destrua o que era pra ser, apague o que supostamente continuaria a ser e reduza a nada o indivíduo, a morte não se limita ao puro aniquilamento do ser. Pelo contrário, é essencialmente autoconsciência” (MBEMBE, 2018, p. 13). A dimensão da autoconsciência é explicitada pelo resultado do confronto, que coloca os moradores de Bacurau na condição de sobreviventes, outra categoria discutida por Mbembe.

Para ele, a sobrevivência muda a autoconsciência dos sujeitos, que experimentam o terror

da morte do outro e, conseqüentemente, sentem-se únicos. Os artefatos históricos em exposição no Museu de Bacurau indicam que aquele não foi o único momento de agressão envolvendo a cidade; pelo contrário, mostra uma trajetória de resistência e de triunfos, o que explica a forma como os moradores lidaram com a invasão dos estrangeiros, já que eles eram sobreviventes antes de todo o acontecimento: sobreviventes de antigas invasões, das intempéries da natureza, da falta de água, alimento e das violências institucionais dos governos e governantes locais.

Um claro exemplo dessa invasão violenta do poder institucional é o sequestro de uma garota pelo prefeito. Incapaz de receber qualquer tipo de respeito entre os moradores, Tony Jr. leva uma garota à força, em um exercício aberto de biopoder, na concepção de Foucault (1999). A ação do prefeito, em resposta ao desrespeito da população, é a de instaurar o nível mais baixo de domínio: proibir ou obrigar o trânsito dos corpos, com a finalidade de dominação da subjetividade. A dimensão sexual é, para Pelbart (2016), a mais passível desse adestramento do corpo pelo biopoder, pois a sexualidade está no entrecruzamento entre o individual e o coletivo, na possibilidade de domesticação dos corpos e na regulação das populações (PELBART, 2016). Então, a medida desesperada do prefeito, ao sequestrar a garota, com clara intensão de estuprá-la, é estabelecer o poder que não conseguiu enquanto entidade política.

Mas, retornando, a própria condição inerente do sobrevivente, paradoxalmente, é também a de soberania. Bacurau, portanto, já era soberana, já não havia medo da morte entre os moradores e as violências já faziam parte daquele cotidiano, muito reforçado pela trajetória de Pacote (Thomás Aquino), que trabalhava como uma espécie de “matador de aluguel” para além dos limites da cidade, então a concepção de Mbembe elucida a condição dos moradores.

O sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que, após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores. (MBEMBE, 2018, p. 62).

É o reconhecimento dessa relação com a morte que faz com que os moradores só matem quando necessário, quando a defesa exige a morte alheia. Por isso, tanto Damiano (Carlos Francisco) quanto Domingas tentam salvar Kate quando esta pede socorro. Também por isso é necessária, ao final, a execução de Michael e de Tony, mesmo quando já não apresentam mais perigo, porque o sobrevivente reconhece que “[...] em certa medida, o grau mais baixo da

sobrevivência é matar” (MBEMBE, 2018, p. 62). Michael e o prefeito representam o Estado neoliberal; deixar que vivam é permitir que retornem com apoio do capital, tal qual Canudos que, apesar de várias vitórias, perde a guerra para o Estado ao final. Portanto, existe uma certa tradição cristã, de respeito à vida e do assassinato enquanto pecado, entre os sobreviventes da cidade. Enquanto a vingança é apoiada em um “olho-por-olho”, a sobrevivência, até certo ponto, preza pela vida, mesmo do inimigo. Mas essa tradição também tem reflexos na violência empregada pelos estrangeiros, apoiados em uma percepção de quem é o Próximo e quem é o Outro. O respeito pela vida só existe enquanto se reconhece aquele Próximo como “irmão”. E vemos isso na história contada por Terry (Jonny Mars), no filme:

Logo após meu divórcio, eu perdi minha cabeça, sabe? Um dia eu cheguei em casa e peguei minha *Glock* e a *Mac-10* e toda a munição que eu tinha e coloquei na mochila. Aí fui para a casa da minha ex-esposa e bati na porta. Eu ia atirar nela quando ela atendesse. Mas ela não atendeu, ela tinha saído da cidade. Então, eu dirigi até o *shopping*, duas vezes. Ai eu dirigi até o *Bay Breeze Park*. Mas eu não conseguia, sabe? Alguma coisa estava me dizendo pra não fazer. Agora Deus me deu a oportunidade de lidar com essa dor aqui.

