

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO FILME BACURAU (2019): Do imaginário ao real

SOCIAL REPRESENTATIONS IN THE FILM BACURAU (2019): From the imaginary to the real

Raquel Fabiana Lopes Sparemberger¹
Tania Angelita Iora Guesser²

RESUMO: Com base nas discussões sobre o cinema e sua contribuição na construção de imaginários sociais coletivos, buscou-se, neste trabalho, apresentar uma reflexão sobre as variadas representações sociais demonstradas a partir do cinema, mais especificamente do filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. As figuras de poder e de representação social são analisadas a partir do discurso fílmico, como forma de demonstrar como o cinema é prática e representação social no que se refere à esfera política em suas distintas encarnações históricas. O método de abordagem é o hipotético--dedutivo, com pesquisa qualitativa, descritiva e, essencialmente, de caráter bibliográfico.

Palavras-chave: Bacurau. Cinema. Poder. Representação social.

ABSTRACT: Based on the discussions about cinema and its contribution in the construction of collective social imaginaries, sought, in this article, to present a reflection on the varied social representations demonstrated from the cinema, more specifically from the film Bacurau, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The figures of power and social representation are analyzed from the filmic discourse, as away of demonstrating how cinema is practical and social representation with regard to the political sphere in its distinct historical incarnations. The method of approach is the hypothetical-deductive, with qualitative, descriptive and, essentially, bibliographic research.

Keywords: Bacurau. Cinema. Power. Social representation.

INTRODUÇÃO

Os meios de comunicação de massa, hoje, representam os veículos ou instrumentos mais utilizados para disseminar a informação, esse universo plural do qual o cinema também faz parte, desempenham um relevante papel na organização e na construção de uma determinada realidade social. A credibilidade contemporânea utilizada pelo cinema para historiar e registrar acontecimentos fictícios ou reais, caracteriza-o como uma forma de arte representacional e o destaca como indissociável do contexto social, pois é na realidade social que o conceito de arte é redefinido como uma forma particular de prática ao lado da

¹ Doutora em Direito pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Mestre em Direito pela UFPR. Professora-adjunta da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Professora do Programa de Mestrado em Direito da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Email: fabiana7778@hotmail.com

² Doutoranda em Estudos Contemporâneos no Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20 – Universidade de Coimbra/Doutoranda em Literatura UFPEL-RS. Email: taniaiora.guesser@gmail.com

produção e do consumo. Pode-se, nesses termos, afirmar que, na atualidade, a arte é retirada do patamar privilegiado e inserida em um lugar de cultura comum por apresentar fatos sociais relevantes historicamente. O cinema, seja em película, seja em filme, demanda apresentar contextos de forma e de conteúdos políticos, ideológicos e socioculturais, pois se torna constituinte e influenciador, principalmente quando protagoniza práticas e experiências como modelo de abertura e de apelo a mundos desconhecidos. Nesse sentido, o texto aborda, num primeiro momento, a ideia de cultura e representação social no cinema, demonstrando o quanto a imagem e a linguagem são capazes de demonstrar as estruturas subalternizadoras do poder. O segundo tópico analisa as representações sociais no filme *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e as figuras de poder que são analisadas a partir do discurso fílmico, como forma de demonstrar como o cinema é prática e representação social no que se refere à esfera política em suas distintas encarnações históricas. Apresenta ainda as vivências coletivas, os relacionamentos amorosos, os corpos e suas reações que causam desconforto àquilo que se designa como “tradicional”. O método de abordagem é o hipotético-dedutivo, com pesquisa qualitativa, descritiva e, essencialmente, de caráter bibliográfico.

CULTURA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL NO CINEMA

Os conceitos de cultura apresentam noções muito diferenciadas. Um dos usos mais comuns está relacionado às humanidades. Conforme Santos e Nunes (2003, p. 27), “definida como repositório do que de melhor foi pensado e produzido pela humanidade, a cultura, neste sentido, é baseada em critérios de valor, estéticos, morais ou cognitivos que, definindo-se a si próprios como universais, elidem a diferença cultural ou a especificidade histórica dos objetos que classificam”. Uma outra concepção coexiste com a anterior, mas percebe a pluralidade de culturas, reconhecendo-as como diferentes e incomensuráveis ou como meros exemplares em estágios evolutivos (SANTOS; NUNES, 2003). Na análise destes autores,

Estes dois modos de definir a cultura permitiam estabelecer uma distinção entre as sociedades modernas – as sociedades coincidentes com espaços nacionais e com os territórios sob a autoridade de um Estado –, estruturalmente diferenciadas, que “têm” cultura, e as “outras” sociedades “pré-modernas” ou “orientais” que “são” culturas. Essas duas concepções foram consagradas e reproduzidas por instituições típicas da modernidade ocidental como as universidades, o ensino obrigatório, os museus e outras

organizações, e exportadas para os territórios coloniais ou para os novos países emergentes dos processos de descolonização, reproduzindo nesses contextos concepções eurocêntricas de universalidade e de diversidade (p. 27).

Santos e Nunes (2003) reconhecem a dificuldade em manter a diferenciação entre os dois tipos de sociedade supradescritos a partir das mudanças introduzidas pelos processos de globalização e, com eles, o aumento das desigualdades tanto nos países do Norte quanto do Sul, com a mobilidade das populações do Sul para o Norte e a consequente diversificação étnica ocorrida. Podendo assim, o conceito de cultura, ser definido além da mera associação a repertórios de sentido ou significados partilhados pela sociedade, liga-se intimamente à diferenciação e à hierarquização expressa na totalidade do contexto individual. A cultura adquire, dessa forma, uma conotação estratégica para as lutas em defesa de identidades e posterior reconhecimento de diferenças diante de muitas lutas e contradições. A partir disso, pode-se observar que a cultura nacional é, conforme Hall (1995), uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação. Nas palavras do autor:

As culturas nacionais são compostas não somente de instituições culturais, mas de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – uma maneira de construir significados que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto nossas concepções sobre nós mesmos. As culturas nacionais constroem identidades ao produzirem significados sobre a “nação” com a qual podemos nos *identificar*; estes significados estão contidos nas histórias que são contadas sobre ela, memórias que conectam seu presente com seu passado, e imagens que são construídas a propósito delas (p. 40).

A cultura nacional é aquela proveniente dos laços existentes entre uma nação, que vão moldar nossa identidade, pois, afinal, nasce-se naquele lugar e acaba-se por aprender os hábitos e demais costumes preexistentes. É possível, nesse sentido, aprofundar tal questão e perceber que a cultura foi utilizada como justificativa para a unificação dos Estados-nação, servindo, de acordo com Montiel (2003), como “cimento constitutivo”:

a cultura é uma elaboração comunitária mediante a qual os indivíduos se reconhecem, se auto representam e assinalam significações comuns ao mundo que os rodeia. Tradicionalmente a produção social da cultura tem suas fontes em âmbitos históricos ou espaciais precisos, onde se assenta uma “nação”, ou áreas geográficas específicas, marcadas pela presença de povos ou etnias, uma história política ou de crenças religiosas compartilhadas (p. 18).

