



BACURAU COMO MECANISMO DE COMBATE À SUBALTERNIDADE

BACURAU AS A MECHANISM TO COMBAT SUBALTERNITY

Prof. Ms. Marcos Paulo de Araújo Barrosⁱ

RESUMO – O artigo propõe uma análise do filme **Bacurau** sob a perspectiva do pensamento da escritora Gayatri Spivak, conhecida por sua abordagem a respeito da subalternidade. Spivak argumenta que os intelectuais pós-coloniais têm a responsabilidade de combater a subalternidade, que se refere à marginalização e ao silenciamento das vozes das comunidades colonizadas e oprimidas. Ao aplicar o pensamento de Spivak ao filme, o objetivo é explorar como a obra serve como um mecanismo para que os subalternos articulem suas experiências e sejam ouvidos. Além disso, o artigo incorpora a visão do filósofo Douglas Kellner sobre o cinema como uma ferramenta social. O autor destaca o potencial do cinema em influenciar e moldar a visão de mundo dos espectadores. Nesse contexto, o filme **Bacurau** pode ser considerado não apenas como uma expressão artística, mas também como uma forma de intervenção social, capaz de impactar a consciência coletiva e desafiar estruturas de poder.

PALAVRAS-CHAVE – poder; fala; subalternidade; cinema; **Bacurau**.

ABSTRACT- The article proposes an analysis of the film **Bacurau** from the perspective of the thinking of writer Gayatri Spivak, known for her approach to *subalternity*. Spivak argues that post-colonial intellectuals have the responsibility to combat *subalternity*, which refers to the marginalization and silencing of the voices of colonized and oppressed communities. By applying Spivak's thinking to the film, the aim is to explore how the work serves as a mechanism for subalterns to articulate their experiences and be heard. Additionally, the article incorporates philosopher Douglas Kellner's view on cinema as a social tool. The author highlights the potential of cinema to influence and shape the worldview of audiences. In this context, the film **Bacurau** can be considered an artistic expression and a form of social intervention capable of impacting collective consciousness and challenging power structures.



KEYWORDS – power; speech;
subordination; cinema; **Bacurau.**

Introdução

Pode o subalterno falar? É o título do livro da escritora indiana Gayatri Spivak e também é a questão que permeia toda a reflexão proposta pela obra. Ao nos depararmos com essa pergunta, quando tivemos o livro pela primeira vez nas mãos, pensamos se tal questionamento poderia ser lido como: se o subalterno pode falar, no sentido de ter permissão para tal; ou se esse subalterno pode falar, no sentido de ser capaz de falar, de ter o saber necessário para falar. Pois bem, diante dessa reflexão, encontramos o texto **Os sentidos do Poder/Saber de dizer**, da professora de Literatura Inglesa da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Edna Sousa Cruz. Conforme ela, a pergunta trazida no título do livro **Pode o Subalterno Falar?** apresenta ambiguidades na sua essência que seriam propositais. Assim, a professora aponta no que título original em inglês **Can the Subaltern Speak?** é possível observar que Spivak, ao usar *can* e não *may*, transfere para o leitor a liberdade de concluir acerca do sentido do verbo modal *can*: queria a escritora perguntar se o subalterno pode (no sentido de permissão) falar? Ou se esse subalterno pode, no sentido de saber, ser capaz de falar?

A tradução para o português dessa pergunta não nos leva a tantas outras, mas o título original da mesma leva o

leitor a enveredar por um labirinto à procura de pistas sobre a intenção da autora, as intenções do livro. A tarefa de se fazer entender através da língua do “outro” é um desafio que a escritora indiana deixa claro já desde o prefácio do seu livro, apresentado por Almeida. Tal tarefa segundo a autora é mais árdua para o tradutor, o qual “tem por ofício o papel desconcertante de fazer falar o texto de outrem, em um constante processo de adiamentos, aproximações e, sobretudo, negociações”. (CRUZ, 2011, p.253)

Em nosso entendimento mais geral a respeito do livro, consideramos que a grande questão de Spivak contida na obra são as relações de poder e como elas são postas por meio de discursos e teorias hegemônicas, principalmente, ocidentais. A autora destaca “a produção intelectual ocidental é de muitas maneiras cúmplice dos interesses econômicos internacionais do ocidente” (SPIVAK, 2010, p.20). Ela questiona se esses discursos e teorias que se colocam como representantes dos subalternos, realmente, estão fazendo essa representação. Dessa forma, a autora argumenta se o subalterno realmente tem voz ou se precisa de alguém que fale em seu nome. Reflete se o que está sendo representado é, de fato, uma realidade, abrindo espaço para questionamentos destinados aos teóricos e a suas teorias, assim como de suas intenções ao descrever a realidade, alertando para que o teórico



não empregue sua voz no lugar da voz do subalterno.

