



## Violência e resistência em Bacurau

*Forceful and Dusty Magnifying Glasses: Violence and Resistance in Bacurau*

**Bethania Assy<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: bethania.assy@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2290-3457>.

**Vera Chueiri<sup>2</sup>**

<sup>2</sup> Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: vkchueiri@ufpr.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7069-5272>.

**Versão original:** ASSY, Bethania; CHUEIRI, Vera Karam de. “Forceful and Dusty Magnifying Glasses: Violence and Resistance in Bacurau”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 80-106.

Tradução recebida em 04/10/2021 e aceita em 11/10/2021.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



## Resumo

Este artigo é sobre Bacurau, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Ele discute algumas de suas possíveis referências, como o Tropicalismo, a literatura de Guimarães Rosa, o Cinema Novo de Glauber Rocha e a obra de arte de Helio Oiticica, a fim de sublinhar o encontro do primitivo com o popular, da tecnologia com a cultura de massa. Apesar da radicalidade das dimensões biopolíticas e necropolíticas e do seu desdobramento numa espécie de necrocapitalismo, este artigo pretende propor algo mais a respeito da violência infringida pela comunidade de Bacurau: primeiro, a idéia de violência literal ou imanente, principalmente ao lançar uma nova luz sobre a noção de violência divina de Benjamin; segundo, ao se deslocar da violência imanente à ação e resistência. A resistência compreendida como um movimento extraordinário e ordinário realizado individual ou coletivamente pela comunidade de Bacurau. Considerando que Bacurau não é apenas uma comunidade local no sertão do nordeste do Brasil, mas pode ser qualquer outra comunidade no mundo, concluímos -de forma não conclusiva-, a partir da noção de “devir-índio” de Viveiros de Castro como aquilo que Bacurau nos encoraja a fazer.

**Palavras-chave:** Bacurau; Tropicalismo; Biopolítica; Necropolítica; Violência; Resistência; Walter Benjamin; Devir-índio.

## Abstract

This article is on Bacurau, a film by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. It discusses some of its possible references such as Tropicalism movement, Guimarães Rosa's literature, Glauber Rocha's New Cinema and Helio Oiticica's work of art in order to stress the encounter of the primitive and the popular, of technology and mass culture. Despite the radicality of biopolitical and necropolitical dimensions and their unfolding into a kind of necro-capitalism, this article aims at proposing something else concerning the violence infringed by Bacurau's community: first, the idea of literal or immanent violence, mainly by throwing new light into Benjamin's notion of divine violence; second, moving from immanent violence towards action and resistance. Resistance as an extraordinary and ordinary movement performed individually or collectively by Bacurau's community. Considering that Bacurau is not just a local community in the Backlands of northeast Brazil but can be any other community in the Globe, we conclude -in a non-conclusive manner- taking Viveiros de Castro's notion of “Indian-becoming” as that which Bacurau encourages us to do.

**Palavras-Chave:** Bacurau, Tropicalism; Biopolitics; Necropolitics; Violence; Resistance; Walter Benjamin, Indian-becoming.



*E o que estou contando não é uma vida de sertanejo,  
seja se para jagunço, mas a matéria vertente.*  
[Riobaldo, *Grande Sertão*]

-Precisamos resistir e eu preciso cantar.  
Paulo, *Terra em Transe*

-E quem nasce em Bacurau é o que?  
- É gente!

[O Estrangeiro (*Karine Toles*) pergunta e o menino responde, *Bacurau*]

## 1. Antes de *Bacurau*: Caetano, Rosa, Glauber, Vandrê e Oiticica<sup>1 2</sup>

### 1.1 Um objeto não identificado

Bacurau começa com a bela canção *Não identificado* de Caetano Veloso: “Eu vou fazer uma canção pra ela/ Uma canção singela, brasileira/ Para lançar depois do carnaval/ Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/ Um anticomputador sentimental/ Eu vou fazer uma canção de amor/ Para gravar um disco voador/ Uma canção dizendo tudo a ela/ Que ainda estou sozinho, apaixonado/ Para lançar no espaço sideral/ Minha paixão há de brilhar na noite/ No céu de uma cidade do interior/ Como um objeto não identificado”. Esta canção marca a *Tropicália*<sup>3</sup>, um movimento estético, político e (contra) cultural que teve lugar nos anos sessenta e expôs as contradições de um país profundamente dividido entre centros urbanos e zonas rurais. Tal divisão opõe modernização e estagnação, futuro e passado, aceleração e retração do tempo.