Percebe-se que primeiro surgiu a cultura e, em torno dela, o Estado-Nação ergueu-se em nome desse laço invisível que unia os indivíduos buscando objetivos comuns: aproximar estes semelhantes para que pudessem viver de acordo com seus costumes e

compreensões. Além do mais, de acordo com François Bernard (2005, p. 62), pode-se afirmar que a cultura é algo muito amplo para defini-la, por isso inicia sua tentativa de explicá-la trazendo o que, para ele, não pode ser cultura: ela jamais poderá ser privatizada, uma vez que é pública por excelência, posto que é na cultura que as “identidades são preservadas e promovidas para o interesse público”. Langon (2003, p. 79), por sua vez, assevera, ainda, que as culturas são formadas por diversas identidades e que a diversidade cultural nada mais é que pensar entre as culturas, ou seja, por meio da diversidade de identidades culturais. Nas palavras do autor: “a riqueza humana depende da preservação da diversidade de suas identidades culturais e de cada identidade cultural”.

Retrocedendo um pouco mais na compreensão do termo cultura pode-se chegar à sua criação por Edward Tylor, citado por Laraia (2001, p. 28), como utilizamos hoje em dia, que uniu o vocábulo alemão *Kultur* (que simbolizava os aspectos espirituais da comunidade) ao termo francês *Civilization* (que fazia referência às relações materiais da comunidade) e criou a expressão inglesa *Culture*, a qual definiu como “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” Nesse sentido, Laraia (2001, p. 48) ensina que “o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é o herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam”, sendo, portanto, produto do meio em que vive e do convívio com as pessoas desse ambiente. Por outro lado, segundo ele, há um processo social explicado por intermédio da corrente difusionista que expõe que “grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados de outros sistemas culturais” (LARAIA, 2001, p. 108), tese esta que poderia comprovar a ideia de que, uma vez que as culturas têm possibilidade de inter-relacionar-se, acabam por agregar padrões culturais provenientes de outras culturas; logo, embora a cultura dependa, em grande parte, do ambiente em que se encontra, com o tempo ela vai sendo alterada e, de certa forma, ampliada.

Pode-se afirmar, portanto, que cultura é tudo o que o homem tem realizado e transmitido através dos tempos na sua passagem pela Terra e que possibilita a diferenciação dos indivíduos, pois o que caracteriza o fenômeno vida são as interações que ela tem com o ambiente que possibilita a formação de uma identidade. Assim, quando se assiste um filme há ali naquelas imagens a representação de uma diversidade de culturas, identidades e estruturas de poder; há, também, a representação da razão ou de uma nova razão, ou, melhor

dizendo, decepção, alegria, tristeza, a constatação do inacreditável, do incômodo e da dor, desta forma, o espectador poderá se identificar com todas as emoções ou que tal deseje película desencadear. Para o historiador Marc Ferro (1992), o cinema é uma arte que se faz por imagens e palavras — algumas ditas, outras não ditas —, e que nos remete a lugares inexplorados; uma arte que surpreende a cada cena. Segundo Pesavento (1995), “*cinema é uma forma de reprodução de imagem, e desperta um interesse cada vez mais crescente pela representação do real*”. Para Bourdieu (1989), o cinema é compreendido como uma estrutura diversificada que abrange produção, criatividade, hábitos e valores simbólicos e imaginários que retratam uma sociedade específica. Particularmente pode-se, ainda, asseverar que o cinema, como outras mídias, se apresenta como um produto de base da sociedade, mais precisamente da contemporaneidade, participando ativamente no imaginário da sociedade, na forma de experiência e no fazer história de seus indivíduos. Um filme não simplesmente retrata uma sociedade, encena-a; “*o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real*” (ESTEVEVES, 2013, p. 25). Constitui, nesse sentido, segundo Francis Vanoye (1994),

um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (p. 56).

Para Esteves (2013), as “*imagens nos mostram um mundo, mas não o mundo em si*” — são, portanto, representações. Nesse sentido, o cinema narrativo não é expressão transparente da realidade social tampouco seu contrário exato. Opera-se, na verdade, um conjunto complexo de correspondências, inversões e afastamentos entre, de um lado a organização e a conduta da representação cinematográfica e, de outro, a realidade social. É preciso ter em mente, ainda, que o cinema é, antes de tudo, um espetáculo, ou seja, em geral não é concebido para ser um documento histórico (ESTEVEVES, 2013, p. 26-27). O filme possui uma tensão que lhe é própria, “*a imagem filmica não pode ser encarada de outra forma, ou seja, é apenas mais um meio de registo da realidade*” (SEABRA, 2014, p. 18). A originalidade do cinema consiste em o diretor não perder o direito à palavra. Seria ilusório pensar que a prática cinematográfica é inocente, pois sua força reside em exprimir uma nova visão de mundo, além do produzido pelo Estado ou por instituições.

As obras ficcionais narram histórias imaginárias que pressupõem a redação de um

argumento, a encenação feita por atores e um ambiente especialmente fabricado para que a história se desenvolva e retrate a realidade daquele local, mas que tende a trazer e demonstrar impactos regionais e globais. O elo com seu próprio tempo, entretanto, mantém-se: o filme não diz a verdade objetiva e cientificamente comprovada, mas, sim, “*uma verdade, uma de seu tempo*” (ESTEVEVES, 2013). Isto significa reconhecer que a forma como o filme expressa as questões de seu tempo não é direta e não se apresenta de maneira organizada e coerente, o que implica afastar uma concepção mecanicista segundo a qual o filme é abordado como reflexo do social ou do que representa ou pode representar (AUMONT *et al.*, 1995, p. 98-99), segundo os autores:

A representação social — Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituíria as grandes narrativas míticas (p.98).

O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, ele é a cultura representativa de uma sociedade, de uma cultura, e visa demonstrar como as pessoas vivem, convivem, como são as estruturas de poder e as influências no campo político, econômico, religioso, etc. A partir do exposto percebe-se a necessidade de compreender o que significa representação social. Consoante Serge Moscovici (2012),

as representações sociais são entidades quase tangíveis; circulam, se cruzam e se cristalizam continuamente através da fala, do gesto, do encontro no universo cotidiano. A maioria das relações sociais efetuadas, objetos produzidos e consumidos, comunicações trocadas estão impregnadas delas. Como sabemos, correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração, e, por outro lado, à prática que produz tal substância, como a ciência ou os mitos correspondem a uma prática científica ou mítica (p. 32).

As representações sociais implicam, segundo Denise Jodelet (2001), a constituição de um saber comum e prático, a orientação das condutas e dos comportamentos e a composição e o fortalecimento das identidades e das teorias do senso comum. Tais experiências, produzidas na grande tela, demonstram os protagonistas e/ou coadjuvantes das histórias, que são, na realidade, pessoas comuns em constante interação com o outro, com eles mesmos e com a sociedade. Personagens fictícios, mas que na vida se tornam reais; seres que expressam saberes ligados à vida cotidiana, ao senso comum e à formação de várias identidades e hábitos. A representação social tem uma função essencial, de acordo com

Moscovici (2015), que é tornar o desconhecido, ou não familiar — no caso as relações interculturais expressas pelo cinema a partir do individual e coletivo — em algo familiar e próximo, algo compreendido, que acaba por construir-se em real, concreto. Tal tarefa é desafiadora, e exige dos diretores e atores algo nada fácil, que é transformar palavras, ideias e expressões não familiares em palavras usuais, palatáveis, próximas e atuais, que através das imagens apresentadas na tela carregem o reconhecimento e o peso da história do cotidiano, da vida comum (MOSCOVICI, 2015, p. 37). Denise Jodelet (2001, p. 22) assim define o lugar das representações na sociedade: “*reconhece-se que as representações sociais — enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros — orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais*”. Para Jodelet (2001), essa função trata de representar como uma realidade pouco conhecida, a partir do que se sabe dela, passa a uma nova realidade comum, a um conjunto social, a partir do pensamento da autora, pode-se então afirmar que o cinema, através da película, representa uma realidade, seja a percebida e interpreta, seja a apreendida e assimilada pelo espectador. Segundo Minayo (1994), representação social, para a sociologia, significa o que o cinema quer, de fato, transmitir aos espectadores. Conforme a autora,

As Representações Sociais se manifestam em palavras, sentimentos e condutas e se institucionalizam, portanto, podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais. Sua mediação privilegiada, porém, é a linguagem, tomada como forma de conhecimento e de interação social. Mesmo sabendo que ela traduz um pensamento fragmentário e se limita a certos aspectos da experiência existencial, frequentemente contraditória, possui graus diversos de clareza e de nitidez em relação à realidade (p. 108).