O que permite moralmente que Terry mate as pessoas de Bacurau é o distanciamento do Outro, o não reconhecimento daquelas pessoas enquanto sujeitos, como corpos políticos. São, portanto, reduzidos a “selvagens” ou a corpos meramente biológicos e, nesse sentido, são destituídos de alma e não podem ser incluídos na comunidade cristã.

O que a atitude cristã que tudo inclui (lembremo-nos do célebre dito de São Paulo segundo o qual “não há nem homens nem mulheres, nem judeus nem gregos”) implica é uma exclusão total dos que não aceitem a inclusão na comunidade cristã. (ŽIŽEK, 2014, p. 46, grifos no original).

Assumindo a alegoria da colonização, do agente externo que exerce um controle, que impõe um sentido de ordem e que supostamente opera em favor de um “ideal de civilização”, o colonizado é justamente esse selvagem, que tem a instituição dos direitos diferente daqueles considerados humanos. Portanto, no imaginário do colonizador, os colonizados são vistos como “[...] seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime” (MBEMBE, 2010, p. 36).

Em contrapartida, a piedade em relação ao inimigo se configura como um rompimento

dessa atitude, não excluindo a possibilidade de punição. Afinal, mesmo permanecendo vivos, Michael e Tony são castigados: o primeiro é trancado debaixo da terra e o segundo é amarrado em cima de um burro, que o leva para longe da cidade. Finalmente, todas essas condições levam aos gritos finais do vilão: “Isso é apenas o começo!”, confirmando a condição da alegoria da colônia que “[...] representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei, e no qual a paz tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’” (MBEMBE, 2018, p. 33). O que o vilão ignora é que, para Bacurau, aquilo não era o começo, mas a própria condição de existência, essa temporalidade da guerra em que o exercício de soberania consiste em afirmar que aquelas vidas importam. A suspensão temporal de uma constante guerra pela sobrevivência é uma temporalidade cuja “ruptura se torna um período por si mesmo” (JAMESON, 2005, p. 39). Porque o que marca a sobrevivência é sempre essa invasão violenta na sociabilidade, desse contínuo em que as marcas das agressões são fundantes da identidade fraturada.

Violência da descolonização

Em consonância com os moradores de Bacurau, que percebem, após os primeiros ataques, que devem responder na chave da violência, faz-se necessário começar com a seguinte afirmação de Frantz Fanon: “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1961, p. 30). Como o autor coloca, é uma ação de reorganização do mundo, de instaurar não a ordem, mas a “desordem”, justamente em oposição à imposição da organização colonial. É a rejeição dos códigos éticos, que são artifícios dos colonizadores e da opressão. Essa desorganização passa por uma libertação dos espaços, já que o processo de colonização é um lugar de apreensão dos controles físicos e geográficos. Assim, o “programa” do colonizado é substituir um sistema vigente por outro completamente diferente, e é necessário que o colonizado sempre tenha em mente esse dever.

O colonizado que pensa realizar esse programa, torna-se seu motor, está disposto a todo momento para a violência. Desde o seu nascimento, ele sabe que esse mundo estreito, cheio de interdições, apenas pode ser remido pela violência absoluta. (FANON, 1961, p. 32).

