

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**O sertão entre as margens
e o centro do mundo atual:
notas sobre Bacurau**

André de Macedo Duarte

Maria Rita de Assis César

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba (PR)

RESUMO

O sertão entre as margens e o centro do mundo atual: notas sobre Bacurau

Em três momentos, o texto discute o filme Bacurau dos cineastas brasileiros Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, tomando como fio condutor a ideia das relações entre margem e centro, entre local e universal. Em um primeiro momento, estabelecemos paralelos entre aspectos do projeto estético-político deste filme e do movimento do Tropicalismo dos finais dos anos 60, com o qual ele dialoga, sobretudo a partir da ideia de justaposição formal de opostos. Em segundo lugar, mostramos que o enredo do filme articula os polos do regional (o sertão) e do universal (o mundo contemporâneo), entendendo o filme como um diagnóstico do presente esclarecido a partir das noções de biopolítica, necropolítica e neoliberalismo. No terceiro momento, analisamos a construção da vila de Bacurau como comunidade queer, heterotópica e marginal, desviante em relação às normas patriarcais hegemônicas quanto às relações entre os gêneros e quanto à orientação sexual. Na conclusão, argumentamos que a violência presente no filme não constitui nem um projeto político determinado, nem tampouco serve a propósitos mercadológicos. Por outro lado, a violência contida nos atos de resistência da comunidade está a serviço da garantia de suas formas de vida marginal.

Palavras-chave

Bacurau; Tropicalismo; biopolítica; necropolítica; neoliberalismo; heterotopia; Cinema Brasileiro Marginal

ABSTRACT

The Sertão between the Margins and the Center of the Contemporary World: Notes on Bacurau

In three moments, this text discusses Bacurau, the last movie by Brazilian movie-makers Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, assuming as its guidelines the establishment of relations between the margins and the center, between the local and the universal. Firstly, we establish parallels between some general aspects of the movie's aesthetic-political gesture and that of Tropicalism, an aesthetical movement from the late 60's, with which this movie dialogues. Secondly, we argue that this movie's scenario proposes an articulation between the local (the sertão) and the universal (the contemporary world), since it affirms a diagnosis of the present which relies upon the notions of biopolitics, necropolitics and neoliberalism. Thirdly, we analyze the construction of the Bacurau city as a queer, heterotopic and marginal community, one that deviates from patriarchal hegemonic norms concerning social and sexual relations. In our conclusion, we argue that the extreme violence present in this movie does not serve any political project nor does it aim at stirring the audience's attention. The violence of the community's acts of resistance is aimed at protecting their marginal forms of life.

Keywords

Bacurau; Tropicalism; biopolitics; necropolitics; neoliberalism; heterotopia; Marginal Cinema

DUARTE, André de Macedo; ASSIS CÉSAR, Maria Rita de. "O sertão entre as margens e o centro do mundo atual: notas sobre Bacurau". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 53-79.

Aprovado: 03.06.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 André de Macedo Duarte; Maria Rita de Assis César. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 03.06.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 André de Macedo Duarte; Maria Rita de Assis César. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

I. Abertura

Bacurau é o mais recente filme dos diretores brasileiros Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que já haviam trabalhado juntos em produções aclamadas pela crítica como *Aquarius*, de 2016, e *O som ao redor*, de 2012. O filme pertence à nova onda de cinema nordestino, particularmente aquele produzido no Recife, mas também é herdeiro de uma vasta tradição cultural brasileira que passa pelo Cinema Novo de Glauber Rocha, pelo Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, por mestres da literatura como João Guimarães Rosa e também pelo Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e companhia. Temos aqui um filme complexo cujas apostas estéticas e políticas se voltam simultaneamente para o cinema brasileiro de hoje e de ontem, mas também refletem sobre o passado, o presente e o futuro do Brasil. *Bacurau* assume-se como cinema de gênero, mas não pertence a um único gênero e, ao contrário, os atravessa e os transgride, amarrando tradições cinematográficas brasileiras a cânones do cinema mundial.

Nada neste filme é desprovido de razão e já sua abertura atrai a atenção e intriga o espectador. Sob a tela negra, contrastando com as letras brancas no formato dos tipos das velhas máquinas de escrever, os nomes dos atores, atrizes e seus personagens nos são apresentados com pequenas linhas tracejadas fazendo a sua conexão. Essa apresentação sugere que este filme contemporâneo está em diálogo com a história do cinema brasileiro e mundial. De fato, esta referência ao passado se confirma com a canção de Caetano Veloso, “Não identificado”, cantada pela voz suave e cristalina da jovem Gal Costa, na gravação de 1969. Vemos então aparecerem as imagens do planeta azul e redondo (é sempre bom frisar atualmente), vistas a partir do cosmos; vemos também um pequeno satélite que desliza silenciosamente, bem como a região Nordeste do Brasil vista desde o espaço sideral, até que a câmera inicia um breve mergulho que nos joga no coração do sertão. A canção de Caetano Veloso nos leva imediatamente para o rico universo cultural brasileiro do final da década de 1960, quando o Tropicalismo, entre outras manifestações

artísticas da vanguarda, tentava reconfigurar as tradições culturais do Nordeste e do sertão, produzindo obras que recusavam estratégias culturais marcadas pela folclorização condescendente. Ao abrir o filme com esta bela canção, os diretores nos oferecem uma importante chave interpretativa que merece consideração.

Como movimento estético-político, o Tropicalismo propôs uma lente interessante para analisar as contradições de um Brasil profundamente dividido entre seus centros urbanos em processo de modernização e seu imenso território rural, ainda bem enraizado no passado colonial, com os legados da escravidão, da pobreza extrema, do autoritarismo político e do sofrimento devido à falta de água e comida. Enquanto vários eventos culturais da década de 1960 colocaram seu projeto estético a favor dos valores populares e contra os valores do mercado internacional, com sua lógica do espetáculo comercial dedicada ao consumo fácil, o movimento Tropicalista recusou a escolha entre essas duas alternativas e, assim, logrou produzir obras musicais, poéticas, teatrais, cinematográficas e plásticas de caráter inovador e vanguardista. O procedimento estético do Tropicalismo consistia em trabalhar a partir da justaposição e do acúmulo de elementos provenientes da tradição cultural popular brasileira e da modernidade cosmopolita em suas vertentes pop ou erudita, mas sem jamais pretender hierarquizar tais referências ou resolver tais contradições numa síntese bem acabada. Segundo a análise de Pedro Duarte acerca do álbum-manifesto do Tropicalismo, *Tropicalia ou Panis et Circensis*,

o processo era de justaposição das imagens, e não de subsunção delas num conceito único e geral. [...] Nesse aspecto, a poética tropicalista distinguia-se do método através do qual a tradição intelectual brasileira costumou fixar a identidade nacional em um retrato estático do país. [...] O Tropicalismo é sincrético e não sintético.¹