Esse conceito de representação social, consoante Minayo (1994), não é uma conformação perfeita da realidade. Para a autora, seria uma ilusão considerá-la verdade científica, reduzindo a realidade à concepção que os homens fazem dela. Não se pode esquecer que o elo para a compreensão das representações sociais é a linguagem. De acordo com o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1999, p. 36), “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência (...). A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”. Nesta ordem de ideias, é fundamental a concepção contemporânea sobre a linguagem, exatamente porque esta a entende como essencialmente plurívoca e a elabora tomando como dimensão preponderante a pragmática.

Entende-se que a linguagem possa ser analisada de acordo com três pontos de vista ou possua três dimensões básicas: sintática, semântica e pragmática. A primeira volta-se

para a conexão dos signos entre si. A segunda examina a relação entre o signo e seu referente, no sentido da relação de designação e tomando o referente como uma imagem cultural de natureza convencional. A terceira parte da relação entre o signo e seu usuário em um contexto de comunicação. Quando se enfatiza a dimensão pragmática da linguagem percebe-se claramente que a comunicação entre sujeitos e a discussão sobre o sentido das mensagens que são emitidas nesta comunicação, depende sempre da relação que se estabelece entre os interlocutores, posto que a linguagem como conjunto de signos não tem um sentido predeterminado. O processo de construção do sentido é sempre mediado culturalmente, o que significa que sofre influência das relações de repartição de poder na sociedade.

O cinema acabou por moldar uma linguagem própria, que representa essa pluralidade que só a linguagem possibilita: de sentidos, representações e compreensões. Se na própria linguagem a dimensão do poder já se manifesta, é ainda acentuada quando a linguagem é a linguagem demonstrada nas telas do cinema. Estudar a linguagem e os aspectos irredutíveis do cinema, implica levar em consideração esta sua dimensão, e o aporte teórico mais relevante é, neste sentido, aquele que salienta a dimensão pragmática como articuladora das demais dimensões da linguagem. A dimensão pragmática nos filmes é matéria-prima que subsidia as representações do que se quer demonstrar. Aumont (2004) discute a teoria do cineasta e teórico Pasolini, que mostra esta distinção:

... o cinema não é o filme: uma teoria de cinema, e sobretudo uma teoria de linguagem, visa a um objeto teórico, o cinema, que não deve ser confundido com o filme. O cinema é um modo de apreensão e de visão da realidade, comparável, por exemplo, à imaginação (...) o cinema é virtual e indefinido, como a percepção, como estar no mundo: já o filme é uma obra finita, mostra as coisas fixando-as e interpretando-as... (p. 31).

Não se trata, no entanto, de uma investigação apenas sobre o aspecto formal do filme, mas está considerando-se a forma de representação escolhida pelos cineastas, pois “os cineastas que pensam a imagem, pensam-na como uma representação afetada por um maior ou menor coeficiente formal (...), mas sempre como uma representação” (AUMONT, 2004, p. 53). Segundo Esteves (2013, p. 26), “as imagens nos mostram um mundo, mas não o mundo em si” – são, portanto, representações, nesse sentido, “o cinema narrativo não é expressão transparente da realidade social nem seu contrário exato”. Conforme esta autora, “opera-se, na verdade, um conjunto complexo de correspondências, inversões e afastamentos entre, de um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, de outro, a realidade social” (p. 26). Na perspectiva de Aumont (2004),

(...) existem muitas origens, históricas ou semíticas, do cinema, que o vinculam ora à perfeição finalmente alcançada de uma busca secular da mímésis, ora ao último avatar das formas pintadas, a abstração, ora à história do fantástico, criadora de mundos possíveis, tangentes ao nosso ou sombra dele. **Três grandes tradições, a realista** (defendida como se sabe em célebres artigos de André Bazin), **a abstrata** (minoritária em sua forma puramente plástica, mas que deu forma às idéias de todas as vanguardas) e, finalmente **a fantástica**, o cinema como “vida dos fantasmas” (Jean-Louis Leutrat)...” (p. 53).

O cinema tem uma característica de provocar, de projetar vidas, sonhos, lutas e resistências para dentro da tela; visa a ser espelho no qual podemos nos reconhecer e/ou tomar contato com escombros interiores há muito esquecidos. Além disso, cabe ao cinema suscitar no expectador sentimentos de natureza ética e política, que o façam questionar as estruturas de poder que permeiam todas as camadas da sociedade e influenciam na forma como esta se relaciona. Toda sociedade, independente da época, tem suas regras e verdades, e a relação estabelecida entre o cinema e a mensagem refletida diz muito sobre o momento social em que foi concebido, influenciando na relação entre expectador e poder. Nesse sentido, a partir das palavras de Foucault (1988 p. 89), *“O poder está em toda parte. Não porque englobe tudo, mas porque provém de todos os lugares”*. O cinema retrata muito bem esses lugares. As telas de cinema retratam, muito bem o que o poder tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto-reprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçando, a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las (FOUCAULT, 1988 p. 89). Segundo o autor,

Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de auto reprodutor, é apenas efeito de conjuntos, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (p. 89).

O poder é comumente visto como a capacidade de um determinado indivíduo impor sua vontade sobre outro. No que se refere à história do pensamento social, filosófico e político, muito se teorizou, e se teoriza, acerca do poder. Durante séculos distintas escolas e tradições dedicaram-se a analisá-lo e explicá-lo, mas um conceito útil de poder é colocado pela visão tradicional e deriva de teorias das ciências sociais que o explicam: *“poder significa*

a probabilidade de impor a própria vontade dentro de uma relação social, mesmo que contra toda a resistência e qualquer que seja o fundamento dessa probabilidade” (WEBER, 1991, p. 33). No entendimento deste autor, a dominação pode ser definida “como a probabilidade de encontrar obediência, uma ordem de determinado conteúdo, entre determinadas pessoas indicáveis” (p. 33); o poder é explicado sob o prisma do sujeito; o poder não é pensado sem aqueles que o possuem e será objeto de disputa entre classes.