Para ela, a incapacidade de o subalterno representar a si mesmo está ligada a dois motivos: o imperialismo e o capitalismo, que colaboram para que a situação do oprimido mantenha-se a mesma e sem a possibilidade de ter seu lugar de fala. Conforme Spivak (2010), as relações de poder favorecem aqueles que o têm e oprimem ainda mais aqueles que não possuem visibilidade social ou econômica. Ela também relaciona como a globalidade contribui para diferentes tipos de dominação e de exploração, fortalecendo ainda mais aqueles que estão na posição de dominante. Com seu desenvolvimento crítico baseado nas ideias de Derrida, Deleuze e Foucault, utilizando também termos marxistas, como *vertretung* (representação) e *darstellung* (reapresentação), a escritora busca explicações acerca da representação do excluído. De acordo com Spivak (2010), quando ocorre uma representação do subalterno, ela é feita por aqueles que não compreendem a situação a que o subalterno está submetido, justamente por não integrarem aquela realidade.

No prefácio do livro **Pode o subalterno falar?**, Sandra Regina Goulart Almeida (2010) pontua que Spivak argumenta que o processo de fala é caracterizado por uma posição discursiva, uma transação que envolve o falante e o ouvinte. Assim, neste contexto, conforme Spivak (2010), o espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o

sujeito subalterno que, destituído de qualquer forma de agenciamento, de fato, não pode falar. Por isso, o lugar de fala é um lugar privilegiado, pois nem todos possuem o mesmo direito de voz. Ainda que o subalterno encontre um lugar de fala, quando ele consegue tal privilégio, ele já não é mais um subalterno, ele já alcançou uma posição social relevante. Desse modo, a elite dominante não é capaz de representar a condição do subalterno, pois ao fazê-lo representa-se um fazer do ponto de vista da classe dominante “falar por” (*vertretung*), cuja busca está em fortalecer interesses próprios, o que compromete a representação da realidade. Assim, o excluído tem sua existência minimizada e sua representatividade torna-se uma reapresentação, ou seja, uma encenação (*darstellung*).

Dois sentidos do termo “representação” são agrupados: a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “re-presentação”, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma “ação”, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido. De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que “re-presenta” a realidade adequadamente). Esses dois sentidos do termo representação - no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro - estão relacionados, mas são irredutivelmente descontínuos. (SPIVAK, 2010, p. 39-40)



Como meio de combater a ideia da reapresentação por parte da classe dominante, a escritora indiana sugere que sejam disponibilizados meios para que os desfavorecidos possam ser sua própria voz: “Estabelecer condições nas quais os prisioneiros seriam capazes de falar por si mesmos” (SPIVAK, 2010). Em seu texto, Edna Sousa Cruz (2011) diz que um dos objetivos da obra de Spivak seria re-discutir as implicações da representação do sujeito do denominado Terceiro Mundo no contexto do discurso ocidental(-izado). Como aponta Cruz, Spivak assume uma postura firme e corajosa, chamando para si e para os demais intelectuais pós-coloniais, a responsabilidade de combater a subalternidade. Na sua compreensão, tal ação se efetiva não falando pelo, mas criando mecanismo para que o subalterno se articule e seja ouvido.

Aqui, vale ressaltar que, na concepção de Spivak, o sujeito subalterno é considerado aquele que pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010). Com o objetivo de melhor explicar suas concepções acerca da subalternidade, a autora indiana recorre à história de uma viúva, que, em razão de pertencer ao sexo feminino, é duplamente impedida de se auto-representar, primeiro por ser mulher e segundo por sua condição de viuvez, o que a coloca em uma condição de

marginalidade dentro do grupo de subalternos. A escritora pontua que a mulher, na condição de subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvida.