<sup>1</sup> Este artigo está, em muitos aspectos, em dívida com o inspirador e preciso artigo escrito por André Duarte e Maria Rita Assis para a revista francesa *Debordements*. DUARTE, André e CESAR, Maria Rita de Assis, “Le sertão au coeur du monde actuel”: Vie, violence et résistance dans Bacurau”, *Debordements*, 2019, disponível em: <http://www.debordements.fr/Le-sertao-au-coeur-du-monde-actuel>. Agradecemos também a Allan Hillani pela sua cuidadosa leitura e revisão deste artigo.

<sup>2</sup> O texto foi originalmente escrito em inglês e apresentado por Bethania Assy, no *Institute of Law and Humanities na Birkbeck Law School, University of London*, em janeiro de 2020 e, parcialmente, apresentado, por Vera Karam de Chueiri, no evento da Rede Brasileira de Direito e Literatura, na Faculdade de Direito de Vitória, em 2019. Por fim, as autoras, elaboraram um artigo único, publicado em inglês, na *Viso: Cadernos de estética aplicada*.

<sup>3</sup> VELOSO, 1999, p. 188 e MOTA, 2000, p. 154. O nome *tropicália* refere-se a uma obra de arte (uma instalação) de Hélio Oiticica. Segundo Caetano Veloso (1999, p. 188) o movimento musical não tinha nome, mas Luís Carlos Barreto sugeriu dar-lhe o nome de *tropicália* por causa das afinidades com a obra de Oiticica. A instalação era um labirinto, ou uma espécie de caracol, com paredes de madeira com areia no chão para que as pessoas pudessem andar descalças sobre ele. No final do labirinto havia uma televisão mostrando a programação regular. Para Nelson Motta (2000, p. 154), a música brasileira dos anos 60 era muito boa, mas precisava de mudanças, assim como o país, que vivia tempos difíceis com a paranóia da ditadura militar. Caetano e Gil subverteram a música brasileira usando violão elétrico e outros instrumentos, criando um “som universal” contemporâneo, popular e provocante.



O Brasil da escravidão, do colonialismo, da pobreza extrema, do autoritarismo e de numerosas carências, torna-se mais visível e aparece mais claramente nas regiões rurais, especialmente no *sertão* do nordeste. A representação da cultura regional do sertão da *Tropicália* e seus valores populares se opõem aos dos grandes centros e suas referências internacionais. No entanto, a *Tropicália* faz mais do que simplesmente mostrar essas contradições. Não estabelece exatamente uma relação dialética entre elas - pois não há síntese - mas exacerba a sua experiência conflituosa, uma experiência sem fim a que Derrida<sup>4</sup> se refere como as experiências da aporia. Ao contrário dos movimentos culturais da época, que se definiam esteticamente referindo-se a valores locais e populares contra os valores da modernização (valores do mercado e de fácil consumo, importados de experiências de outros lugares), a *Tropicália* fez uma apropriação de ambos. Tomou os valores populares e os valores da modernização e os desconstruiu. Como um *parangolé*<sup>5</sup>, recusou-se a escolher entre o regionalismo cultural e a arte moderna engajada, produzindo uma estética própria e original na música, no cinema, na literatura e nas artes plásticas, em que o regionalismo, o folclore popular e o nacionalismo reaparecem na experiência e no espetáculo das grandes cidades; do seu mundo e do seu submundo.

Ao misturar o popular e o primitivo com as novas tecnologias e a cultura de massa, o tropicalismo tornou-se uma experiência de aporia, que, como Derrida<sup>6</sup> a caracteriza, é uma não-caminho (*non-chemin*): o seu acesso é dado pela sua inacessibilidade. Segundo Pedro Duarte<sup>7</sup>, a *Tropicália* “era simultaneamente pensamento e consumo, política e moda, crítica e prazer, erudição e pop, arte e espetáculo, brasileira e cosmopolita”.<sup>8</sup> (tradução nossa)

Neste novo filme, *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles revisitam essa atmosfera tropicalista, no encontro do primitivo com o popular, da tecnologia com a cultura de massa e acrescentam algo mais a ela. O resultado é um lugar que é o mundo

<sup>4</sup> DERRIDA, 1993, p. 16.