Foucault (1987b, p. 26) apresenta uma análise relacional de poder, considerando--o em sua teia de circularidade. O autor enfatiza o seu caráter de relação, de funcionalidade e utilidade; “*o poder como uma estratégia, onde seus efeitos não são atribuídos a uma apropriação, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas...*”. Em seu método de análise, Foucault não se baseia a uma investigação simplista, indicando apenas a origem do poder, mas estabelece a partir de uma análise histórica das relações assimétricas de poder, os procedimentos e técnicas de atuação do poder em nosso meio social. Para o Foucault (1987b, p. 29), não existe algo unitário e global chamado poder, mas formas díspares, heterogêneas e em constante transformação; portanto, é uma prática social, e, como tal, constituída historicamente. Ainda segundo o autor, a função do poder é agir sobre o comportamento dos indivíduos, tomados isoladamente ou em grupo. Na visão de Foucault (1979, p. 16), o poder não é algo que se possa ser reduzido e analisado sob determinada óptica, nem se pode ter o controle irrestrito de sua origem institucional, tampouco da dominação em sua essência, visto que emerge de uma teia social em constante transformação — o poder não tem origem, pois ele não existe; “existem práticas de relações de poder, o que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona”. A partir disso, Moraes (2018, s.n.) observa que:

Em suas reflexões sobre as tecnologias e dispositivos de saber-poder, Foucault afirma que o método genealógico consiste em um instrumental de investigação voltado à compreensão da emergência de configurações singulares de sujeitos, objetos e significações nas relações de poder, associando o exame de práticas discursivas e não-discursivas. O desenvolvimento das análises genealógicas contribui para o exame do biopoder, poder que governa a vida, o que leva Foucault a investigar diferentes dispositivos, considerados conjuntos articulados de discursos e práticas constitutivos de objetos e sujeitos, produtivos e eficazes tanto no domínio do saber quanto no campo estratégico do poder. A genealogia do sujeito moderno desdobra-se no exame de três dispositivos distintos: o *disciplinar*, que toma o corpo como foco de estratégias de saber-poder, desenvolvendo tanto uma microfísica do poder quanto uma anatomia política dos indivíduos; o dispositivo de *segurança* que desenvolve uma biopolítica das populações, considerando o ser humano como espécie; e o

dispositivo da *sexualidade*, que emerge do questionamento e da intervenção em relação ao sujeito, considerando distintos modos de subjetivação.

É, portanto, no entroncamento, no entendimento dos sistemas em que se operam as novas representações discursivas do poder, e as suas articuladas estratégias políticas, que irá se constituir a forma inusitada do poder que legitima e operacionaliza uma nova visão de gerir a vida. Como a história cultural de Moscovici (2015), que explora as conexões fundamentais entre a “*representações*” e as “*práticas*” sociais pelo recurso às “*estratégias simbólicas*”, o projeto foucaultiano para a genealogia do poder sugere que, o remanejamento moderno das práticas de poder se relaciona de modo direto com a forma de construir e articular cadeias simultâneas, com o objetivo de reforçar a racionalização do poder. Foucault (1995) em seu texto *O Sujeito e o Poder*, discorre sobre as “*relações de força*”, as quais não são identificáveis, centralizadas ou verticais, mas que de certa forma estão inseridas em todas as esferas da sociedade. Estão presentes, então, em toda parte, e ninguém escapa, estão presentes também nas “*microlutas*” do cotidiano, e sempre têm como contraponto a resistência, o poder como uma relação de forças, e o cinema tem demonstrado tais representações ao suscitar um pensamento mais crítico a respeito das relações de poder, o cinema ainda tem o papel de instigar questionamentos, que cabe ao Estado respondê-los.

Pois, é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venha, a se superpor, a perder especificidade e finalmente a se confundir (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Nas representações sociais estão presentes as mais diversas relações de poder, em uma entrevista concedida a Jacques Rancière no ano de 1977, Foucault assevera que o poder, na visão clássica de política, ainda é associado à imagem centralizada, de um senhor que afirma a lei e a verdade, e que, entretanto, censura e proíbe. Para Foucault (2012), esta é uma definição que traduz o poder a um pequeno composto de técnicas de redução, a qual cumpre três funções centrais:

Ela permite fazer um esquema do poder que é homogêneo, não importa em que nível nos coloquemos e seja qual for o domínio: família ou Estado; relação de educação ou de produção; Ela permite nunca pensar o poder senão em termos negativos: recusa, delimitação, barreira, censura. O poder é o que diz não. E o enfrentamento com o poder assim concebido só aparece como transgressão; Ela permite pensar a operação do poder como um ato de fala: enunciação da lei, discurso de interdição. A manifestação do poder reveste a forma pura do tu “não deves” (p. 246).

O cinema, como já se enfatizou, possibilita a leitura por meio das suas imagens, cenas, falas, comportamentos desse tipo de concepção de poder, e, de acordo com Foucault (2012, p. 24), permite uma análise que facilita a identificação do sujeito absoluto do poder, cristalizando a naturalização de um comportamento subalterno, em relação ao poder manifestado pelo Estado, enfatizando a dualização da relação dominante e dominado, e, conseqüentemente, permitindo que se padronize tanto a análise das formações sociais quanto do assujeitamento dos indivíduos. O filme *Bacurau* bem demonstra tais representações. O poder, para Foucault (2012), encontra-se com a perspectiva nietzschiana sobre a vontade de poder e das relações das forças com as forças, e ao afirmar que o poder se reduz à uma mera estratégia dos poderes de uma dada sociedade, permite esboçar a mobilidade intrínseca do poder. Desta forma o cinema, por sedimentar-se como uma ferramenta que possibilita apreender a essência de uma sociedade e suas estruturas, *“permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário”* por intermédio de uma complexa complementaridade, quando um não saberia excluir o outro (GUTFREIND, 2008, p. 230).

Pode-se afirmar, ainda, que o cinema, na atualidade, é um suporte técnico que pode fazer diferentes tipos de discursos, como no jornalismo, na publicidade, na pedagogia e também na arte. Assevera-se, nesse sentido que o cinema contribui para a transformação cultural, social e individual. O cinema é prática social, ou seja, mais que arte e estética a ser apreciada, o cinema cumpre um importante papel social que inclui a leitura dos signos da sociedade e da cultura por meio das imagens fílmicas. A narrativa vai além do prazer da apreciação da história, estabelecendo um diálogo entre diretor e espectador, por esta razão, seu estudo sistemático se faz tão relevante para usufruirmos todo o seu potencial revolucionário e libertador, expresso por seus signos, imagens e narrativas de forma contextualizada (MARQUES, 2013, p. 12).

Assim, filmes com teor político e ideológico, como o *Bacurau*, são práticas cinematográficas importantes para se analisar a questão do poder no período em que a película foi produzida e reproduzida, ou seja, sua relação entre as representações ao que se queria prefigurar e as práticas que pretendiam alcançar com o público em questão, ou seja, *“(...) analisar o filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode--se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa”* (FERRO, 1988, p, 203). Nesse sentido, conforme Avelino e Flório (2013),

O cinema é compreendido como uma linguagem imagética constitutiva do tecido social e que apresenta o imaginário do cineasta e suas representações do cotidiano vivido com as tensões, conflitos e embates da realidade social, assim como a construção dos personagens e de suas múltiplas tramas são representações de mundo do cineasta que demonstram seus valores, comportamentos e sentimentos (p. 7).

É a partir de tais percepções aqui levantadas, que abordam a representação social e o poder, que se busca analisar, nas linhas que seguem, a representação social do poder no filme Bacurau.