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois em ambos os casos há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialistas e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino, está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

Spivak (2010) ressalta essa situação da mulher duplamente subalterna, que apresenta tal denominação por fazer parte de um grupo social dominado, uma minoria; e pelo gênero, já que a sociedade moderna foi construída historicamente segundo uma ética patriarcal em que as mulheres não possuíam voz ou direitos, apenas deveres, e eram subjugadas ao homem para serem representadas. Ainda que muito tenha sido feito, a sociedade moderna permanece centrada no homem. Desse modo, refletindo a situação da subalternidade feminina, a autora chama atenção para a marginalização da mulher no cenário da produção colonial dominado pelo gênero masculino, não obstante seu



visível desconforto quanto à posição subalterna que a mulher ocupa, Spivak (2010) não aponta caminhos para que a mulher liberte-se do estigma de subordinada. Em que pese a constatação do poderio masculino no âmbito da produção colonial, a autora sinaliza que refletir sobre a “mudez” feminina não pode restringir-se a uma simples questão idealista, mas configura-se em um exercício de fala e de reposicionamento da mulher no espaço social.

Tendo em vista que o objetivo deste artigo é refletir sobre os apontamentos de Spivak acerca da subalternidade considerando o cinema como pano fundo e, no caso aqui em questão do cinema brasileiro, vale ressaltar que os filmes possuem relações diretas com acontecimentos da vida política. Nesse sentido, o presente trabalho analisa um filme do cinema nacional contemporâneo que focaliza as relações de poder na cultura brasileira, buscando refletir também sobre cultura e (re)construção de discursos da subalternidade, considerando as circunstâncias de produção articuladas ao contexto social e histórico.

Como Spivak (2010) aponta para o termo “subalterno” não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente. O termo “subalterno”, do latim, denota aquele que depende de outro, que é subordinado a outro. Neste estudo, tomamos “subalterno” como termo que se

refere à perspectiva de pessoas e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

Vitória dos subalternos

Após essa breve explanação a respeito do pensamento de Spivak, resta explicar que o presente artigo busca analisar o filme **Bacurau** (2019), dos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, sob a ótica dos apontamentos estabelecidos na obra **Pode o subalterno falar?** O longa-metragem brasileiro ganhou o prêmio do júri no Festival de Cannes na época de seu lançamento, e, desde então, vem contribuindo para o debate acerca da representação dos esquecidos, dos invisibilizados na sociedade brasileira. Cabe destacar que o longa-metragem pode ser considerado como um drama de ficção científica ambientado em um pequeno povoado no sertão nordestino do Brasil chamado Bacurau. Seu enredo gira em torno dessa comunidade, que passa a enfrentar estranhos acontecimentos após a morte de Dona Carmelita, uma mulher idosa e respeitada na região. Os moradores do lugar descobrem que a cidade desapareceu dos mapas e que eventos incomuns começam a ocorrer, como a falta de sinal de celular e a chegada de estrangeiros misteriosos. Com o desenrolar da história, os habitantes de Bacurau se unem para resistir a uma ameaça externa, enfrentando uma espécie de invasão de forasteiros que têm interesses sinistros. O filme aborda questões sociais e políticas, explorando temas como resistência,



identidade cultural e a luta contra a opressão.

Tendo conseguido mobilizar o contingente de mais de quinhentos mil espectadores¹, o filme, nas suas mais variadas leituras possíveis, traz à tona oposições internas que são importantes na sua estrutura narrativa: moradores locais contra turistas; mestiços de índios, negros e brancos contra descendentes de raça branca pura; operadores de tecnologias rudimentares contra portadores de armas e tecnologias muito avançadas; e, principalmente, membros de uma comunidade nativa e isolada contra cidadãos globalizados.

Destaca-se ainda que **Bacurau** dissolve a imagem do vivente das cidades pequenas do interior do país, que já não é mais tão alienado das tecnologias. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles mostram esses indivíduos já conectados com o mundo. A cidade inteira é pobre, mas não faltam aparelho celular e sinal de internet. O filme ainda explora formas de intertextualidades com uso de citações e colagens, mesclando repertório da arte autônoma e da indústria cultural, do erudito ao universo pop, das vanguardas ao cinema de gênero (western, terror, ficção científica).

Chama a atenção do espectador, por exemplo, a presença de um disco voador que observa, ao longe e do alto, as ações de

alguns personagens. À medida que a narrativa avança, o público entende que tal óvni, que remete a filmes antigos de ficção científica, trata-se, na verdade, de um drone utilizado para monitorar o povoado de Bacurau e seus habitantes.