<sup>5</sup> *Parangolés* (1964-1965) é uma obra de arte de Helio Oiticica, ou como o artista disse uma vez, um programa anti-arte, um programa ambiental, um acontecimento coletivo. Segundo Oiticica, *Parangolé* não pretende estabelecer uma nova moralidade ou algo parecido, mas sim destruir todas as moralidades, na medida em que estas tendem a um conformismo estagnado. Elas também padronizam opiniões e constroem conceitos não criativos. Ver OITICICA, 1967 e JUSTINO, 1998, p. 44-45.

<sup>6</sup> DERRIDA, 1999, p. 947.

<sup>7</sup> DUARTE, 2018, p. 24.

<sup>8</sup> A referência ao livro de Pedro Duarte e a menção à referência local/cosmopolita da *Tropicália* foi feita em primeiro lugar por André Duarte e Maria Rita Assis César. Ver DUARTE, André e CESAR, Maria Rita de Assis, "Le sertão au coeur du monde actuel": Vie, violence et résistance dans Bacurau". Em *Debordements*, 2019. <https://www.debordements.fr/Le-sertao-au-coeur-du-monde-actuel>



inteiro como o *céu de uma cidade do interior e um objeto não identificado* onde, não por acaso, a ação começa e termina.

## 1.2 O sertão é o mundo inteiro

O filme começa com uma imagem de uma cidade do interior, no *sertão* brasileiro. A filmagem foi feita na fronteira entre o Rio Grande do Norte e a Paraíba. Assim como Guimarães Rosa, os diretores narram o *sertão* a partir da sua própria localização. O *sertão* que está em toda parte<sup>9</sup> - literatura, cinema, música, artes plásticas - é um espaço e um tempo que contém em si todos os elementos que fazem os grandes dramas universais, com suas batalhas entre a vida e a morte, entre o bem e o mal.

Na relação com o universo de Guimarães Rosa, Bacurau expõe o que caracteriza o *Grande Sertão: veredas*<sup>10</sup>: o enredo de opostos numa certa dialética sem *Aufhebung*, por assim dizer. Os opostos estão em tensão o tempo todo, em cada palavra, em cada ação, assim como (em) os afetos. Sugere antes relações aporéticas do que dialéticas: “Tudo é e não é... [...] o amor, já de si, é algum arrependimento [...]”. “Deus existe mesmo quando não há. Mas o diabo não precisa de existir para haver. [...] Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? [...] Pelejar por exato, dá erro contra a gente [...]”. “Aquilo o igual sempre sendo [...]” “Deus ou o Demo [...]” “Sertão é bom. Aqui tudo é perdido e tudo aqui é achado [...]”. Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda hora a gente está num cômputo.”<sup>11</sup>

Segundo Pedro Paulo Gomes Pereira<sup>12</sup>, o *sertão* brasileiro define e delimita o país como uma nação, tanto na obra de Guimarães Rosa quanto na de Glauber Rocha. *Grande Sertão: veredas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* narram o sertão pelo (des)emaranhado de vozes que estão nestas duas narrativas. Os filmes do Cinema Novo de Glauber Rocha, especialmente *Deus e o diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, estão presentes em *Bacurau*. O fascínio de Rocha (e também de Rosa) pelo universo dos mercenários (*jagunços*) e bandidos (*cangaceiros*) representam os fora-da-lei que participaram do processo de ocupação do território brasileiro desde o início do século XX, acelerando a época da colonização com seu próprio ritmo de ação e violência. A lei

<sup>9</sup> ROSA, 1980, p. 9.

<sup>10</sup> ROSA, 1980.

<sup>11</sup> ROSA, 1963, *passim*. ROSA, 1980, p. 12, 34, 67, 157, 319, 237. Ver também CHUEIRI, 2013, p. 244.