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO FILME BACURAU

Da mesma maneira que algumas áreas do saber, como a história, os estudos da linguagem e o direito, “o cinema é uma forma de narrativa. A narrativa lida com o tempo dos eventos, os organiza. Ela lida com a temporalidade da experiência humana, a qual se dá em determinado espaço e constrói um enredo” (CHUERI; SILVA, 2020, p. 628). Os diálogos de Bacurau, assim como as representações de vivências coletivas, dos relacionamentos amorosos, dos corpos e das reações, causam desconforto àquilo que se designa como “tradicional”, na imagem fílmica, essas representações tornam-se normais, porque não há a espera por dias melhores. Segundo Gomes e Trovão (2020),

(...) os moradores de Bacurau não aguardam por alento divino ou divinizado do Estado, partem da compreensão do exercício de gestão colegiada para tomar em suas mãos a organização do combate ao opressor político nativo ou imigrante, provocando mal-estar latente aos partidários de uma gestão antidemocrática e absoluta. As películas dialogam com a atuação popular, quer como sujeitos militantes, ou enquanto sociedade civil organizada e rebelada. Pensá-los como ferramentas para o ensino de história brasileira do tempo presente transcorre o viés reflexivo sobre a distopia, polissemia e arte na narrativa contemporânea, enfim, da construção das noções de cidadania empregando o cinema como instrumental (p. 236).

Lançado em 2019, o filme brasileiro Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, mistura gêneros e apresenta uma colagem³ de inúmeras referências aos clássicos

³ O termo colagem vem do francês *colar* (colar). Consiste na construção de obras plásticas, montando diferentes peças ou cortes que criam um trabalho final. Na técnica da colagem, o centro da composição desaparece, oscilando entre a total integração entre os temas e, ao mesmo tempo, a desintegração “(...) se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação. Haverá uma pedagogia da imagem, especialmente em Godard (...)” (DELEUZE, 1985, p. 23).

do cinema, remetendo ao “faroeste” de Sergio Leone e perpassando a força e sangue dos filmes de Tarantino. O filme é ambientado no sertão nordestino em um futuro distópico e não muito distante, e tem como elemento basilar as relações construídas dentro da pequena Bacurau. O personagem principal é o próprio povoado, reduzido uma rua e poucas casas em torno da pequena praça. O povo que lá vive é forte, mesmo sofrendo com a falta de água e o abandono das autoridades. A trama começa a se desenrolar após a morte de Dona Carmelita. Quando o único professor do pequeno povoado, descobre que Bacurau não faz parte mais dos mapas da região, começam-se a desencadear movimentos estranhos na região; drones de última geração monitoram o movimento dos moradores, motoqueiros visitam a cidade, sem justificativa aparente.

Alguns acontecimentos inusitados, contudo, sucedem a morte da anciã, como a falta de energia, a interrupção da comunicação e quando o caminhão-pipa, única fonte de água, retorna perfurado de balas, mas quando os moradores começam a parecer mortos, os habitantes de Bacurau percebem que estão sob ataque. Como forma de sobrevivência, resolvem resistir e iniciam uma guerra contra um grupo de americanos que ali se encontra para fazer um tipo de “caça esportiva” com pessoas vivas, numa espécie de jogo monitorado, quando cada pessoa morta rende pontos ao assassino; “à lógica facínora da classe média americana contrapõem-se então os bandoleiros da catinga e suas energias represadas de anos de lutas e sobrevivência no sertão” (MENDONÇA, 2019, s.n.)⁴.

No filme Bacurau há vários momentos que abarcam a perspectiva de observação das relações sociais estabelecidas por meio do binômio representação social-poder, como nas diversas cenas que começam pela ideia de retratar um Brasil cheio de desigualdades, mas sobretudo de **resistência popular**. O filme de Mendonça Filho, conforme Gomes e Trovão (2020, p. 236), dialoga com essa tradição cinematográfica subvertendo a linha narrativa, na trama não se identifica à primeira vista quem são os “mocinhos” ou quem são os “bandidos”? Ao inverter o foco narrativo, representando os assassinos não como um grupo de bandoleiros sertanejos, mas, sim, como caçadores americanos apoiados por políticos e grupos locais, o filme mostra uma abordagem importante, nos permitindo olhar o mundo da óptica das minorias esquecidas e suas estratégias de sobrevivência frente à potência avassaladora da opressão. Toda a força dramática exposta nas cenas de Bacurau, todas essas

⁴ Entrevista de Kleber Mendonça Filho concedida a Vinícius Marques em 10 set. 2019. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2090836-kleber-mendonca-filho-nao-tem-filmes-como-bacurau-no-cinema-brasileiro>. Acesso em: 5 dez. 2020.

“representações”, nada mais é que a retratação da existência histórica da memória brasileira, apresentada na película e construída com a verdadeira liberdade ficcional. Dessa forma, pode-se afirmar que o filme serve como uma alegoria da realidade brasileira (AIDAR, 2020, s.n.). Para Chueri e Silva (2020),

Como no evento (e na surpresa), a resistência mistura negatividade e criação: ela é a defesa contra uma ofensiva, a oposição a um estado de coisas, e também é potência criativa que não se prende ao real (ou ao Ser). A situação a que os moradores de Bacurau são submetidos é insustentável, insuportável: excluídos do mapa, apagados da existência, marcados para morrer. É na urgência dessas circunstâncias que a reação de Bacurau se organiza, criando o que de mais surpreendente e apocalíptico há no filme. Contra todas as probabilidades, contra tudo o que se espera, a pequena comunidade se articula e encontra na criatividade os instrumentos para resistir (p. 639).

Os excluídos do mapa, apagados da existência, demonstram o quanto a desigualdade tem um papel importante no desenvolvimento das fomes coletivas e outras crises graves. Na cena, no início da narrativa, onde a personagem Teresa viaja de carona no caminhão-pipa que leva água ao povoado, percebe-se as estradas em estado precário, e no meio do caminho surgem caixões, os quais mesmo depois de atropelados por um caminhão, são carregados pelas pessoas que passam pelo lugar, a cena inicial, pode ser interpretada como um prenúncio da atmosfera ameaçadora que aguarda na pequena cidade de Bacurau (AIDAR, 2020, s.n.). Ainda, é possível vislumbrar que a própria ausência de democracia na região, apresenta-se na desigualdade de direitos e poderes políticos, tornando dessa forma as carências coletivas e crises regionais em uma desigualdade severa. Os diversos problemas sociais são importantes no processo de desenvolvimento como liberdade, pois envolvem o aumento da segurança e da proteção usufruídas pelos cidadãos, e essas questões são também demonstradas no filme.