O personagem que talvez mais assuma esse programa é Lunga (Silvero Pereira). Durante grande parte do filme, toda menção a Lunga são comentários sobre seu caráter violento. Já nas primeiras cenas, é explicitada sua condição de fugitivo. De certa forma, ele está em ostracismo em Bacurau em função de seu comportamento violento, mas, quando os invasores começam a agir, é

de entendimento comum que não existe outra opção a não ser recorrer a ele. É o reconhecimento da violência como a única solução. Quando Pacote informa Lunga dos ocorridos, sua resposta – e primeira fala no filme – é significativa: “Estou com fome!”. A afirmação não apenas reflete a necessidade de violência do personagem, como também faz alusão ao manifesto do Cinema Novo, a “Estética da Fome”. Nele, Glauber Rocha debate a situação das artes na América Latina e a relação colonial que ainda oprime os povos colonizados e, com inspiração em Fanon, afirma: “Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1965, np). Com isso, o comportamento violento de Lunga é natural, resultado dessa fome, e, não à toa, sua primeira interação com o resto de Bacurau é em um jantar, demonstrando uma marcante voracidade.

A “desordem”, como posto acima, é o imperativo na cidade. Não parece haver uma hierarquia tradicional, todos trabalham em função do bem-estar da comunidade, em nenhum momento há uma demonstração de autoridade entre os moradores e as decisões são tomadas em conjunto, mesmo a de recorrer a Lunga e enfrentar os invasores. As relações românticas, sexuais e a nudez são mais naturais do que na lógica da colonização, como vemos nos banhos em conjunto ao ar livre, na fila para encontrar a acompanhante ou na relação de Teresa (Bárbara Colen) e Pacote. A divisão dos alimentos e remédios não segue uma proposta capitalista; cada morador recebe o quanto precisa com consciência para deixar o suficiente para os outros. Todas essas ações podem ser vistas como uma forma de desordenar a imposição comportamental do projeto colonial.

Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou laico, a formação de princípios morais transmitidos de pais para filhos, a honestidade exemplar de trabalhadores condecorados após cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor encorajado pela harmonia e pela prudência, essas formas estéticas do respeito à ordem estabelecida criam em redor do explorado uma atmosfera de submissão e de inibição que diminui consideravelmente as forças da ordem. (FANON, 1961, p. 33).

A resposta do colonizador a esse comportamento “estranho” é atribuir características malditas aos colonizados: só é civilizado aquele que age de acordo com as normas. Tudo fora disso é do mal – novamente a ideia do “selvagem” que “não tem alma”. Uma ilustração disso é a cena do assassinato da criança, algo que Josh (Brian Townes) justifica na ordem de: “O menino veio bisbilhotar e estava potencialmente armado”. Era, evidentemente, uma lanterna. Porém, ao atribuir

um comportamento maligno à criança, de estar armada e conseguir matar, ele “justifica” para si mesmo o assassinato, como se fosse em defesa de sua própria vida. Assim “como para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal” (FANON, 1961, p. 36).

Paralelamente à ação dos invasores, os moradores de Bacurau se preparam para a luta. A capoeira, em uma das cenas, é significativa dessa espera. Para Fanon, a dança representa a “agressividade mais aguda, a violência mais imediata, se canalizam, se transformam, se escamoteiam” (FANON, 1961, p. 51). É a partir da capoeira que a comunidade se prepara para responder na chave da violência, e a dança é um dos signos que integra aquela comunidade, assim como a imagem do pássaro bacurau e a aparição de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá) como protetora da terra. Em linhas gerais,

A atmosfera de mito e magia, ao provocar-me medo, atua como uma realidade indubitável. Ao aterrorizar-me, integra-me nas tradições, na história da minha terra ou da minha tribo, mas ao mesmo tempo assegura-me um estatuto, assinala-me num boletim de registro civil. (FANON, 1961, p. 51).

Mas também demarca o momento de ruptura entre esse irrealismo e a ação: “O colonizado descobre o real e transforma-o em movimento da sua prática, no exercício da violência, sua libertação” (FANON, 1961, p. 54). E essa ação é a de retomar a soberania, como colocada por Mbembe (2018), quando a violência do colonizado deve ser maior que a do colonizador para que aconteça a substituição da qual Fanon se refere, “uma espécie de homens por outra espécie de homens” (FANON, 1961, p. 30). No fim do filme, quando Michael reconhece sua própria derrota, sua fala é sintomática: “quanta violência!”, denotando esse lugar cujos atos são violentos apenas quando são contra seus próximos.