Ainda segundo o estudo de Pedro Duarte, o Tropicalismo era simultaneamente “pensamento e consumo, política e moda,

crítica e prazer, erudição e pop, arte e espetáculo, brasileiro e cosmopolita”.²

A música de Caetano Veloso, “Não identificado”, é exemplar a esse respeito. Na gravação de Gal Costa, essa justaposição de opostos já se mostra no nível mesmo da orquestração musical, que mistura guitarra e piano elétrico, típicos dos rocks e dos iê-iê-iês dos anos de 1960, música pop de exportação e consumo rápido, com instrumentos orquestrais que seguem os critérios elegantes do maestro modernista Rogério Duprat. Nada de absolutamente novo após o *Sgt. Pepper* dos Beatles, de 1967, exceto pelo fato de que a música popular brasileira ainda não estava preparada para esse tipo de mistura cultural. De fato, se por um lado essa mistura cultural, a “Geléia geral”, de acordo com o título de uma canção tropicalista de Gilberto Gil, provocava grande entusiasmo entre os jovens, por outro lado o movimento também enfrentava feroz recusa. A esse respeito, recorde-se que em 1967 foi organizada uma marcha de esquerda no Rio de Janeiro contra o uso da guitarra elétrica na música popular brasileira. Vivíamos então sob uma ditadura civil-militar explicitamente apoiada por forças e valores norte-americanos; mais ainda, esse regime autoritário tornou-se ainda mais duro e violento com o Ato Institucional n. 5, de 1968, cujo efeito imediato foi a intensificação da prisão arbitrária e das torturas bárbaras. Nesse contexto de tensões crescentes, qualquer apelo a sinais culturais não claramente nacionais ou populares era prontamente interpretado como capitulação política e cultural. O que não significa, de forma alguma, que o Tropicalismo tenha sido apolítico ou conservador. Nem despolitizado nem reacionário, o Tropicalismo tampouco aceitava a politização didática e programática das produções artísticas de esquerda inspiradas no marxismo dogmático. Ao transgredir aqueles limites estético-políticos, os tropicalistas criaram canções icônicas inspiradas na dinâmica cultural da antropofagia de Oswald de Andrade, segundo a qual não deveríamos nem rejeitar nem simplesmente aceitar o que vem do exterior, mas incorporá-lo e digeri-lo, transformando-o e transformando-nos em outra coisa. Como afirmou Pedro Duarte, “o Tropicalismo não foi apenas o alvo atingido pela

flecha antropofágica na ordem cronológica do tempo. Foi o arco, que pela ordem histórica do sentido, fez da antropofagia o que ela nunca tinha sido até então e nunca teria sido por si só”.³

Seguindo de perto tais orientações estéticas, a canção “Não identificado” de Caetano Veloso nos apresenta um jogo de contrastes e justaposições tipicamente tropicalistas, misturando música romântica pegajosa e apresentada como antitecnológica (trata-se de uma canção de amor concebida como um “anticomputador sentimental”) e uma metáfora vinda da alta tecnologia futurista e do mundo da ficção científica-pop. Há também um jogo de contrastes e justaposições que preservam a oposição e a tensão entre modernidade e tradicionalismo, entre o local e o global, entre sentimentalismo e desapego. Colocada no início do filme, essa canção nos projeta para dentro de um universo de contradições sem resoluções. De fato, também *Bacurau* se organiza em torno da justaposição das forças opostas da vida e da morte, da contraposição entre as relações comunitárias e de autoproteção tecidas por laços amizade, respeito e solidariedade, e as relações orientadas por forças globais e impessoais, dedicadas a promover o extermínio da vida da população local. Assim, a vila de Bacurau mostra ser um lugar heterotópico e heterocrônico onde as raízes coloniais e autoritárias do passado do Brasil se encontram com formas contemporâneas de vida, situadas à margem dos cânones normativos do patriarcado, as quais, por sua vez, são atacadas por potências internacionais que recorrem a aparatos tecnológicos de última geração com aparência *vintage*. Esse procedimento estético de justaposição das imagens e dos tempos sustenta as relações entre o objeto voador não identificado da canção de Caetano Veloso, o *drone* usado pela gangue internacional e o disco voador que faz sua aparição catártica ao final do filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*, importante referência do Cinema Marginal brasileiro do final da década de 1960, com o qual acreditamos que *Bacurau* estabelece um importante diálogo.

O mergulho vertiginoso da câmera, que nos desloca do espaço sideral para a cena inicial em que um caminhão-pipa transporta água para a cidade de Bacurau, também estabelece uma importante relação entre o cosmo universal e o microcosmo regional, a qual também se desdobrará ao longo do filme na relação entre a margem e o centro. Eis aí uma maneira sutil de nos recordar que o sertão, com suas particularidades regionais tão bem representadas no passado por Glauber Rocha e Guimarães Rosa, continua ainda hoje a albergar os elementos com os quais se compõem os grandes dramas universais, com suas batalhas entre a vida e a morte, entre o bem e o mal, entre o centro hegemônico e as margens desviantes. Não casualmente, *Bacurau* faz alusões ao mundo literário de Guimarães Rosa, o escritor brasileiro cuja prosa singular elevou os dramas locais do sertão ao plano do universal. Os diretores homenageiam o escritor obliquamente, recorrendo à canção “Réquiem para Matraga”, composta por Geraldo Vandré para o filme *A hora e vez de Augusto Matraga*, dirigido em 1965 por Roberto Santos e inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa, incluído na coletânea *Sagarana*.⁴ Com seu caráter épico e forte apelo político, no final dos anos de 1960 a composição de Vandré tornara-se um ícone das canções políticas de protesto contra a ditadura, de modo que, ao recordá-la, os diretores parecem sugerir conexões com o momento político do atual Brasil, marcado pela ascensão da extrema direita. De fato, a canção de Vandré aparece em dois momentos cruciais do filme e suscita questões que permanecem em aberto. O que terão querido dizer os diretores com o gesto ousado de reunir Veloso e Vandré num mesmo filme, compositores situados em polos diametralmente opostos do espectro estético-político dos anos de 1960? Teriam querido nos sugerir que hoje já não faria mais sentido operar com as categorias estético-políticas dos anos de 1960, evitando assim contrapor reflexão estética bem apurada e engajamento político militante? Teria chegado a hora e vez de não mais contrapor os planos da macropolítica partidária e da micropolítica voltada para a transformação cotidiana dos modos de vida? Que essas questões

permaneçam sem resposta demarca a grandeza estética do filme.