Assim, o que se pretende aqui, por meio do pensamento de Spivak, chamando para si e para os demais intelectuais pós-coloniais a responsabilidade de combater a subalternidade, é realizar uma leitura do filme **Bacurau** como exemplo de batalha contra a subalternidade, considerando o longa-metragem como um mecanismo criado para que o subalterno se articule e seja ouvido. Neste contexto, é preciso considerar o cinema como um produto que vai além do entretenimento, sendo necessário encará-lo como reflexo de uma sociedade e como uma ferramenta social. Assim, torna-se impossível ignorar as representatividades (ou as carências delas) presentes nas narrativas cinematográficas, além de ser impensável não dar atenção à perpetuação de senso e de moral refletidos no cinema e como essas características afetam, reprimem e excluem a diversidade de espectadores.

O cinema deve ser considerado como um elemento que, em variadas instâncias, reflete a realidade através da narrativa que ressalta alguns aspectos da existência e escondem outros devido ao uso de uma linguagem que revela a forma de como um realizador e seu grupo social abordam temas pertinentes à sua época. De acordo com o filósofo Douglas Kellner (2001), que possuiu contribuições importantes

¹ “Bacurau chega a 500 mil espectadores”. O Globo. Rio de Janeiro. 2019. Disponível em: [HTTPS://blogs.oglobo.com/lauro-jardi/post/bacurau-chega-500-mil-espetadores.html](https://blogs.oglobo.com/lauro-jardi/post/bacurau-chega-500-mil-espetadores.html). Acesso em 05 de set. 2023



para o movimento antiglobalização, a mídia influencia e oferece suporte para modelar nossa própria visão de mundo. Em seu livro **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, o autor ressalta que, na cultura midiática, muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de nós e também dos outros.

Dessa forma, é preciso pensar na mídia e nas suas implicações na socialização e na mediação da realidade, configurando identidades. Lembrando, ainda, que esse tipo de ideia encontra-se no campo dos Estudos Culturais, que tem Douglas Kellner entre seus pensadores, e oferece a possibilidade de pensar a indústria cultural, nos processos de dominação e resistência, enquanto produtora de sentidos no que se refere à mediação da realidade. Assim, os Estudos Culturais definem que não há cultura sem comunicação nem comunicação sem cultura, ressaltando aqui que a mídia está inserida no campo da comunicação.

Toda cultura, para se tornar um produto social, portanto ‘cultura’, serve de mediadora da comunicação e é por esta mediada, sendo, portanto, comunicacional por natureza. No entanto, a ‘comunicação’, por sua vez, é mediada pela cultura, é um modo pelo qual a cultura é disseminada, realizada e efetivada (KELLNER, 2001, p. 53);

É nesse sentido, que se pode considerar que a mídia tem uma função primordial nos processos de socialização na

contemporaneidade, ao oferecer ambientes simbólicos que mobilizam as dinâmicas de representação e expressão. Por essa razão, influencia pensamentos e comportamentos de maneira intensificada. Levando em consideração as ideias apresentadas por Kellner (2001), as análises sobre o mundo atual refletem que são cada vez mais crescentes os modos pelos quais os indivíduos usam os meios de comunicação para a produção de sentidos sociais sobre as suas experiências e configuração das identidades. Como apontado por Douglas Kellner (2001), este processo de midiaticização é explicado enquanto proeminência da mídia no cotidiano das pessoas, a qual “configura a matriz cultural em que vivemos, sofremos e morremos” (KELLNER, 2001, p. 252).

De acordo com o filósofo, a cultura da mídia fornece, na atualidade, as modernas fábulas morais nas quais mostram o comportamento certo e o errado; os discursos para apropriações e ressignificações de personagens e fatos históricos, além de uma batalha de imagens que alimentam disputas de poder e ideologias. A intenção é obter consentimentos e legitimação dentro do processo de organização da sociedade. Dessa forma, pode-se dizer que hoje a identificação é um fenômeno midiático em diversos contextos sociais. Isso porque é mediada por imagens e estilos produzidos para a massa na sociedade contemporânea, em que predomina a mídia, os quais são cada vez mais fundamentais para este processo. Ou, como resume Kellner



(2001), as diversas formas da cultura da mídia oferecem hoje sucedâneos para os que indivíduos e grupos sejam capazes de participar de comunidades imaginárias, por meio de estilos culturais e de consumo, e de produzir identidades individuais e grupais, apropriando-se de imagens dessa cultura. Ainda como ressalta o autor, a todo o momento a cultura da mídia faz o convite para a identificação com figuras, imagens, posturas e ideais específicos. Os meios de comunicação ajustam, assim, a maior dualidade que caracteriza os novos tempos: a vivência dos fenômenos enquanto essência versus sua aparência, na representação das identidades.