A história se passa daqui a algum tempo e não se pode precisar exatamente o ano, mas o fato é que, mesmo sendo no futuro, identifica-se uma relação direta com acontecimentos atuais e do passado, o que demonstra uma alegoria da realidade brasileira a qualquer tempo, onde a profunda crise das instituições políticas negligencia as necessidades básicas da população. É importante destacar a forma como os movimentos de câmera produzem sentido, eles contribuem para transparecer as relações sociais historicamente impostas — sempre que aparece o grupo de americanos o olhar do espectador é direcionado para o povoado, uma metáfora para demarcar espaços e mundos diferentes. Gomes e Trovão (2020, p. 232-233) destacam que “se trata de sujeitos

marginalizados, porém conectados a um mundo globalizado, inseridos num microcosmo no qual mulheres, prostitutas, gays, trans, lésbicas, foras da lei, sujeitos andróginos, racializados e excluídos constroem uma resistência contra os opressores “*euro-norte-americanos*”. Conforme Hooks (2019, p. 44 *apud* GOMES; TROVÃO, 2020), a nossa marginalidade nos dá uma vantagem e nos permite fazer uso dessa perspectiva para criticar o poder dominante de hegemonia racista, classista e sexista, bem como criar uma contra-hegemonia (p. 233). Para Chueri e Silva (2020),

Os gringos matadores sequer cogitam a resistência organizada, julgando-se superiores não só no armamento e nos recursos tecnológicos como também em sua humanidade (as vidas matáveis são vidas latinas, não brancas, de “raça inferior”, e nem os sulistas que se afirmam brancos e superiores escapam dessa lógica). A cidade vazia e silenciosa, que para eles parece mais um sinal de fraqueza e vulnerabilidade dos seus alvos, revela a potência criativa da resistência bacurense e a força da organização comunitária. É de dentro do museu do qual os motoqueiros intrusos haviam desdenhado que a contraofensiva recomeça, com armas retiradas das paredes de exposição, recuperando a memória de outras resistências (p. 639).

As desigualdades, resistências e as mais variadas representações sociais e de poder perpassam todo o filme. Por exemplo, segundo Aidar (2020, s.n.), quando um casal de motoqueiros aparece no povoado, aparentemente como turistas oriundos da região Sudeste e Sul do Brasil, percebe-se o ar de superioridade dos mesmos em relação ao povo nordestino. A cena apresenta a realidade de uma sociedade brasileira desconectada, onde o discurso de ódio é uma prática discriminatória ainda muito viva, e ali é esquecido todo o peso dessa região para com a história do Brasil enquanto nação. Pode-se, nesse sentido, observar e/ou fazer um paralelo dessa situação com o papel das elites brasileiras e das estruturas políticas que desprezam o povo e aliam-se aos interesses estrangeiros. Consoante Gomes e Trovão (2020),

Em Bacurau o enfrentamento dos sertanejos, mobilizando talvez uma consciência política almejada pelo cinema glauberiano contra a alienação, pode ser observada na cena em que o prefeito encontra uma cidade vazia, experimentando o desprezo que a população tinha pela política tradicional, e em outro momento, quando um personagem secundário diz a Domingas que é preciso reabrir a igreja, cheia de tralhas e objetos não religiosos, e ela responde: “Mas nunca fechou”. A marca da comunidade de Bacurau não é a subserviência ao neocoronelismo ou à igreja que defende o Estado, mas sim a ancestralidade dos povos sertanejos que resistem às invasões que enfrentaram historicamente desde a colonização (p. 238).

Essa ausência de políticas públicas é representada pelo descaso à educação, explícito na cena em que um caminhão despeja um monte de livros, que caem no chão de qualquer forma sendo danificados. A manutenção de um povo iletrado é o incentivo para a perpetuação do poder às mãos daqueles que apenas o detém, e esquecem da verdadeira noção de dignidade da pessoa humana, ultrapassando todas as formas de respeito aos direitos fundamentais. As questões de gênero também são tratadas. Primeiro: o enterro de dona Carmelita, senhora negra, bastante idosa, que foi muito importante na comunidade. Para Aidar (2020, s.n.), por meio de tal personagem fica evidente a importância das mulheres e do matriarcado naquele lugar, pois dona Carmelita foi responsável por gerar uma enorme família, constituída por pessoas de todos os tipos, quase como um retrato do próprio povo brasileiro. Segundo: a subalternização e o silenciamento, perceptíveis na cena em que o prefeito leva à força a prostituta Sandra, evidenciando a violência de gênero e sexual que ela sofrerá, realidade, infelizmente, tão presente no Brasil. Terceiro: a personagem emblemática Lunga, — a partir dela expõe-se questões de identidade de gênero aliadas a uma força e impulso por sobrevivência, algo que retrata muito bem o tratamento dado aos grupos LGBTQ+ no Brasil. *“Lunga, simboliza o desejo por transformações radicais na sociedade, e vem travestido em uma figura que tem o poder de unir elementos a princípio tão díspares, como o universo do cangaço com a transsexualidade”* (AIDAR, 2020, s.n.). Bacurau demonstra muito bem, nesse último caso, como configuram-se as diferenças por meio de sistemas de classificação, os popularmente chamados “rótulos sociais”.

Estabeleceu-se, entre parte dos membros da sociedade, uma espécie de consenso sobre como classificar estas diferenças. Em certos casos, alguns indivíduos veem tais classificações como delineadoras entre *“certo e errado”* ou, até mesmo, entre *“normal e anormal”*, e Lunga representa bem isso. Esta divisão das pessoas é construída em termos de oposições binárias de macho--fêmea, homem-mulher e, também, no sentido de que as relações sexuais e afetivas apenas podem ocorrer segundo esses critérios, determinando que as demais formas de ser e de viver são erradas. A incapacidade de conviver com a diversidade e com aqueles classificados como diferentes, muitas vezes é fruto de preconceitos, ou seja, da forma distorcida e despida de conhecimento de enxergar o outro. Os preconceitos são percepções negativas ante a indivíduos ou grupos socialmente inferiorizados, visando à exclusão desses sujeitos no âmbito social e político. Bacurau demonstra que é preciso resistir a tal representação social, e demonstra os reflexos dessa violência e da condenação moral das pessoas LGBTQ+. Os dados não mentem. Atualmente existem cerca de 70 países que

criminalizam a homossexualidade, alguns deles com pena de morte. Mulheres ainda sofrem com uma tradição machista de submissão e objetificação dos seus corpos. Quando se trata de mulheres trans, o Brasil é, de forma paradoxal, o país líder nas pesquisas que indicam os locais onde mais se consome pornografia contendo pessoas trans e, ao mesmo tempo, mais mata mulheres, mulheres trans e travestis, e Lunga representa a resistência.

No Brasil, movimentos feministas e de LGBTQ+ vêm, desde a década de 60 do século 20, batalhando e exigindo direitos para essa parcela da população. Os poucos avanços sociais não foram dados de graça, mas conquistados ao custo de sangue e resistência. O sexo e as sexualidades sempre foram objetos de discurso, de controle e de poder em relação aos corpos, e o filme também chama atenção para essa problemática. Demonstra, assim, o papel da cultura e do poder no exercício sobre o corpo, como exposto por autores como Edgar Morin (2011) e Michel Foucault (1979). Quanto a isso, Foucault (2010) observa, por meio de uma genealogia, que valores, crenças e normas são moldados pelo poder; um poder que se ramifica na sociedade e que é exercido nas relações sociais. Os fatos e as reações de Lunga coadunam-se com a perspectiva foucaultiana de que o poder atua diretamente sobre o corpo do indivíduo.