II. Biopolítica, necropolítica e neoliberalismo no sertão

Bacurau aborda diversos dilemas políticos do presente e do passado, os quais podem ser iluminados a partir de uma apropriação livre dos conceitos de biopolítica, necropolítica e neoliberalismo. Por certo, não se trata aqui de propor uma discussão aprofundada acerca dessas noções, mas de estabelecer algumas correlações entre elas e o próprio enredo do filme.

Já de início somos apresentados a um problema bastante antigo e conhecido no sertão brasileiro, a falta de água nas comunidades pobres. No entanto, aqui o problema não diz respeito ao descaso dos políticos locais em prover tais comunidades, pois se trata antes de uma escassez politicamente induzida e provocada, uma vez que o açude da cidade está interditado pela ação violenta de indivíduos que, ao que tudo indica, estão a serviço das ordens do Prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima). O fato é que a vila de Bacurau resiste a ser governada pelo Prefeito, isto é, está em conflito aberto com o coronel local, aspecto magistralmente encenado pela súbita desapareção dos habitantes do vilarejo quando o político ali se apresenta para negociar com a população o apoio para as próximas eleições. Em suma, como os habitantes não reconhecem a autoridade do prefeito, ele põe em ação um jogo biopolítico bastante conhecido no sertão e em outras regiões empobrecidas do Brasil, em vista do qual as próprias condições básicas de vida da população estão condicionadas ao apoio aos líderes políticos locais.

A noção de biopolítica forjada por Michel Foucault no volume 1 de sua *História da sexualidade*⁵ não define uma forma unívoca e específica de ação governamental, e esta relativa indefinição levou à proliferação de um sem-número de interpretações e apropriações que, por vezes, seguem por direções distintas e mesmo contrapostas entre si.⁶ De fato, Foucault não deu um

tratamento sistemático à noção de biopolítica, deixando, entretanto, inúmeras pistas interessantes ao longo dos cursos ministrados no *Collège de France* no final dos anos de 1970.⁷ Neles, Foucault mostrou que a biopolítica comporta uma diversidade de possibilidades de governo da vida das populações por meio de intervenções variadas e mesmo distintas entre si: haveria uma biopolítica de caráter higienista e eugênica, levada ao paroxismo pelo nazismo; uma biopolítica que se vale de instrumentos governamentais de corte liberal clássico; e uma biopolítica orientada por critérios de verdade e de produção de subjetividades determinados pelo mercado neoliberal de competição.⁸ De todo modo, o aspecto crucial a ser retido aqui é o de que Foucault nunca deixou de ponderar que tais ações governamentais (estatais ou não-estatais) de gestão da vida sempre trouxeram consigo consequências de caráter violento, excludente e mesmo genocida, em certos casos. Afinal, a promoção da vida de uns frequentemente se fez e se faz às expensas da vida de outros, ainda que por mecanismos distintos e variados entre si. Daí porque Foucault tenha afirmado que, na era da biopolítica, “as guerras já não se travam em nome do soberano a ser defendido; travam-se em nome da existência de todos; populações inteiras são levadas à destruição mútua em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornaram vitais”.⁹

Para aquilo que aqui nos interessa, trata-se de pensar uma noção de biopolítica à brasileira, voltada especificamente para o caso das populações pobres do sertão do Nordeste. Evidentemente, não se trata daquelas vertentes da biopolítica cuja ação governamental visaria a incentivar, incrementar e melhorar as condições de vida da população por meio do controle e condução do seu comportamento, jogando com sua liberdade. Por outro lado, o que está em questão é algo bastante mais agressivo, pois se trata de forçar a população local a aceitar e reconhecer a autoridade do chefe político local em troca da garantia das condições mais básicas de suas vidas. Portanto, já de saída estamos confrontados com uma vertente da biopolítica que se define como forma particular de governar a vida da população por meio da criação artificial e

controlada de situações de escassez, visando forçar os cidadãos a apoiar o governante local em troca da garantia de suas condições mínimas de sobrevivência. No filme, ademais, esse velho e duro jogo biopolítico brasileiro se faz complementar por um jogo fármaco-político mais sutil e mais novo, que passa pela distribuição de psicotrópicos visando controlar o humor e as emoções da população. Segundo os termos dessa fármaco-biopolítica, não devemos simplesmente apaziguar as necessidades de cultura, alimentação e saúde da população, pois também é essencial acalmar seus humores a fim de diminuir e controlar sua hostilidade política. Se o abuso de poder pelo Prefeito é óbvio, também é verdade que os habitantes do vilarejo não se deixam governar facilmente: eles dizem não, se organizam, resistem de maneira concertada, escondendo-se em suas casas para melhor ofender o Prefeito quando ele chega ali. Veremos adiante que se a população de Bacurau está exposta a formas diversas de ação que incidem diretamente sobre suas vidas, será também em torno da defesa de suas próprias formas alternativas e marginais de vida que os habitantes do vilarejo promoverão um intenso combate.

Entretanto, esse jogo biopolítico do governo da vida da população por vias “duras” e “suaves” começa a se transformar com a chegada repentina de dois motociclistas vindos de fora da comunidade, numa súbita aparição que coincide com o incompreensível assassinato de uma família de pequenos proprietários de terras, precedido pela cena premonitória e assustadora em que um tropel de cavalos apavorados, em desabalada carreira, invade a rua central do vilarejo em plena madrugada. Os diretores criam uma atmosfera de suspense e de estranheza crescentes que culmina numa cena brutal, em que os próprios motociclistas são chacinados a sangue-frio por um grupo de estrangeiros cujos propósitos permanecem momentaneamente enigmáticos. Sabe-se apenas que os forasteiros falam inglês e são suprematistas brancos, racistas até a medula, o que se evidencia pela maneira depreciativa com que demarcam sua própria branquitude em relação à dos dois motociclistas, os quais não são considerados suficientemente brancos a despeito da opinião que eles têm a seu próprio

respeito. A ironia é clara: assim como os motociclistas do Sudeste desprezam o povo de Bacurau, assim também os estrangeiros ridicularizam os desejos de distinção deles.