Contudo parecem exageradas as afirmações pós-modernas referentes à completa dissolução do sujeito na cultura contemporânea. Em vez disso, parece que a cultura da mídia continua fornecendo imagens, discursos, narrativas e espetáculos capazes de produzir prazer, entidades e posições de sujeito de que as pessoas se apropriam. Aos indivíduos de nossa época ela fornece imagens daquilo que é apropriado em termos de modelos sociais, comportamentos sexuais, estilo e aparência. Assim, fornece recursos para a formatação de identidades e apresenta novas formas de identidade nas quais a aparência, o jeito de ser e a imagem substituem coisas como a ação e o compromisso na constituição da identidade, daquilo que alguém é. Houve um tempo em que a identidade era aquilo que se era, aquilo que se fazia, o tipo de gente que se era: constituía-se de compromissos, escolhas morais, políticas existenciais. Hoje em dia, porém, ela é aquilo que se apresenta, a imagem, o estilo e o jeito como a pessoa

se apresenta. É a cultura da mídia que cada vez mais fornece material e recursos para a constituição das identidades (KELLNER, 2001, p. 333)

Diante desse papel exercido pela mídia, que tem o cinema entre os seus componentes, é possível pensar o Brasil a partir da obra de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Segundo a ensaísta e professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Ivana Bentes, em texto publicado na **Revista Cult**, possivelmente, o filme **Bacurau** é a síntese do Brasil contemporâneo, uma vez que inventa um imaginário rural brasileiro catártico, engendrando uma mística política vinda do povo, dos oralistas, dos interioranos, do inconsciente explodido das periferias rurais do Brasil.

O filme trata de questões urgentes: crise da água e do meio ambiente, empresas e políticos com ethos milicianos, forças paramilitares ou mercenários globais. Atravessada por essas forças, uma nova Canudos na beira da estrada ou uma cidade Mad Max sertaneja. Uma Canudos genérica, pronta para explodir. Tudo filmado como uma espécie de reality show perverso e alucinatório, com jogos violentos e extremos e com personagens estranhamente familiares e “normais”.²

² BENTES, Ivana. “Bacurau é a síntese do Brasil brutal”. Revista Cult. São Paulo, ago.2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 11 set. 2023.



Para Bentes, **Bacurau** trata-se, antes de mais nada, de um rural contemporâneo, em um Brasil das cidadezinhas do interior completamente conectadas com o urbano. Atravessadas por redes de celular, tecnologias de vigilância e controle, telas de LED, drones, carros e motos possantes, distribuição de psicotrópicos e remédios que controlam o humor. Na visão da ensaísta, o longa-metragem traz à tona um Brasil que emergiu no ciclo democrático dos anos 2.000, as minorias que se tornaram sujeitos do discurso, os esquecidos do Brasil rural, ribeirinho, periférico, as figuras fronteiriças, como o personagem vivido pelo ator Silvero Pereira, que encarna uma cangaceira trans.

Os personagens de **Bacurau** trazem nos corpos, nos cabelos, na cor da pele, um Brasil que emergiu e ganhou visibilidade. Homens e mulheres, negros e negras, trans, putas, os caboclos e povos originários. Magníficas as cenas de um devir índio dos personagens que andam e vivem nus nas suas casas de barro, falando com as plantas, vivendo em uma temporalidade estendida, donos de poderes mágicos e de uma cosmovisão.³

A questão das intertextualidades cinematográficas também não deixa de ser observada por Bentes (2019), que considera a obra de Mendonça Filho e

Dornelles um filme em que os gêneros faroeste, ficção científica, filme de terror, filmes de ação hollywoodianos, de rambos e de exterminadores se encontram com um rural contemporâneo que explode em clichês. A autora pontua:

Bacurau é um extraordinário remix do imaginário hollywoodiano com a tradição do Cinema Novo brasileiro: a estética da fome, a estética do sonho e a pedagogia da violência de Glauber Rocha com banhos de sangue prêt-à-porter vindos dos filmes de ação e reality shows. Um filme de crítico de cinema, de cinéfilo e de um diretor que chegou ao auge da destreza narrativa.⁴

Levando-se em conta os apontamentos sugeridos por Bentes, consideramos que a base narrativa usada por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles para contar a história da invasão da pequena cidade fictícia de **Bacurau** possa estar sedimentada na contraposição entre a comunidade, autossuficiente e isolada e a sociedade capitalista dominante, que, por meio da assimilação daquilo que é diferente dela, acaba por digerir fragmentos de diversidade que, uma vez assimilados, tornam-se partes de um enorme e homogêneo corpo social. Sobre essa oposição percebida em **Bacurau**, o sociólogo Angelo Del Vecchio e o

³ BENTES, Ivana. “Bacurau é a síntese do Brasil brutal”. Revista Cult. São Paulo, ago.2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 11 set. 2023.