<sup>12</sup> PEREIRA, 2007, p. 52-53.



dos fora-da-lei é sua própria lei, uma lei excepcional. Força é o que está em jogo nesta lei - pois a lei, afinal, requer força, tem que ser aplicada – ainda, assim, a lei e a força dos bandidos conduz à violência e aos próprios bandidos.

Guimarães Rosa, no conto *A hora e a vez de Augusto Matraga* (cuja narrativa serviu de base para o filme homônimo, produzido por Roberto Santos, em 1965) conta a história do conflito moral enfrentado por um fazendeiro violento (Augusto Matraga) depois de ter sido salvo da morte por um casal de negros, locais, que, assim, se arrepende de seu mau comportamento e tenta viver uma vida dedicada a fazer o bem. No entanto, quando confrontado com o líder violento de um bando, ele se depara com o dilema de manter ou não a sua conversão moral, dada a sua atração pelo conflito de vida e morte.

O conto de Guimarães Rosa e a narrativa do filme de Roberto Santos inspiraram a canção *Requiem para Matraga* de Geraldo Vandré: "Vim aqui só pra dizer/Ninguém há de me calar/Se alguém tem que morrer/ Que seja pra melhorar/ Tanta vida pra viver/ Tanta vida a se acabar/ Com tanto pra se fazer/Com tanto pra se salvar/ Você que não me entendeu/ Não perde por esperar." <sup>13</sup> Durante a ditadura civil-militar brasileira, esta canção (engajada) tornou-se, por sua vez, um ícone das canções políticas de resistência dos anos 60. Ao tocar a canção, *Bacurau* conecta o passado ao presente e à atual ascensão dos movimentos políticos fascistas e de extrema direita no Brasil, fazendo todo o sentido dizer que “ninguém há de me calar/ se alguém tem que morrer/ que seja para melhorar”.

*Jagunços*, fora-da-lei, marginalização e violência, o mundo visto de dentro para fora, seu submundos, são presença constante na literatura de Guimarães Rosa, no *Cinema Novo* de Glauber Rocha e no cinema marginal dos anos 60, na música de Geraldo Vandré, assim como na obra de arte de Hélio Oiticica, em seus *parangolés*, onde a ação acontece e se multiplica. Na arte de Oiticica também não há síntese. “É uma obra aberta com invenções que caminham através da desconstrução/construção, das irreverências e das apropriações, e que, finalmente, realizam uma poética do instante na afirmação do gesto inaugural.”<sup>14</sup> Na sua arte, o submundo, o mundo do fora-da-lei e do herói marginal dá sentido à sua estética e fundamenta uma experiência que põe em questão (e não se submete) o mercado e o *establishment*.

Em *Bacurau*, os sinais são invertidos, deslocando a própria cidade de qualquer localização. Está em algum lugar e em nenhum lugar. É no *sertão* onde a tradicional

<sup>13</sup> VANDRÉ, 1966.

<sup>14</sup> JUSTINO, 1998, p. 7.



dominação oligárquica do campo brasileiro se entrelaça violentamente com a dominação tecnológica global, ou seja, onde acontece a vigilância tecnológica do não-lugar. Por outro lado, Bacurau é também o lugar de resistência às vacinas vencidas, à falta de água, aos livros inúteis, às coordenadas apagadas do mapa, aos *drones* e ao que mais existe para atacar sua população (mesmo sendo um lugar *não identificado*). O rural e o urbano estão ligados na violência que Bacurau experimenta.

Pois bem, depois de termos feito este *excurso* que liga o leitor à trama de possíveis referências que aparecem em Bacurau, passamos ao que queremos destacar no filme, ou seja, uma nova configuração da resistência que se move entre o singular e o universal, o periférico e o central, o doméstico e o externo, e que trata de uma violência imanente que compele à ação e resistência. O tipo de resistência que é tanto comum (no dia-a-dia) quanto extraordinária e que chama a nossa atenção para aquilo que os Viveiros de Castro denomina de *devir-índio*, ou seja, outras formas de vida que contrariam esta forma a que estamos vinculados na modernidade.