Michael só é autorizado a aniquilar a população de Bacurau porque eles não participam das dinâmicas do capitalismo. A “colônia”, nesse sentido, não passou de um espaço de extração de matéria-prima para um mercado consumidor. A população de Bacurau não gera lucros para os grandes capitalistas e a “colônia” não se converteu em uma clientela. Então não há motivos para que os industriais e financeiros defendam a existência da comunidade. Se as forças do capital internacional e da globalização são, em última análise, uma ameaça ao estilo de vida de Bacurau, a apropriação dessas lógicas, em sentido oposto, permite uma ruptura com a exclusão. Essas estratégias invariavelmente passam pela incorporação dos processos de comunicação. Nessa

hibridação entre a tradição local e o global, “os atuais processos de comunicação são percebidos ao mesmo tempo como forma de ameaça à sobrevivência de suas culturas e como possibilidade de romper a exclusão” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 22).

Dessa forma, os movimentos contraculturais brasileiros, que começaram a tomar forma na década de 1960, inicialmente com o fortalecimento do Tropicalismo e do Cinema Novo, eram tributários de uma “nova sensibilidade” formada por uma concepção de “marginalidade” (FAVARETTO, 2017) em relação ao cenário político e artístico-cultural. Nesse caminhar, por essas novas manifestações,

Respondendo às novas condições da sociedade, especialmente ao alinhamento do país à lógica cultural da sociedade de consumo, a complexa e variada produção artística agora inclui, sem preconceitos, como elemento constitutivo de experimentações, de teorizações e da crítica, os pressupostos, as regras e as técnicas da indústria cultural. (FAVARETTO, 2019, p. 184).

O projeto de *Bacurau*, parece-nos, atualizar essa sensibilidade que coloca em diálogo os sentidos de uma “cultura popular” e as lógicas da indústria cultural, mantendo o caráter de marginalidade enquanto produção artística e principalmente como projeto político. Os protestos promovidos pela equipe do filme durante a participação nos mais diversos festivais, denunciando o golpe de Estado contra a presidenta Dilma Rousseff e o projeto de desmonte do cinema nacional, pelas ofensivas do Governo Federal contra a ANCINE (Agência Nacional do Cinema), são sintomáticos dessa postura política que resiste às forças obscurantistas.

Perspectivas de cinematografia e ecos da contracultura

Ismail Xavier (2013), pensando os filmes que fizeram parte do Cinema Novo, escolhe “alegoria” como uma categoria de análise por ser “capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura que, distinta em cada filme, definiu a consistência interna do grupo e sua relação com o debate cultural do período” (XAVIER, 2013, p. 9). Dessa forma, atualizando a leitura para além do movimento, *Bacurau* trata de questões relacionadas à necropolítica e à descolonização, mesmo retomando, de uma forma ou de outra, um projeto que já estava nos horizontes do Cinema Novo.

A multiplicidade de tradições e gêneros cinematográficos percorridos por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles reflete a própria condição de fragmentação narrativa que era

tão cara a Glauber Rocha, sem abdicar dos aspectos do cinema clássico, e, ao mesmo tempo, diz sobre a crise dos conceitos de nação e nacionalismo dentro da tradição audiovisual (MONTEIRO, 2016). *Bacurau* fala para um Brasil que coloca em xeque determinadas identidades hegemônicas e opera uma desconstrução das narrativas de fundação, manifestando possibilidades de socialização que rompem com um ideal hegemônico de “nacional”. A problemática da identidade regional revela, em si mesma, o limite da identidade cinematográfica, com a incorporação de elementos do cinema *blockbuster*, do gênero de horror, do *western* e até da tradição do Cinema Novo. Essa articulação das linguagens junto às perspectivas da identidade periférica opera no limite de uma identidade globalizada, haja vista que “línguas marginalizadas e denegridas [sic], religiões e formas de pensar estão sendo reinscritas em confrontação com as categorias de pensamento do ocidente” (MIGNOLO, 2008, p. 297). *Bacurau* é, no cerne da linguagem cinematográfica, uma expressão da batalha por legitimação dos personagens.