⁴ BENTES, Ivana. “Bacurau é a síntese do Brasil brutal”. Revista Cult. São Paulo, ago.2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 11 set. 2023.



documentarista Gilmar Candeias, em texto publicado na **Revista Carta Capital**, afirmam que Mendonça e Dornelles radicalizam no filme, de forma deliberada ou não, essa contraposição, como forma de deixar o longa-metragem ainda mais marcante, uma vez que a obra remete a reflexões sobre as comunidades presentes no pensamento alemão do século passado, de forte inspiração romântica. Nesse contexto, segundo eles, **Bacurau** projeta a sociabilidade comunitária, marcada por elos de solidariedade e tradição, como o oposto daquela presente na sociedade capitalista dominante, na qual o motor da competição impele a expansão da modernidade.

Sob esse ponto de vista, os dois autores dizem que essa comunidade representada por **Bacurau** não remonta a uma data precisa, nem tampouco se localiza numa coordenada espacial definida. Ela se materializa muito mais como um sentimento de pertença de seus membros, e como a percepção difusa de um passado e de destino comuns, que abraçam a todos. Como é possível perceber ao assistir à película, ao menos em duas citações, **Bacurau** expõe essa indefinição do tempo e do espaço. Uma delas está no fato de o povoado não aparecer nos mapas quando o professor Plínio está ensinando para as crianças sobre Bacurau e sobre ancestralidade. Conforme Del Vecchio e Candeias (2019), essa menção pode ter mais de uma leitura possível. Pode significar tanto que a comunidade vive num espaço que é delimitado apenas pela

memória e pela tradição, ou, de outro modo, pode remeter a um local tão remoto e tão pouco significativo para o Estado e para a sociedade, que nem mesmo cartografado está. Dessa forma, para ambos, as duas possibilidades podem indicar que a localidade só tem significado e serve de referência para seus poucos moradores. De outro lado, eles apontam que, embora haja indicações de que a ação se desenrole em tempo próximo de nosso presente – talvez num futuro não distante, como está a indicar a tecnologia de comunicação dos visitantes – o tempo em **Bacurau** parece mover-se numa escala não linear, na qual o presente histórico enfrenta a resistência de um passado idealizado, essencial à sobrevivência dos locais. O passado que se quer preservar luta contra a emergência de um futuro que se anuncia, mas que ainda não veio à luz.

Essa ideia fica expressa na existência do Museu Histórico de Bacurau, que é um símbolo de resistência para comunidade, onde estão depositadas as memórias material e simbólica daquele povoado. Para Del Vecchio e Candeias (2019), a manutenção e o culto ao museu são formas de confronto ao descaso social e à indiferença cultural dos invasores do povoado. Além disso, como apontam os dois autores, é o principal ponto do território, a partir do qual se estrutura a resistência aos invasores, detentores do direito de vida ou morte sobre os cidadãos que dispensam o gentílico, uma vez que quem nasce em Bacurau é somente gente, com a mesma simplicidade com que



dispensam o governo local. Essa resistência também fica explícita por meio da presença da escola, onde o professor Plínio transmite a tradição às crianças. É nela que os resistentes vão se abrigar na hora do confronto com os forasteiros. Cabe aqui ressaltar, que esses inimigos são apontados como norte-americanos e são vistos, ao longo do filme, como um grupo de estrangeiros que aparentemente escolheram o povoado para realizar uma espécie de jogo que sai vencedor aquele que matar mais pessoas locais. Ao fazer essa escolha, os vilões parecem demonstrar ter uma visão completamente desumanizada dessa população pobre e não branca do Brasil.

E será na resistência, de acordo com Del Vecchio e Candeias (2019), que os personagens do passado -vivos ou mortos- virão à luz para salvar Bacurau. Seja pela intervenção de Lunga, cangaceiro andrógino, violento, porém justo; seja pela aparição viva e aterradora de Dona Carmelita, a defunta, mulher síntese de uma história local, que tem como contraparte e complemento Domingas, a médica que enfrenta a doença e a morte na pequena localidade. Assim, no filme de Mendonça e Dornelles, Bacurau vence indivíduos que foram gerados e servem de instrumento à expansão de um capitalismo predatório de vidas.