Somente após o assassinato dos motociclistas, meros *local contractors* terceirizados, é que a trama do filme finalmente se revela: seu fio condutor não segue as regras do jogo biopolítico à brasileira, mas as regras de um jogo necropolítico posto em ação por uma organização internacional que visa a promover o extermínio da população local, transformada em besta de caça destinada ao abate por armas de fogo de última geração. Se no jogo biopolítico inicial o governante negociava com a população a garantia das suas condições vitais básicas, tudo se altera radicalmente com a introdução do jogo da necropolítica, segundo o qual a produção regulada e organizada da morte se desvincula de qualquer restrição ligada à garantia da vida: o objetivo já não é mais negociar com a vida, mas eliminar vidas tornadas descartáveis e supérfluas, mero cálculo numérico na conta dos atiradores. Se no jogo biopolítico permanecia aberta certa margem de manobra e de liberdade nas relações de poder e resistência entre a autoridade política local e a população da comunidade, agora tudo muda de figura com a instituição de um campo de extermínio sob condições tecnológicas previamente estabelecidas e planejadas para acentuar o terror tanto quanto possível. Como afirma Achille Mbembe, as noções de necropolítica e de necropoder se destinam a

dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”.¹⁰

Por certo, ao final da história compreenderemos que desde sempre houve relações bem estabelecidas entre a autoridade política local e a quadrilha internacional de assassinos, aspecto que evidencia a existência de uma zona cinzenta entre certas

vertentes mais agressivas da biopolítica e a própria necropolítica como política destinada a promover a morte em escala de massa.

Nesse jogo necropolítico muito particular, o assassinato é gratuito e não determinado pela defesa de quaisquer interesses econômicos ou políticos particulares. Encontra-se aqui uma alegoria contemporânea da violência pela violência: trata-se de matar por esporte; porque nos excita; porque fortalece nossas convicções fanáticas e racistas; porque suscita o pavor na população; porque torna mais vivas nossas existências apagadas e insignificantes; porque matar nos permite descarregar afetos reativos como o ódio, o desejo sexual reprimido e o desejo de poder absoluto. Este é também um jogo de busca de gratificação imediata e sem qualquer compromisso com o outro: os mortos não têm identidade, são apenas números no score de cada jogador. A vila de Bacurau constitui, portanto, a alegoria de um campo de extermínio a céu aberto onde podem se praticar quaisquer atrocidades, repetindo-se as práticas políticas do genocídio levadas a cabo pelo nazismo, mas também pelos estados imperialistas do final do século XIX e início do século XX, como bem o demonstraram as análises de Hannah Arendt em *Origens do totalitarismo*.¹¹ Não por acaso, o líder do bando de competidores no macabro jogo necropolítico é Michael (Udo Kier), um alemão que há muito emigrou para os Estados Unidos e cujo comportamento sinistro faz pensar em Kurtz, o comerciante de marfim perdido no fundo da selva africana em *Coração das trevas*, de Conrad¹², mas também no Coronel Kurtz, o desertor enlouquecido nos confins da selva do Vietnam, encenado por Marlon Brando em *Apocalypse Now*, dirigido por Coppola.

Mas não se pense que este jogo mortífero não siga regras bastante precisas, aspecto cuja consideração nos leva à figura do neoliberalismo, entendido aqui não como conjunto de prescrições de caráter estritamente econômico, mas, como o propõem as análises de Dardot e Laval, como “a nova razão do mundo”, isto é, como “a maneira pela qual nós vivemos,

sentimos e pensamos. O que está em jogo não é nem mais nem menos que a *forma de nossa existência*, quer dizer, a maneira pela qual somos forçados a nos comportar, nos relacionar com os outros e conosco mesmos”.¹³ Seguindo as pistas deixadas por Foucault, aqueles autores consideram que o neoliberalismo se caracteriza pela expansão das normas competitivas originadas no âmbito do mercado de trocas para além deste campo econômico específico. Instaure-se assim uma mutação de caráter administrativo que alcança não apenas a gestão pública, mas também e sobretudo os comportamentos mais ínfimos dos indivíduos, que precisam continuamente valorizar seu capital humano e se adequar a critérios normativos de competitividade e de máximo desempenho a fim de não se tornarem descartáveis em todos os domínios da vida social: “A interiorização das normas de performance, a autovigilância constante para se conformar aos indicadores, a competição com os outros, são os ingredientes dessa ‘revolução das mentalidades’ que os ‘modernizadores’ querem pôr em operação”.¹⁴

Neste jogo necropolítico peculiar, os competidores ganham pontos toda vez que abatem alguém a tiros, mas devem fazê-lo sempre e somente de acordo com regras pré-definidas, as quais se destinam a estabelecer as condições da competição: cada competidor tem à sua disposição certo número de tiros para abater certo número de indivíduos na dependência do tipo de arma de fogo que porta; por sua vez, as condições do assassinato também devem ser precedidas por uma estrita preparação das piores condições possíveis para os que serão cassados: corte de internet, corte do abastecimento de água, corte da energia elétrica, emboscadas, etc. As prescrições desse jogo são estabelecidas remotamente por pessoas que jamais aparecem – de fato, não importa quem sejam – e cujas ordens são transmitidas aos competidores por meio de dispositivos de transmissão conectados aos seus ouvidos. Assim, o jogo depende da frieza, da destreza, da astúcia e da impessoalidade de jogadores que competem entre si e que não têm quaisquer relacionamentos estáveis entre si para além do estrito respeito a regras vindas de alhures, sem jamais tomar

em consideração as consequências advindas de sua observância.