Enquanto faz isso, *Bacurau* coloca em suspenso a própria categoria de cinema nacional. Ele faz parte de “um conjunto crescente de filmes que vêm operando deslocamentos internacionais, de modo que classificá-los segundo critérios nacionais seria redutor e pouco proveitoso” (MONTEIRO, 2016, p. 12), assim como os filmes de outros realizadores, como González Iñárritu, Miguel Gomes, Jia Zhangke entre outros. Ao incorporar as formas dos gêneros *hollywoodianos*, muitas vezes invertendo-as, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles questionam esses códigos e, de certa forma, recusam a imposição desse cinema hegemônico. Basta perceber como a figura do *cowboy* é ressignificada a partir de Michael, que pode ser considerado uma atualização pós-moderna dos pistoleiros dos *westerns* norte-americanos. Mobilizando os códigos do cinema *hollywoodiano*, mas para funcionar em uma outra lógica, os realizadores fazem

A afirmação de um poder do cinema para refletir questões de identidade nacional e para inferir na formação dessa identidade. [...]. Os filmes de narrativa anti-fundacionais [sic] traduzem o esfacelamento de seus Estados-nação e a impotência do cinema forja uma identidade nacional coerente. (MONTEIRO, 2016, p. 15).

Assim, *Bacurau* se une a uma perspectiva transnacional, trazendo elementos que são caros a filmografias periféricas em diversos países. Como *Parasita* (2019), do diretor sul-coreano Bong Joon-ho, e que esteve em Cannes ao mesmo tempo em que *Bacurau*. Tanto Kleber/Dornelles quanto Joon-ho fazem um cinema que “descobre no exercício do ódio um sentido” (BENTES, 2007, p. 251). E essa fragmentação, essa identidade flutuante dos filmes, é própria do contexto da

pós-colonialidade, que se apoia em uma globalização de valores contraditórios, que é “fonte de desigualdades entre setores sociais, culturas e países mas também capaz de potencializar a associação, a participação democrática e a defesa por direitos sociopolíticos e culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 15). A participação comunitária dos personagens de *Bacurau* e a colaboração de Kleber e Juliano desvelam uma lógica de poder centralizado no indivíduo e reafirma um espaço de contestação em que os subalternos podem expressar suas próprias formas de práticas de moderno (APPADURAI, 1996), como um movimento epistêmico de desobediência, que, em última instância, busca instituir um mundo em que as subjetividades possam coexistir, rejeitando as categorias hegemônicas ocidentais para:

a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem-sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo). (MIGNOLO, 2007, p. 313).

É difícil não colocar *Bacurau* na posição de herdeiro da estética da violência de Glauber Rocha, que foge de uma violência comum aos filmes de ação em favor de uma “violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis” (BENTES, 2007, p. 244). Com isso, faz parte de uma herança que renega o lugar de denúncia e vitimização e dá outro sentido para a “fome” latino-americana, com a violência como força-motriz de um novo sentido utópico. E, assim como o melhor do cinema brasileiro, “[...] recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise” (XAVIER, 2013, p. 23).

Há, a partir dessa identidade flutuante, um aspecto singular em *Bacurau*, que parece fundar-se num determinado eco de contracultura, a assumir, meio que tardiamente, e de novo, as marcas alegóricas mais consistentes do Cinema Novo (de Glauber especialmente) e de todo um conjunto de elementos discursivos, reveladores, já no caldo das assimilações midiáticas intertextuais contemporâneas, de uma proposição desmedida de compromisso social, falsamente categórica, justamente por seu componente reflexivo sobre o cinema e a arte.

Dessa forma, o que *Bacurau* aponta, nas referências diretas ou indiretas que mobiliza (*spaghetti western*, o cinema de John Carpenter, de Tarantino, a literatura de cordel etc.), é um fluxo de hibridismo calcado, essencialmente, pelo veio contracultural, de tons e matizes locais – essa espécie de hino de amor decolonial ao nordeste brasileiro.

Para Favaretto (2019), a contracultura brasileira inventa certa noção de contemporaneidade, ou de abertura da contemporaneidade, no atravessamento das fronteiras “progressistas” internacionais, mas seu desenvolvimento se assume na particularidade.