A tradição gregária se impõe à modernização dissolutora; o bacamarte suplanta a submetralhadora; o grito ‘tá chegando gente’ supera a comunicação digital; o sertão derrota o asfalto; e “a

gente” bate os representantes e agentes do imperialismo. Há quem veja nesse desfecho traços de um anti-imperialismo esquemático, um épico descolonial, que ao redimir os dominados, mas insubmissos, mantém o eixo do destino no solo nativo.⁵

Esses três personagens citados acima (Lunga, Dona Carmelita e Domingas) são exemplos de representações da condição de subalternidade, porém funcionam como mecanismo para que o subalterno se articule e seja ouvido. Lunga, personagem transexual, é um bandido procurado e tem voz ativa junto aos moradores de Bacurau. É a ele que a comunidade recorre, quando percebe que está em perigo. Em terra em que o prefeito é corrupto e negligente, “bandido” que luta pelo bem dos moradores é herói. **Bacurau** começa com o funeral da personagem Dona Carmelita e não se trata da morte de qualquer pessoa: é Carmelita, uma senhora de 94 anos, que era uma espécie de guardiã de Bacurau. Com o desenrolar das cenas, percebe-se que ela representa as lutas, as conquistas e as carências da cidade, de um povo sofrido.

Trata-se da representação de uma mulher negra que, segundo as ideias de Spivak, enquadra-se na situação da mulher duplamente subalterna, que apresenta tal denominação por fazer parte de um grupo social dominado e também pelo gênero.

⁵ CANDEIAS, Gilmar; DEL VECCHIO, Angelo. “A importância de Bacurau ao narrar a vitória de esquecidos e invisíveis”. Revista Carta Capital. São Paulo, out. 2019. Disponível em: www.cartacapital.com.br/opiniao/a-importancia-de-bacurau-ao-narrar-a-vitoria-de-esquecidos-e-invisiveis. Acesso em: 08 set. 2023.



Mas no povoado de Bacurau, Dona Carmelita também pode ser considerada como mecanismo para que o subalterno seja dono de sua própria voz, porque ela é a matriarca da cidade e símbolo de resistência. Há ainda a personagem da médica Domingas, uma mulher livre que se relaciona com outra mulher, e que, assim como Carmelita, não se cala diante das adversidades e tem papel preponderante no que diz respeito ao cuidado do povoado e de seus moradores.

Em nossa visão, o poder da isolada Bacurau está na força de seus moradores, que também são representantes dos nordestinos brasileiros, que podem ser enquadrados no conceito de subalternidade proposto por Spivak, mas que são apresentados no filme não como sujeitos subalternos e destituídos de qualquer forma de agenciamento. Em **Bacurau** essas representações falam e são capazes de falar, configurando o que se pode denominar como mecanismo de combate à subalternidade.

Considerações finais

Kellner (2001) ressalta que a cultura veiculada pela mídia transformou-se em uma força dominante de socialização. Segundo ele aponta, as imagens veiculadas pelos meios de comunicação substituem a família, a escola e a igreja como árbitros do gosto, do valor e do pensamento, produzindo novos modelos de identificação e imagens vibrantes de estilo, moda e comportamento. Por isso, o autor

defende o ensinamento da leitura e da análise dos textos da mídia de um modo semelhante ao que se faz com textos escritos.

Para Kellner (2001), a pedagogia da arte da mídia, por sua vez, ensina a avaliar as qualidades estéticas das produções da mídia e a usar várias tecnologias como ferramentas de autoexpressão e criação. A pedagogia crítica da mídia terá por base a análise das representações e dos discursos proferidos pelos meios de comunicação, sempre ressaltando a importância de aprender a usar a mídia como modalidade de autoexpressão e ativismo social. Na visão de Kellner (2001), a pedagogia crítica da mídia tem potencial ainda para cultivar a cidadania, ajudando a formar indivíduos imunes à manipulação, capazes de criticar o que recebem dos meios de comunicação e de obter informações de diversas fontes, criando-se assim uma cidadania bem informada e capaz de ter juízos políticos inteligentes.