Aquilo que à primeira vista pareceria ser um exagero ficcional específico ao gênero das distopias acaba por se constituir, então, como a alegoria de uma das piores formas de violência sociopolítica contemporânea. De fato, ao criarem esse grupo de assassinos globalizados, Mendonça e Dornelles acabam por confirmar os argumentos de Wendy Brown (2003) segundo os quais a racionalidade agressiva e competitiva do neoliberalismo – que desregulamenta direitos e expõe populações já vulneráveis ao risco da superfluidade e da morte – se articula perfeitamente com a violência fanática originada do conservadorismo racista e do fundamentalismo cristão, posto que ambos têm em comum o desprezo pelas instituições e procedimentos democráticos. Assim, no coração do sertão empobrecido do Nordeste brasileiro, encontramos uma alegoria das violências que transcorrem cotidianamente nos centros globalizados e modernos, ou seja, o abandono e mesmo a eliminação dos pobres, das mulheres, dos negros e negras, dos índios e índias, da população LGBTQ, das crianças. Afinal, a constituição do mercado neoliberal transnacional como foco irradiador da violência contemporânea se dá a partir do bloqueio, desqualificação, segregação e aniquilação daqueles que não vivem de acordo com seus preceitos competitivos. À luz dessas considerações, *Bacurau* não seria um filme de ficção científica de caráter distópico, situado em uma região indeterminada e num tempo futuro impreciso, mas uma apurada reflexão estético-política sobre dilemas do Brasil e do mundo contemporâneo. Muito mais que a representação imaginária de um não-lugar futuro onde as pessoas viveriam em condições opressivas desconhecidas, este filme é a alegoria de uma violência política já bem ancorada no coração de nosso tempo presente. Felizmente o filme não se encerra aqui, pois a população de Bacurau não se deixará abater impunemente e defenderá com unhas e dentes as suas formas de vida alternativas e marginais.

III. Figuras da resistência: Bacurau, comunidade *queer*, heterotópica e solidária

Mendonça e Dornelles desmontam nossas expectativas quando nos apresentam a vila de Bacurau por meio da recusa de quaisquer representações folclóricas do Nordeste e do sertão. Teresa (Babi Coleman) volta ao vilarejo para ir ao enterro de sua avó Carmelita, personagem interpretada por Lia de Itamaracá, figura central da cultura popular de Pernambuco. A princípio os diretores parecem nos mergulhar num ritual fúnebre tradicional, com orações coletivas, carpideiras, lenços brancos em sinal de adeus no cemitério. Mas nada nesse ritual é propriamente tradicional, pois em vez de uma canção religiosa o que ouvimos durante o cortejo fúnebre é uma canção misteriosa de Sérgio Ricardo, “Bichos da noite”, invocação dos seres e dos poderes noturnos, pagãos, confirmando-se uma vez mais o diálogo intenso deste filme com o universo cultural do final dos anos de 1960. Esse desvio em relação às tradições religiosas do sertão é decisivo no filme, sendo digno de nota que a Igreja Católica do vilarejo tenha sido transformada em dispensa de armazenamento de coisas da vida cotidiana. Esta ausência da religiosidade cristã abre espaço para o predomínio de outras manifestações culturais, populares e eruditas, como o jogo da capoeira, a composição musical com rimas populares, a menção à biblioteca do professor Plínio e a aula de música para as crianças na escola, além das imagens do Museu Histórico da cidade. Mais importante ainda, essa ausência discreta, porém decisiva, da religião cristã, também deixa espaço livre para a aparição de formas de vida marginais, não convencionais e anti-patriarcais, marcadas pela tolerância e pelo respeito às práticas e orientações sexuais não-hegemônicas.

Merece atenção a maneira sutil pela qual os diretores vão nos dando indícios acerca da vida cotidiana dessa comunidade *queer*, pois desviante das normas hegemônicas que definem o padrão do bom comportamento sexual e social. Assim, por exemplo, enquanto as pessoas se comprimem na casa do professor Plínio (Wilson Rabelo) ao redor do corpo de dona

Carmelita, ouvem-se gritos e insultos vindos do lado de fora. É assim que Domingas (Sônia Braga) irrompe no filme, cercada por uma mulher que tenta contê-la em seu acesso de fúria. Em cima de uma cadeira, bêbada e descontrolada, Domingas pergunta berrando se todas aquelas pessoas estarão presentes em seu próprio funeral. A estranheza dessa cena tem por objetivo nos fazer entender que não estamos numa comunidade popular tradicional, fechada sobre sua própria identidade idealizada. Na vila de Bacurau há espaço para desavenças e comportamentos desagradáveis, os quais rompem a espessura e a estabilidade das tradições e mostram que ali ninguém é perfeito, que existem diferenças e desavenças entre uns e outros, e que, portanto, não há motivo para se idealizar a vida comunitária. Também o discurso fúnebre do professor Plínio alude à diversidade da família da matriarca falecida, composta por trabalhadores simples e por médicos; por pessoas que vivem no sertão, no sudeste do Brasil ou na Europa; por músicos, prostitutas e michês, mas não por bandidos. Descreve-se assim o caráter complexo e diversificado de uma comunidade que nos é apresentada como uma heterotopia no sentido de Foucault: Bacurau faz parte desses lugares “absolutamente” outros, é um desses “contra-espços”, dessas “utopias localizadas”, simultaneamente “míticas e reais”, que desafiam os lugares comuns e normais onde habitualmente moramos.¹⁵

Após o enterro de dona Carmelita, quando o cotidiano da vila volta ao seu ritmo normal, vemos um homem e duas mulheres que tomam banho juntos, nus: a água é escassa e não há lugar para moralismos. Na sequência chega ao vilarejo um caminhão com prostitutas, michês e travestis, conduzido por uma mulher de meia-idade cujos cabelos são tingidos de lilás. Sua chegada repentina não perturba a vida dos moradores e os forasteiros são recebidos com morna indiferença, o que indica que estamos distantes da hipersexualização de mulheres e crianças pelo turismo sexual, tão evidente no Nordeste e em outras regiões do país. Em Bacurau as crianças frequentam a escola e os professores cuidam de sua educação. Os e as profissionais do sexo não são vistos pelos moradores como