A contracultura no Brasil, ao mesmo [tempo] em que acolhia as indicações da vaga internacional do *underground*, trouxe também contribuições para o desenvolvimento de uma produção artística e cultural de grande relevância para a abertura da contemporaneidade. (FAVARETTO, 2019, p. 104, grifo nosso).

Temos então, aqui, um desdobramento da hipótese lançada neste trabalho para aferirmos os processos temáticos em torno da necropolítica e da descolonização: a contracultura é estabelecida no modo inverso das representações e temáticas, a afirmar que certo tradicionalismo de nordeste é elemento decisivo do microcosmo de um lugar de resistência ante ao poderio simbólico bélico anglo-saxão. Essa distinção de embate cultural, em *Bacurau*, é explorada pelas tipologias de resistência nos personagens (Domingas, Teresa, Pacote, Lunga) e se atrela ao refinado exercício fílmico, cujo domínio dos jogos de referência indicam evocar o avesso do universo dos *blockbusters* “críticos” dos anos 1980, principalmente John Carpenter, para explorar os ecos da contracultura brasileira no tensionamento do Cinema Novo, como já tratamos.

A essas metáforas ligadas aos sintomas da globalização, a contracultura é atualizada, nos termos de Favaretto, e, a partir disso, envolvida por uma questão de fundo: o que deixa de ser contracultura, diante do engenho de uma filmografia (lembramos de *Aquarius*, *O som ao redor*) que investe nas tensões do prosaico para empreender simbologias maiores, mais alargadas a respeito dos sintomas da globalização? Assumindo, portanto, uma argumentação, os ecos da contracultura de *Bacurau* se manifestam como um novelo desconcertado, em meio aos atributos não só de um naturalismo que evidencie a realidade local, mas que seja um condicionante de uma produção que tematiza a violência global, a necropolítica global.

Talvez seja por esse motivo que *Bacurau* lance e resuma as expectativas de uma filmografia brasileira de início de século balizada pela alegoria da distopia. O elemento contracultural, a propor a lida da transgressão ou da reação de resistência (pensemos como a comunidade de Bacurau reage a determinada ofensiva), é o desenho “torto” da utopia, dessa utopia fundada nos códigos de uma contemporaneidade global, de um mundo possível perante a evidência da própria barbárie. O personagem Lunga sinaliza, a partir da sua performance, unir tais emblemas da contemporaneidade global, posto que, em torno de seu vestuário, a hibridação cultural (transgênero, Rambo etc.) é

indumentária distópica a serviço da utopia – vamos colocar nesses termos.

A esse respeito, de síntese da ideia de representação, estabelece-se uma concepção tributária ao “marginal”, que Xavier (2001) descreve à luz das “crises de identidade” do cinema brasileiro do novo século.

No presente, em que são outras as condições materiais e institucionais, é outra também a configuração da cultura e da política, embora não sejam distintas as mazelas sociais diante do que esteve na origem da experiência aqui evocada [...]. De qualquer modo, não se trata de julgar o pragmatismo atual com a ótica romântica do cinema marginal ou vice-versa, valendo apenas o lembrete de que a exasperação é mais produtiva do que a complacência. (XAVIER, 10 jun. 2001).

Um cinema do desamparo pode ser medido também como um cinema de proposta de atração ao obscurantismo como tema, na retrospectiva do “cinema marginal” descrita por Xavier. Nesses moldes, um filme como *A vida invisível* (2019), de Karim Ainouz, por exemplo, dialoga com *Bacurau* no sentido de elaborar as distensões inerentes a um certo atributo de composição de arte, marginal, incisivo, crítico, desarranjador das bases do melodrama. A essa aproximação, em torno de tal aporte estético, institui-se, a partir dos anos 2000, um cinema que reflete o popular: é como se esse “novo” cinema reordenasse a “tradição” cinemanovista e marginal em pistas, talvez diferentes da genealogia do Cinema da Retomada (entre 1995 e 2002), como em *Central do Brasil* (1998) ou *Cidade de Deus* (2002), já que, na emergência da contemporaneidade, aqui e agora, os ecos da contracultura se revestem desse semblante da distopia materializada no seu avesso: essa em que o personagem Lunga parece se imbuir de incômoda utopia.