Na pequena cidade de Bacurau há várias personalidades “excêntricas”; o prefeito ou gestor local não é respeitado pela população, materializando aqui o que Foucault apresentou como resistência, mas sentem orgulho do guerrilheiro⁵, natural do povoado, funcionando como o contrapoder, resistindo à imposição hegemônica da dominação. O crítico Vinícius Fagundes (2019, s.n.) afirma que Bacurau possui muitos elementos cinemanovistas⁶, quase

⁵ O jurista e filósofo do direito, Arnaldo Sampaio Godoy (2019), ao contextualizar o filme Bacurau, procura fazer uma análise sociológica e histórica da trajetória do chamado “banditismo social” a partir de Jesuíno Brilhante (1844-1879). O cangaceiro-romântico significou a justiça onde justiça não havia e a desafiante onde a desforra não acontecia. Hobsbawm (1970) entende o banditismo social como um tipo especial de protesto e rebelião camponesa que constitui um fenômeno universal, que ocorre sempre que as sociedades se baseiam na agricultura (inclusive as economias pastoris), e mobiliza principalmente camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados – por senhores, burgueses, governos, advogados ou até mesmo bancos. Pela sua complexidade, o banditismo social não tem quase organização e ideologia e não se adapta de forma alguma aos movimentos sociais modernos (HOBSBAWM, 1970, p. 16). Bakunin vai na mesma linha: “O bandido é sempre o herói, o defensor, o vingador do povo, o inimigo irreconciliável de qualquer Estado, regime social ou civil, o lutador de vida e de morte, contra a civilização do Estado, a aristocracia, a burocracia e o clero” (apud HOBSBAWM, 1970, p. 43). (GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes (2019). *Sobre o filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles*. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-dez-13/arnaldo-godoy-bacurau-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles>. Acesso em: 15 dez. 2020).

⁶ Termo empregado para se referir ao movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo. O Cinema Novo foi um produto cultural do processo de modernização vivido pela sociedade brasileira a partir da década de 20 do século 20. A propósito desta questão, ver Nelson Silva Júnior. *Cinema novo e Glauber Rocha: a identidade do cinema nacional*. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/171_trabalho.pdf. Acesso em: 11 nov. 2020.

como se fosse um filme do movimento que, por acaso, nasceu no tempo errado. Mendonça Filho insere Bacurau às propostas modernistas dos anos 20 e 30 do século 20, desenvolvendo na narrativa fílmica a trajetória da construção de uma identidade política e cultural a partir de propostas estéticas variadas, mas, principalmente, por meio do desenvolvimento de uma linguagem fílmica capaz de se sobrepôr à dominação do poder vigente, revelando os problemas políticos e sociais da realidade cultural do Brasil.

O local onde o filme é produzido, também é o local que o recebe, e a atmosfera dos direitos humanos no cenário brasileiro na época em que Bacurau foi rodado, não poderia se apresentar pior. Crises financeiras nos Estados, como o caso do estado do Rio de Janeiro, que afetou diretamente na segurança pública, e a morte da vereadora e ativista dos direitos humanos Mariele Franco. Pode-se também apontar que no ano de 2018, o Brasil enfrentou sua maior crise migratória, desencadeando, o fechamento de fronteiras brasileiras. Estes fatos, podem ser identificados nos elementos políticos de Bacurau, o que nos leva a compreender diretamente a sociedade que o produz, pois os fatores sociais da época atuam na constituição fílmica, pois, Bacurau é um filme claro e direto. Ainda, para Vinícius Fagundes, enquanto nos filmes do diretor de *Pulp Fiction*⁷ a violência é puramente estética, em Bacurau, tal qual as obras cinemanovistas, há a virtude na violência.

Ela é justificável, possui argumentos e propósitos, como na cena em que o *bunker* de munição do guerrilheiro é aberto às pressas para armar a população. Em uma entrevista por sua passagem ao Brasil, Quentin Tarantino declarou que seus filmes são como uma tela em branco que ele pinta com sangue⁸; “Já Bacurau, é uma tela pegando fogo em que o sangue apaga as chamas” (FAGUNDES, 2019, s.n.). Na perspectiva dos autores Gomes e Trovão (2020, p. 235), Bacurau “demonstra — e autoriza —, uma leitura do presente político brasileiro e mundial a partir das imagens de resistência e rebeldia dos moradores da pequena cidade do interior pernambucano”. Segundo os autores, “esse mote narrativo — resistência dos mais precarizados e revolta contra seus opressores”. Do ponto de vista sociológico e político, Helena Popineau (2019) parece ter conseguido dar a dimensão de

⁷ Expressão utilizada pelo diretor norte-americano Quentin Tarantino para descrever histórias de qualidade inferior ou absurdas.

⁸ O crítico Vinícius Fagundes refere-se à entrevista coletiva dada por Tarantino em passagem pelo Brasil, publicada em novembro de 2015, na qual o diretor fez a seguinte afirmação: “Definitivamente vermelho é uma cor na minha paleta de cores. Mas a gente está falando sobre faz de conta. O sangue na vida real, é assustador, é triste, mas no cinema é falso, na verdade ele tem um gosto bem bom (...). Na ficção, eu vejo o sangue como uma tinta, e você a pinta da forma que preferir. Às vezes para ficar lindo, às vezes para ficar assustador, e outras é só engraçado mesmo”. A matéria é do jornalista e roteirista Felipe Germano (2016). Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/uma-hora-com-tarantino/>. Acesso em: 9 dez. 2020.

tudo:

Bacurau é uma aula de resiliência, no âmbito do pouco que detém, há: uma igreja sem padres, um museu cuidadosamente protegido (e motivo de orgulho para a população), um cabaré e uma escola — com a figura de um sábio professor e uma das melhores bibliotecas da região. Quanto simbolismo! Quantas lições! Na cidade, os cidadãos “gente” formam o corpo social — sendo a coletividade o personagem principal da trama — a qual se auto-organi-za para reagir, motivados pela necessidade de coesão e pelo estado de anomia que os acomete. A partir disso, na perspectiva do funcionalismo de Durkheim, o entendimento dos acontecimentos não deve perpassar pelo valor moral, mas sim pelo valor social que esse fato vai acarretar na busca do equilíbrio das partes que compõe a sociedade (s.n.).

Bacurau extrapola os sentidos, pois representa um Brasil distópico, mas atual, tanto na concepção política, como na sociedade e seus valores, no filme afirmado pela figura de um prefeito corrupto que subverte o sentido da democracia, do que é conhecido e protegido, o opressor fortemente desempenhado pelo Estado. O filme ainda cria um forte padrão de exclusão, na medida que reafirma a superioridade do sul do Brasil exaltada nas cenas dos motoqueiros, separando o Nordeste do restante do país, mitigando o esvaziamento e o desaparecimento da cidade dos mapas e o abandono à própria sorte de seus moradores, desemborcando no uso “turístico” da terra e de suas gentes como campo de tiro de estrangeiros, um povo largado à própria sorte.

A covardia não é uma alternativa para Bacurau — ele é um filme de resistência. Quando o menino é assassinado friamente pelo americano, a morte da criança faz com que os moradores enxerguem, de forma mais crítica, o mundo à sua volta; passam a perceber conflitos e a questionar as relações de poder, questão que se materializa metaforicamente no momento em que os moradores se unem para defender a comunidade. Neste momento da tomada de decisão há um corte nas relações simbólicas do poder. É a desnaturalização da condição subalterna, o questionamento crítico do motivo da matança exercido pela manutenção do poder, é a libertação do corpo simbolicamente enquadrado. Do ponto de vista sociológico e político, o filme Bacurau expressa, de diferentes maneiras, as profundas contradições sociais da sociedade capitalista contemporânea. Tais contradições estão presentes no dia a dia das pessoas simples, dos pobres, dos excluídos e nas desigualdades sociais.

Bacurau é um filme sobre o Nordeste, mas é sobre o Brasil também, sobre pessoas. Eu gosto de gente, não sou um misantropo, gosto de gente, não todo mundo, mas gosto das pessoas que eu gosto. Então Bacurau é sobre compaixão, pessoas vivendo juntas numa comunidade e tentando se ajudar.