A cultura da mídia, em si, está produzindo novas esferas públicas e criando a necessidade de intervenção em novas arenas do debate público – rádio comunitário, televisão aberta, vias de comunicação por computador, etc. Portanto, está produzindo novos textos e criando a necessidade de cultivar uma pedagogia que ensine a ler e a decodificar imagens, cenas, narrativas e espetáculos do tipo fundamental à cultura da mídia (KELLNER, 2001, p. 430)

Assim, o filósofo defende como a cultura e a mídia podem ser transformadas



em instrumentos de mudança social e destaca, ainda, que deveria ser dada mais atenção à mídia alternativa. Ele propõe uma reflexão no modo como a tecnologia na mídia pode ser reconfigurada e utilizada em favor das pessoas. Isto implicaria em um ativismo capaz de interferir na televisão de acesso público, nas rádios comunitárias e nos meios de comunicação por computador; o que geraria uma participação genuína dos indivíduos na produção midiática.

A intensificação do ativismo na mídia poderia ampliar significativamente a democracia, com a proliferação de novas ideias e com a possibilidade de manifestação das opiniões até agora silenciadas ou marginalizadas. A pedagogia crítica e o ativismo na mídia pressupõem que os intelectuais assumam novos papéis e novas funções. O computador e a mídia estão produzindo novos ciberespaços que precisam ser explorados e mapeados, novos terrenos de luta e intervenção política [...] Essa tecnologia será usada como instrumento de dominação ou de libertação, de manipulação ou de esclarecimento social, e cabe aos produtores da cultura e aos intelectuais ativistas do presente e do futuro determinar de que modo as novas tecnologias serão usadas e desenvolvidas; e a que interesses atenderão (KELLNER, 2001, p. 426).

A partir dessa pedagogia crítica da mídia explicitada por Kellner (2001), da qual o cinema faz parte, e ao considerar que **Bacurau**, nas suas mais variadas leituras

possíveis, evidencia oposições internas em sua estrutura narrativa, destacando moradores locais contra turistas; mestiços de índios, negros e brancos contra descendentes de raça branca pura; operadores de tecnologias rudimentares contra portadores de armas e tecnologias avançadas; e, principalmente, membros de uma comunidade nativa e isolada contra cidadãos globalizados; é possível concluir que o filme se enquadra dentro de uma ótica descolonial, mobilizando para seus espectadores representações nas quais seus personagens são parte dos dominados, mas jamais submissos.

Diante disso, levando-se em conta que uma das preocupações principais de Spivak (2010) é desafiar discursos hegemônicos e nossas próprias crenças como leitores e produtores de saber e de conhecimento, pensando uma teoria crítica como prática intervencionista, engajada e contestadora, que colabora para a produção de um discurso crítico que deve servir para influenciar e alterar a forma como lemos e aprendemos o mundo contemporâneo, é possível afirmar que **Bacurau** pode ser enxergado como exemplo de mecanismo de combate à subalternidade, como uma ferramenta criada para que o subalterno se articule e seja ouvido. Se o longa-metragem de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles não pode falar pelos subalternos, pelo menos, cria espaço de representação no qual o subalterno pode se articular e, como consequência, pode também ser ouvido.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. “Bacurau é a síntese do Brasil brutal”, in **Revista Cult**. São Paulo, ago.2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho>. Acesso em: 11 set. 2023.

CANDEIAS, Gilmar; DEL VECCHIO, Angelo. “A importância de Bacurau ao narrar a vitória de esquecidos e invisíveis”, in **Revista Carta Capital**. São Paulo, out.2019. Disponível em: www.cartacapital.com.br/opiniaio/a-importancia-de-bacurau-ao-narrar-a-vitoria-de-esquecidos-e-invisiveis. Acesso em: 08 set. 2023.

CRUZ, Edna Sousa. “Os sentidos do poder/saber dizer”, in **Entreletras** Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT. 2011. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/903/478>. Acesso em: 05 set. 2023.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** (1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Filmografia

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt. Intérpretes: Sônia Braga, UdoKier, Barbara Colen, Thomas Aquino, Silvério Pereira, Thardelly Lima, Rubens S. Santos, Wilson Rabelo. Roteiro: Mendonça Filho e Juliano Dornelles. 2019. Duração: 130 minutos.

ⁱ Doutorando do curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) (mp.araujo2018@gmail.com). Mestre em Comunicação e

LUMEN ET VIRTUS
REVISTA INTERDISCIPLINAR
DE CULTURA E IMAGEM

VOL. XIV N° 36 JULHO-DEZEMBRO/2023
ISSN 2177-2789



Identities, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da UFJF. Especialista em Arte, Cultura e Educação pela UFJF. Graduado em Comunicação Social pela UFJF e graduado em Letras pelo Instituto Superior de Educação Ibituruna.