pecadores ou como aberrações. E é assim que, pouco a pouco, nos damos conta de que nesta pequena comunidade sertaneja há um casal composto por uma travesti e seu companheiro, ambos negros. A prostituição é considerada pelos habitantes de Bacurau como um trabalho entre outros e Domingas não parece se importar quando sua companheira vai para a cama com um dos michês do caminhão. No entanto, tudo muda de figura quando, ao deixar a vila, o Prefeito obriga uma das prostitutas do caminhão-bordel a acompanhá-lo para prestar-lhe serviços sexuais que, talvez, nem mesmo sejam lhe pagos. Domingas se aproxima do veículo do Prefeito e lhe diz em tom ameaçador, numa das cenas memoráveis do filme: “Se você machucar a menina eu corto teu pau e dou pras galinhas”. O que incomoda a comunidade não é a prostituição, mas a violência do homem branco contra a mulher negra. Firma-se assim a imagem da vila de Bacurau como heterotopia frente a um Brasil hoje aterrorizado por sua própria diversidade. Ela é este lugar outro, real e mítico, onde convivem negros e brancos, crianças e idosos, heterossexuais e homossexuais, prostitutas e professores, a médica Domingas e o feiticeiro Damiano (Carlos Francisco), responsável pela fabricação de pílulas feitas a partir da maceração de plantas alucinógenas, ingrediente fundamental quando chega a hora da luta contra os invasores e a comunidade tem que suspender seus medos e sua civilidade.

Finalmente, em Bacurau há também criminosos tentando abandonar o crime, como Acácio (Thomás Aquino), apelidado Pacote, codinome adequado para um jovem assassino urbano com ares de sedutor viril. O personagem de Acácio torna os meandros do filme ainda mais nuançados, já que ele está a meio caminho entre o matador frio e o jovem solidário por quem Teresa se sente atraída. Acácio é também o elo de ligação entre os habitantes de Bacurau e o perigoso bando de Lunga (Silvero Pereira), ao qual ele mesmo recorre quando compreende que a vida da comunidade está em risco e que medidas extremas são necessárias e urgentes. É justamente nesse momento que irrompe pela primeira vez a canção épica de Vandrê, aludindo não apenas ao texto literário de Guimarães Rosa – a história de Augusto Matraga, o fazendeiro valentão

que gostaria de se converter ao bem e à civilidade, mas que vê seus esforços morais escorrerem por entre seus dedos – e o militante político engajado dos anos de 1970, que reage com violência à agressão que põe em risco a vida da comunidade.

Lunga e sua tropa fazem sua aparição numa cena de imenso poder imagético: dele, o espectador vê apenas os olhos refletidos em um pequeno pedaço de vidro que faz as vezes de um espelho, enquanto ele aplica um lápis preto ao contorno dos olhos. Com esse gesto, vemos que ele tem as unhas compridas e pintadas com esmalte preto e que seus dedos portam muitos anéis. O contraste entre o homem rude e o gestual feminino e delicado se acentua ainda mais posto que a sequência se faz acompanhar de uma música de câmara melódica e nostálgica, a valsa “Entre as hortênsias”, de Nelson Ferreira. Essa sequência faz pensar naquela outra em que Jorge, o famoso bandido do filme de Rogerio Sganzerla, é visto a partir de seu reflexo no espelho diante do qual ele se barbeia enquanto assobia o bolero “Una mujer”, de Gregório Barrios. A sequência do filme de Sganzerla se conclui com a conhecida pergunta existencial formulada diversas vezes pelo próprio bandido: “Quem sou eu?” Ora, também Lunga é um personagem enigmático e indecifrável. Como defini-lo? Lunga não é um único personagem, mas sim um personagem único e multifacetado: ele é a personificação de uma mistura racial cujo resultado escapa ao velho mito do cadinho das raças convivendo harmoniosamente num país sem racismo e discriminação. Visto sob o sol ofuscante do sertão, Lunga parece um sertanejo de pele clara e cabelos alourados. Durante a noite, no entanto, ele parece quase preto, com seu corpo bronzeado e musculoso. Na luta violenta Lunga parecerá um índio cuja pintura do rosto e do corpo se faz com o sangue daqueles a quem ele mata sem piedade a golpes de facão, cortando-lhes a cabeça. Lunga é uma espécie de memória coletiva incorporada, em seu corpo e em seu rosto se encontram os rostos e os corpos de todos aqueles que, ao longo da história do Brasil, ousaram resistir à dominação violenta pela violência. Ele nunca sorri e suas sobrancelhas estão sempre franzidas, como se estivesse possuído pelo

espírito daqueles cangaceiros, daqueles escravos fugidos e daqueles índios canibais que nunca fizeram a paz com os dominadores de origem europeia. Em suma, Lunga parece incorporar, no sentido das religiões de matriz africana, o espírito daqueles vencidos da história cuja derrota não se deveu à falta de luta e de coragem. Lunga é urbano e rural, homem e mulher, ex-aluno com dons para a escrita e frio assassino profissional que nada cobra quando se trata de salvar os habitantes da vila que um dia o banira de seus limites.

Por fim há a luta, sendo digno de atenção o ritual pelo qual a comunidade se organiza para enfrentar a guerra contra os agressores estrangeiros. Enquanto a jovem prostituta faz amor no caminhão-bordel, alguns habitantes da vila se reúnem em torno do professor Plínio e de um pequeno grupo de músicos que tocam instrumentos típicos para o jogo da capoeira. Temos aí um ritual tradicional de preparação para a guerra, mas ele é realizado sob a música tecno-retrô de John Carpenter, "Night", do álbum *Lost Themes*, de 2015. Temos novamente um efeito cinematográfico poderoso, pois a música marca o ritmo cadenciado dos movimentos dos jogadores de capoeira, filmados em câmera lenta sob o céu estrelado do sertão. Os jogadores são desajeitados, o que acentua sua fragilidade e desamparo, mas também sua coragem: estão determinados a não serem mortos sem lutar. Impossível não ficar eletrificado pela justaposição do moderno e do tradicional, retomando uma vez mais o espírito antinacionalista e antitradicionalista da estética do Tropicalismo.