A vida é difícil, então quando as pessoas tentam se ajudar tudo flui mais rápido. O filme tem um certo poder, é natural que algumas pessoas queiram vê-lo como militância. Eu não tenho, nem Juliano, vendido o filme dessa forma (MENDONÇA, 2019, s.n.).

Helena Popineau (2019), ao comentar Bacurau, lembra que se trata de uma obra, acima de tudo, de “*arte*”, cujo objetivo também é semear utopias e levantar um campo de discussão capaz de buscar respostas para a transformação social. Em razão de sua narrativa vaga, o filme tem recebido inúmeras críticas e vem sendo apontado, em várias delas, como incentivador da violência, ou, ainda, da segregação das unidades federativas — em diferentes níveis, entre outras coisas. Não se trata disso. Bacurau versa sobre desigualdade, opressão, pertencimento, poder e revolução (POPINEAU, 2019, s.n.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de representações, impresso no filme Bacurau, enfatizou os paralelos representacionais que aliam o simbólico ao social. O texto demonstrou a importância do cinema para a cultura e para a Democracia. Enfatizou as mais variadas representações de poder que interferem no ser e no ter. Por meio do cinema e do filme Bacurau observou--se, através das imagens e das falas, as relações entre o poder e suas estruturas e o quanto elas “prejudicam”, subalternizam e silenciam as identidades, alteridade e a cultura. O filme Bacurau possibilitou a reflexão, enfatizou que o caminho é dialógico entre as mais diversas culturas, sem que se neguem mutuamente, o que implica a aceitação da diversidade e a compreensão da humanidade do ser. É um filme onde a identidade de cada habitante e sua capacidade de alteridade ultrapassam conceitos, empregando o cinema como instrumento de transformação nesse novo modelo de mundo.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura (2020). Bacurau: análise do filme. Disponível em: culturagenial.com/bacurau-analise/. Acesso em: 31 dez. 2020.

AUMONT, Jacques; **BERGALA**, Alain; **MARIE**, MICHEL & **VERNET**, MARC (1995). A Estética do Filme. São Paulo: Papirus.

_____ (2004). As Teorias dos cineastas. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.

AVELINO, Yvone dias. **FLÓRIO**, Marcelo (2013). História cultural: o cinema como representação da vida cotidiana e suas interpretações. São Paulo: Projeto História, n. 48.

BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Volochínov) (1999). Marxismo e Filosofia da Linguagem. 9ª ed., São Paulo: Ed. Hucitec.

BERNARD, François de (2005). Por uma definição do conceito de diversidade cultural. In: Brant, Leonardo (org.). Diversidade cultural. Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte.

BOURDIEU, P (1989). O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CHUERI, Vera Karam; **SILVA**, Ana Cláudia Milani (2020). Sobre a surpresa e o apocalipse em Bacurau. ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 6, n. 2, julho-dezembro.

DELEUZE, Gilles (1985). Cinema 1: a imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

DURKHEIM, Émile (2007). Sociologia e filosofia. São Paulo: Ícone.

ESTEVES, Flávia Cópio (2013). Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980). Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História.

FAGUNDES, Vinicius (2019). Bacurau, o novo cinema novo e o marxismo. Disponível em: https://medium.com/@Vinicius_Fagundes/bacural-o-novo-cinema-novo-e-o-marxismo-731675e8fed. Acesso em: 10dez. 2020.

FERRO, Marc (1992). Cinema e História. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

FOUCAULT, Michel (1979). Microfísica do poder. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____ (1987^a). Vigiar e punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes.

_____ (1987b). *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. 23^a ed. Petrópolis: Vozes.

_____ (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. José Augusto Guilhom Albuquerque e Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____ (1995). O sujeito e o poder. In: **DREYFUS**, Hubert; **RABINOW**, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Tradução Vera Porto Carrero. 1^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2003). *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2010). O sujeito e o poder. In: **DREYFUS**, Hubert; **RABINOW**, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2012). *Estratégia Poder-Saber*. Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GODARD, Jean-Luck (1998). *Histoire(s) du cinema*. Tomo 2. Paris: Gallimard-Gaumont.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes (2019). Sobre o filme Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-dez-13/arnaldo-godoy-bacurau-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; Trovão, Flávio Vilas-Bôas (2020). O voo do Bacurau: cinema, necropolítica e [contra]violência. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 17, a. XVII, jul./dez. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/951/886>. Acesso em: 31 dez. 2020.

GUTFREIND, Cristiane Freitas (2008). Cinejornal sintoma de um discurso totalitário. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, v.13, n.24, p.229-232. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/878/736>. Acesso em: 26 dez. 2020.

HALL, Stuart (1995). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HOBSBAWM, Eric John (1970). *Rebeldes primitivos*. Tradução Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

JODELET, Denise (2001). *As representações sociais*. Tradução Lílian Ulup. Rio de Janeiro: Eduerj.

LANGON, Maurício (2003). Diversidade cultural e pobreza. In: **SIDEKUM**, Antônio (org.). *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: Editora Unijuí.

LARAIA, Roque de Barros (2001). *Cultura: um conceito antropológico*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MACHADO, Roberto (1988). *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Zahar.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni (2013). O cinema como ferramenta de análise e transformação cultural: o franquismo em Bigas Luna. *Semeiosis: Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista*, Suporte eletrônico, jul. Disponível em: <http://www.semeiosis.com.br/u/64>. Acesso em: 2 nov. 2020.

MENDONÇA, Thiago B (2019). “Bacurau” e a nova onda do cinema brasileiro. Disponível em: <https://epoca.globo.com/thiago-b-mendonca/cinema-bacurau-a-nova-onda-do-cinema-brasileiro-23917057>. Acesso em: 5 dez. 2020.

MINAYO, Maria Cecília S. (1994). O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: Guarechi, Pedrinho A. e Jovchelovitch, Sandra. *Textos em representações Sociais*. Rio de Janeiro: Vozes.

MONTIEL, Edgar (2003). A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUM, Antonio (org.). *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: Editora Unijuí.

MORAES, Marcos Vinicius Malheiros (2018). “Genealogia – Michel Foucault”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.ffe.usp.br/conceito/genealogia-michel-foucault>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MORIN, Edgar (2011). *O método 4. As ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina.

MOSCOVICI, Serge (2012). *A psicanálise, sua imagem e seu público*. Tradução Sonia Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____ (2015). *Representações sociais: investigação em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes.

OLIVEIRA, Márcio S. B. S (2004). Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 55, jun. 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200014. Acesso em: 20 nov. 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (1995). Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27.

POPINEAU, Helena (2019). Bacurau: quando a covardia não é uma alternativa. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/16/artigo-or-bacurau-quando-a-covardia-nao-e-uma-alternativa/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa; **NUNES**, João Arriscado (2003). INTRODUÇÃO: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: Santos, Boaventura de Sousa. Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUZA, Washington Luis (2011). Ensaio sobre a noção de poder em Michel Foucault. São Paulo: Revista Múltiplas Leituras, v. 4, n. 2, p. 103-124.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne (1994). Ensaio sobre a análise fílmica. São Paulo: Papyrus Editora.

WEBER, Max (1991). *Economia y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2012). Estratégia poder-saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos: IV*. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2013). Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos: II*. Tradução Elisa Monteiro. 3^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.