Considerações finais: no veio contracultural, encantamentos e o espírito do tempo

Assumindo as premissas até aqui elencadas, podemos dizer que, não sem sentido, produções artísticas como *Bacurau* se associam ao pensamento teórico de autores “intérpretes” da contemporaneidade, como Fanon, Žižek e Mbembe. Essa ligação, quase que imediata, ajuda-nos a pensar como as “tensões da fronteira” são características relevantes para uma discussão sobre os atributos da contracultura nos dias de hoje, refletidos, possivelmente, como uma proposta de encantamento do mundo, a abarcar alegorias, tipologias decoloniais.

Percebe-se que tal encantamento é tributário/reflexo de determinada manifestação estética ou de discussão teórica, o que em *Bacurau* se materializa no processo da harmonia sobre a descrição de uma dada brasilidade encantada. Para Simas e Rufino,

Alargar o tempo é ir além das aparências e compreender os pluriversos dos seres e suas conexões. Tal compreensão é um alicerce para a experiência comunitária e um meio para intervir em caso de ameaça a ela, bem longe de eruditismos exibicionistas ou especulações inférteis, incapazes de se traduzir em ações responsáveis que elaborem táticas capazes de construir politicamente a vida. É disso que se trata. Assim está lançada a tarefa do encantamento: armar a vida neste e nos outros mundos – múltiplos feito as folhas – como pássaros capazes de bailar acima das fogueiras, com a coragem para desafiar o incêndio e o cuidado para não queimar as asas. Chamuscados, feridos, mas plenos e intensos, cantando por saber que a vida é voo. (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 18).

Ora, não seria exagero afirmar, conseqüentemente, que *Bacurau* propõe “armar a vida neste e nos outros mundos”, cuja consequência é uma “pulsão de vida” ancorada na rivalidade com a “pulsão de morte”. A violência simbólica é tratada de forma a revelar, pelo tom alegórico contracultural, a fratura das representações de uma brasilidade, na localização “fora do mapa” de um pequeno lugarejo no interior do sertão do país. O cinema transcultural de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles está também fincado, portanto, na particularidade da aldeia. A concepção de encantamento proposta por Simas e Rufino nos ajuda a compreender os limites dessas fronteiras configuradas em frágeis identidades e dispostas em trânsitos fluidos (conforme Fanon e Mbembe nos advertem), de modo que os limites da representação estão alinhados aos limites das fronteiras como a ideia de composição do próprio cinema contemporâneo.

A micropolítica de *Bacurau* é a política dos desvalidos, dos excluídos em escala global. A distopia brasileira presente-futuro pode ser também compreendida pela linha de fuga das identidades embaladas pela função estética desmedida do hibridismo cultural. Além disso, em *Bacurau*, essa extensão local-global se estabelece como síntese a partir de duas canções populares, compostas com certa oposição – *Réquiem para Matraga* e *Objeto Não Identificado*.

Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar
Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar
(*Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré)

*Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar um disco voador
Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado
(Objeto não identificado, de Caetano Veloso)*

Voltando a Simas e Rufino, é como se elas, as músicas, estivessem sendo configuradas para um apelo de caráter contracultural (herança do tropicalismo, da música de protesto, do pop musical internacional), sendo que essas simbologias estão embaralhadas na determinação do filme para ditarem as bases da luta e da denúncia contra a necropolítica. A “pulsão de vida”, vislumbrada por Simas e Rufino, é, pois, a possibilidade de distinção e oposição que as canções sugerem, sintetizam, aprumam, diegética e extradiegeticamente.

Com isso, as bases de luta da tradição nordestina (estampadas nos objetos do museu de Bacurau e nas duas canções, cada uma a seu modo) mostram-se como reação incisiva à ordem mundial mediada pelo capitalismo da necropolítica, do colonialismo, do racismo. Os elementos (e os versos) das duas canções reafirmam o encantamento do mundo, pois fazem a denúncia da violência sistêmica quando elogiam o seu semblante nostálgico e simbólico de resistência.