Quando a guerra finalmente chega, a Escola e o Museu Histórico de Bacurau assumem importância capital. É nesses dois espaços de cultura e de aprendizado que os habitantes de Bacurau aprendem a se defender com suas próprias armas. A escola se chama "João Carpinteiro" em alusão ao filme de John Carpenter, *Assalto à 13ª delegacia*, citado explicitamente na cena em que Pacote, Plínio, Teresa e Erivaldo revidam um ataque e abatem a tiros dois estrangeiros que atiravam a esmo contra as paredes do edifício. Ainda mais importante é o lugar assumido pelo Museu Histórico nesse combate. Dirigido pela

companheira de Domingas, o Museu é o prédio mais bem preservado da vila e os habitantes muito se orgulham deste lugar que os “visitantes” do Sudeste desprezam e se recusam a visitar. O espectador entra no Museu pelos olhos de Terry (Johnny Mars), um dos estrangeiros. Ele olha as peças de artesanato, vê as fotografias antigas que mostram matriarcas e cangaceiros, vê as páginas antigas da imprensa local e as fotografias de cabeças decapitadas e se diverte ao perceber que os habitantes retiraram da parede as armas muito antigas que ali se encontravam exibidas. Subitamente, a câmera se desvia do invasor e se volta para um tapete de palha que esconde um oco, de dentro do qual vemos surgir os olhos e o revólver de prata reluzente de Lunga, outra cena inesquecível. Depois de receber dois tiros da arma de Lunga, o cangaceiro pós-moderno se lança contra o corpo cambaleante do estrangeiro ferido e corta-lhe a cabeça a golpes de facão. A cena é exibida do ponto de vista de Lunga, cujos olhos esbugalhados e o rosto manchado de sangue são como que uma visão do inferno em meio aos gritos de horror do estrangeiro.

Essa escolha dos diretores é plena de significado. De fato, é a história das lutas de resistência do povo do Nordeste que é celebrada e preservada no Museu, e se Lunga está escondido ali é para melhor enfatizar que ele é a encarnação benjaminiana do espírito dos condenados da Terra, ou seja, que ele é o anjo (exterminador) que retorna ao mundo dos vivos para suspender o transcurso do tempo histórico e ressuscitar a causa perdida dos mortos. O oco no chão do Museu onde Lunga se esconde também mostra que aquele não é apenas um lugar heterócrono, mas também uma verdadeira heterotopia, pois tem “como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”.¹⁶ Em meio à violência mais extrema, essa é também uma maneira bastante sutil de homenagear a sabedoria corajosa das lutas de resistência do passado. Finda a batalha, a diretora do Museu ordena que as manchas de sangue nas paredes do prédio não sejam limpas, pois é preciso manter vivo o testemunho da luta mortal travada para garantir a vida da comunidade. No Museu e

na Escola o tempo é mantido em suspenso para que se refaça e se conserve o “arquivo geral” da memória das lutas de resistência do Nordeste.¹⁷ E, como se trata de trazer à vida essa memória das lutas e dos combatentes, quando o DJ Urso anuncia os nomes dos mortos da comunidade pelo megafone ouvimos os nomes de Marisa Letícia e de Marielle. Quando a luta termina, Acácio pergunta a Teresa se, talvez, a gangue de Lunga não terá exagerado em seus atos de violência e brutalidade, diante dos habitantes que fotografam as cabeças decapitadas dos invasores em frente ao Museu. A resposta de Teresa é simples e clara: “não”, aspecto que mobilizou intensa polêmica entre os espectadores, como veremos a seguir.

O filme se encerra com a sentença de Michael, condenado a ser enterrado vivo, ao som da canção épica de Vandrê, que retorna uma vez mais. O retorno dessa canção poderosa sugere um aceno à ação popular violenta como forma de salvar as vidas daqueles que historicamente têm sido sitiados, ameaçados e massacrados. Muitos críticos e espectadores condenaram o filme por causa de uma suposta glorificação da violência e por uma suposta ausência de diálogo e de entendimento entre as partes ao longo da história. Tais críticos, contudo, parecem não ter compreendido nada acerca da sequência magistral em que Domingas tenta estabelecer um diálogo com Michael. Postada na entrada da vila como uma esfinge, imponente e corajosa diante do estrangeiro que lhe ameaça com uma faca, Domingas interage com ele em português e por meio de mímicas, mas não obtém dele qualquer resposta. Domingas ainda o convida a provar do guisado e do suco de caju, oferendas nativas que ela mesma prova para garantir que não se trata de qualquer trapaça. A sequência transcorre ao som pop do Spandall Ballet, cuja canção, “True”, toca ao longe em um rádio e cria atmosfera amigável. Mas Michael não quer fazer amigos. Sem nada provar ele derruba a mesa e joga pelo chão a paz que lhe fora ofertada. E se ele não mata Domingas ali mesmo é porque não considera que mulheres indefesas sejam animais dignos de serem abatidos.

Quanto à questão acerca de uma suposta glorificação da violência como forma política de resolução de conflitos, de fato, alguns enxergaram em *Bacurau* um apelo à violência redentora ou mesmo proto-revolucionária, como se os cangaceiros pós-modernos do grupo de Lunga fossem guerrilheiros a meio caminho entre um projeto de revolução e o banditismo das favelas urbanas, como o propôs Ivana Bentes.¹⁸ Já o cineasta Eduardo Scorel, por outro lado, enxergou no filme o perigo de uma glorificação inconsequente da barbárie em um contexto político já bastante saturado de violência.¹⁹ Houve também quem afirmasse que a única maneira de tornar o filme interessante seria considerá-lo como ficção científica psicodélica: nada teria realmente acontecido uma vez que, de fato, todos estavam drogados pelas pílulas alucinógenas produzidas pelo curandeiro local, aspecto que domesticaria seus perigosos efeitos políticos. Segundo essa interpretação, o filme seria uma denúncia de todos os tipos de violência. Esta é uma interpretação possível, mas essa rejeição absoluta da violência nos levaria a situar a violência dos habitantes de Bacurau como idêntica à violência de seus agressores estrangeiros: ambas as partes estariam erradas. Tal denúncia da violência implicaria que os diretores teriam assumido uma atitude fria, desapegada e neutra, decorrente de um olhar despolitizado e moralizado em relação à violência. Felizmente *Bacurau* não nos dá respostas claras ou fáceis sobre o assunto, e tanto melhor que seja assim.

De nosso ponto de vista, e apesar do recurso à composição engajada de Vandrê, não consideramos Lunga como reconfiguração atualizada de Marighela, o soldado convertido em guerrilheiro urbano na luta armada contra a ditadura das décadas de 1960 e 1970, tema do primeiro filme de Wagner Moura como diretor, obra cujo lançamento está atrasado devido a dificuldades burocráticas interpostas pela Agência Nacional do Cinema em claro ato de censura velada. Lunga e sua gangue de foras-da-lei não aspiram à posição de justiceiros contemporâneos em luta contra a ditadura ou o fascismo, e o bando somente é chamado quando a comunidade que os expulsara compreende que não tem como se defender diante

do risco de seu extermínio. Assim, Lunga e seu grupo não são a encarnação do povo sofredor e consciente de seu potencial político: seus atos não sugerem um apelo à revolução nem tampouco a qualquer transcendência messiânico-religiosa. Ao mesmo tempo, não pensamos que os diretores derrapem rumo à pura e simples glorificação e banalização irresponsáveis da violência pois, antes e pelo contrário, trata-se aqui de atos de resistência rebelde e de luta insubmissa visando arrancar a vida à morte iminente. Em uma palavra, *Bacurau* encena a luta pela preservação da imanência criativa de formas de vida marginais e heterogêneas. Inspirando-nos nas análises de Ismail Xavier, pensamos que, do ponto de vista de seu projeto estético-político, *Bacurau* está mais próximo do legado daqueles filmes brasileiros do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, oriundos do Cinema Marginal, do que dos pressupostos teleológicos dos filmes de cangaceiros de Glauber Rocha.²⁰ Segundo Xavier, o Cinema Marginal punha em cena personagens “transgressoras” vivendo “experiências-limite, mas num contexto em que a própria dissolução da história como teleologia não permite mais o retorno imaginário de um sujeito histórico aqui inexistente: o povo-nação consciente e preparado para a revolução”.²¹

À guisa de conclusão, gostaríamos de reforçar o argumento de que o elemento distópico deste filme não resulta de sua localização temporal em um futuro indeterminado, caracterizado como absurdo e irreal. Se é certo que personagens como Lunga e Acácio/Pacote conservam algo daqueles bandidos e cangaceiros do Cinema Novo, com sua “força simbólica na defesa da legitimidade da violência do oprimido”²², também é verdadeiro que os habitantes de Bacurau já não se deixam mais fascinar pelo messianismo religioso, pois sabem que o sertão não vai virar mar e o mar não vai virar sertão, para recordar a profecia de Antonio Conselheiro, o líder religioso de Canudos. Mas quem precisa destes ideais quando a história narrada no filme já nos oferece uma heterotopia na qual diferentes formas de vida marginal dão coesão a uma comunidade heterogênea e diversificada? Em outros termos, a ausência de utopias se deve ao fato de que

essa comunidade *queer* e heterotópica já realizou aqui e agora algo mais importante que um projeto político de emancipação futura: eles já formaram coalizões abertas e plurais entre diferentes manifestações culturais e entre diferentes formas de vida e de orientação sexual, visando a preservar a criatividade e a inteligência da vida contra as forças obscurantistas que promovem o genocídio. Segundo Butler, políticas de aliança ou de coalizão pós-identitária entre populações vulneradas são políticas que ressaltam a interdependência e o caráter relacional e compartilhado de nossa subjetividade, desviando-se do horizonte dos grandes projetos de união em torno de uma única identidade.²³ Para retomar um aspecto de sua abertura musical, *Bacurau* poderia ser interpretado como uma “canção de amor” à vida, aos laços de amizade e de solidariedade entre pessoas que não são idênticas umas às outras. *Bacurau* é, portanto, o lugar heterotópico em que a diversidade brasileira já não é temida, pois, ali, já fez sua aparição e mostrou seu rosto sem medo nem pânico. Convenhamos: isto não é pouco, especialmente no momento atual.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BENTES, Ivana. “Bacurau e a síntese do Brasil brutal”. *Revista Cult*!, 29/08/ 2019. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/#.XXPmm1E8QE0>>. Acesso em 02/09/2019.
- BROWN, Wendy. “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-democratization”. *Political Theory*, v. 34, n. 6 (Dezembro, 2006), p. 690-714.
- BUTLER, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La découverte, 2010.
- DUARTE, André: "Poder soberano, terrorismo de Estado e biopolítica: fronteiras cinzentas." In: CASTELO BRANCO, Guilherme. (Org.) *Terrorismo de Estado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 11-34.
- DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circensis. O livro do disco*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.
- ESCOREL, Eduardo. "Bacurau: celebração da barbárie." *Revista Piauí*, 28/08/2019. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie>>. Acesso em 02/09/2019.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clémency : Lignes, 2009.
- _____. *História da sexualidade, v. I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Segurança, território, população*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- KECK, F. "Les usages du biopolitique". *L'Homme: Révue française d'anthropologie*, n. 187-188(2008). Disponível em : <<https://journals.openedition.org/lhomme/29305>>. Acesso em 10/05/2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018.
- ROSA, Guimarães. "A hora e a vez de Augusto Matraga". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

André de Macedo Duarte é professor do Departamento de Filosofia da UFPR. Maria Rita de Assis César é professora do Departamento de Departamento de Teoria e Prática de Ensino da UFPR.

* Este texto é uma versão reescrita e remanejada de um ensaio que apareceu na revista online francesa *Débordements* imediatamente após ser discutido no colóquio *Vie, violence et politique*, organizado por Philippe Sabot na Université de Lille em outubro de 2019.

¹ DUARTE, 2018, p. 13 e p. 14.

² DUARTE, 2018, p. 24.

³ DUARTE, 2018, p. 119.

⁴ ROSA, 1984.

⁵ FOUCAULT, 1999.

⁶ KECK, 2008.

⁷ FOUCAULT, 2000; 2008a; 2008b.

⁸ DUARTE, 2013.

⁹ FOUCAULT, 1999, p. 129.

¹⁰ MBEMBE, 2018, p. 71.

¹¹ ARENDT, 2000.

¹² CONRAD, 2008.

¹³ DARDOT e LAVAL, 2010, p. 5.

¹⁴ DARDOT e LAVAL, 2010, p. 398.

¹⁵ FOUCAULT, 2009, p. 24 e p. 25.

¹⁶ FOUCAULT, 2009, pp. 28-29.

¹⁷ FOUCAULT, 2009, p. 30.

¹⁸ BENTES, 2019.

¹⁹ ESCOREL, 2019.

²⁰ XAVIER, 2012, p. 18.

²¹ XAVIER, 2012, p. 195.

²² XAVIER, 2012, p. 19.

²³ BUTLER, 2015, p. 59.