Se falamos de encantamento ou de uma concepção de encantamento, estamos também envoltos em uma ideia de contemporaneidade ou de espírito do tempo. Nesse sentido, é interessante observar as aproximações de filmes, aparentemente diferentes, como os já citados *Bacurau* e *Parasita*, e também a releitura do universo de super-herói *Coringa* (2019), na descrição crítica de Sabadin.

○ que tais cineastas estariam preconizando? ○ crescente número de excluídos e subjugados, em seus respectivos países, estariam se configurando num movimento mundial de resistência? A família dobradora de caixas de pizza que mora sufocada nos porões sul-coreanos poderia fazer uma aliança com os argentinos enganados pelo governo ditatorial e comandar uma potente marcha dos aflitos capitaneada por Lunga e Arthur Fleck? Ou tudo ficará apenas no plano da ficção? (SABADIN, 19 nov. 2019).

Parece haver nessas linhas uma compreensão a respeito do tempo da precarização radical do capitalismo global, um *zeitgeist* gestado e organizado nas amarras de uma inconveniência de produção, de uma medida calcada pelo destempero diante da volta da violência central colonial. Se fiarmos que há em *Bacurau* – e em sua aproximação com *Parasita*, *Coringa* etc. – essa ideia de um cinema transcultural determinado pela pauta da fronteira, ganha relevância a seguinte hipótese de Martins:

Para essas experiências audiovisuais de despossessão, de instabilidade geográfica e de ausência de uma memória coletiva local, existem os momentos em que as dimensões do imaginário, da temporalidade e da corporeidade ganham espessura e redimensionam a percepção e a vivência dos espaços. (MARTINS, 2012, p. 60).

A terra e a fronteira são categorias, portanto, de compreensão territorial, mas também temporal. É no atravessamento de espacialidades marcadas que as temporalidades se ajuntam a esse espírito do tempo confeccionado pela catarse das batalhas que, no caso de *Bacurau*, evocam Canudos, Cangaço etc. Sinaliza-se haver, então, nessa marcação temporal (estética e política), um reconhecimento dos limites de identidade da própria terra, do próprio chão.

Mas isso é também incontestado com a demarcação daquilo que lhes (ao tempo e ao espaço) é próprio: a construção ou a exortação de identidades. Assim, *Bacurau* “desorganiza este carnaval” na medida em que se sedimenta como lócus de propulsão de futuro medido no passado, como a engendrar o aparente paradoxo da canção *A dança da solidão*, de Paulinho da Viola: “apesar de tudo, existe uma fonte de água pura, quem beber daquela água não terá mais amargura”. Eis uma (outra) possível descrição para encantamento.

Referências

Bibliografia

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 1996.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8., n. 15, 2007, p. 242-255. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Lisboa: Editora Uliseia Limitada, 1961.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In: _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaios sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *Matrizes*, São Paulo, v. 8 , n. 2, 2014, p. 15-33. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p15-33>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MARTINS, Andréa França. A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012, p. 54-71. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/21/3>. Acesso em: 30 jan. 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de Identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade*, Niterói, n. 34, 2008, p. 287-324. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

MONTEIRO, Lúcia. *Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos “periféricos”*. In: Anais do XXV Encontro Anual da Compós, 2016. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2016/papers/das-narrativas-de-fundacao-as-narrativas-de-dissolucao--a-questao-da-identidade-nacional-em-filmes-contemporaneos----per>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2016.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: Conferência no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na Itália, e publicação pela Revista Civilização Brasileira. 1965. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

ROSZAK, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969.

SABADIN, Celso. O Cinema como Sinal da Grande Revolta Latente. *Outras Palavras*, São Paulo, 19 nov. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/o-cinema-como-sinal-da-grande-revolta-latente/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. *O avesso dos anos 90*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200105.htm>. Acesso em: 30 jan. 2020.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

Obras audiovisuais

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. On demand (131min.), son., col.