## 2. Violência

Bacurau fala da relação ultrajante, aporética e irreconciliável entre violência, vida e política - um dos principais temas da filosofia política e da filosofia do direito. De fato, a narrativa do filme pode ser fácil e imediatamente identificada como uma apologia à violência. Uma glamourização da violência diante da falta de alternativas. Também pode aludir ao fracasso das instituições e, finalmente, a um incentivo para fazer justiça pelas próprias mãos (sugerindo uma compreensão bastante antiquada da trama). Na verdade, Bacurau tem um efeito catártico desconcertante e perturbador: pode-se ouvir as pessoas dentro do cinema batendo palmas por punições severas infligidas aos vilões e suas mortes chocantes. Alguns críticos acusam o filme de instigar a violência, de ser pessimista, de não oferecer mais do que uma violência brutal ultrajante como uma espécie de solução para os problemas que Bacurau e seus habitantes enfrentam. De fato, a narrativa da violência move a trama.



No entanto, há uma dimensão biopolítica<sup>15</sup> ou mais particularmente necropolítica<sup>16</sup> da violência no filme, uma dimensão brutal da violência institucional. A trama do filme é totalmente enredada por essa violência bestial. Bacurau mostra a radicalização da violência através da biopolítica e da necropolítica nas fronteiras entre o capitalismo e o Estado. A política institucional aparece na narrativa do filme por meio da ação do prefeito ausente, um político tradicional que administra a política local com velhos recursos clientelistas, condicionando o bem-estar e a vida da comunidade de Bacurau ao apoio ao seu governo. Ao mesmo tempo, o prefeito diz estar aberto ao diálogo, que vai resolver o problema do abastecimento de água, que vai cuidar e atender às necessidades do povo. Ele literalmente tenta manipular a comunidade de Bacurau oferecendo uma troca entre a solução dos problemas básicos da comunidade - como a falta de água, de remédios, de alimentos e de livros - pelo apoio à sua futura candidatura. Mas o caminhão de água nunca chega ou, quando chega, não há água dentro dele, pois foi alvejado por balas de revólver; em outra cena, um caminhão despeja diante da comunidade de Bacurau uma caçamba cheia de livros velhos e pouco úteis; ainda, alguém distribui medicamentos antidepressivos vencidos para as pessoas da comunidade, sem receita médica. A ação do prefeito expressa o exercício da biopolítica na comunidade de Bacurau. Ele apenas joga um jogo brutal (biopolítico ou necropolítico).

Uma leitura biopolítica e seguindo o que Duarte e Cesar chamaram de "*farmaco-biopolítica*"<sup>17</sup>, a narrativa de Bacurau mostra como não se trata simplesmente de satisfazer a comunidade com água, medicina, comida e cultura, mas de acalmar os humores dos seus membros e diminuir a sua hostilidade política. No entanto, se o abuso de poder do prefeito é evidente no filme, é também um fato que os habitantes de Bacurau não se deixam governar facilmente: eles resistem, dizem não, organizam-se de forma consensual, escondem-se em suas casas, articulam uma espécie de movimento (de resistência) para agir e confrontar o prefeito ou quem quer que ameace a comunidade.

<sup>15</sup> Para a dimensão biopolítica da vida sob a tutela do Estado ver particularmente Michel Foucault, "Right of Death and Power over Life," in *The History of Sexuality*, Volume 1: An Introduction (New York: Vintage Book, 1990) pp. 133-160; Do mesmo autor: *The Birth of Biopolitics – Lectures at the Collège de France 1978-1979*, Michel Senellart (ed.), Graham Burchell, tr., (New York: Picador Palgrave Macmillan, 2004). Ver também: Giorgio Agamben, *Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

<sup>16</sup> Para o conceito de necropolitics ver Achille Mbembe, *Necropolitics*, Eteven Corcoran, tr. (Durham & London: Duke University Press, 2019). Ver também: Antonio Pele, "Achille Mbembe: Necropolitics" <https://criticallegalthinking.com/2020/03/02/achille-mbembe-necropolitics/> (2 Março, 2020).

<sup>17</sup> DUARTE; CÉSAR, 2019.





A comunidade de Bacurau, sem saber, torna-se parte de um jogo de extermínio. A necropolítica é, portanto, outro caminho na narrativa do filme, talvez o que melhor conduza ao cerne da sua trama. As pessoas se tornam concorrentes num jogo de vida e morte. É um jogo (ou uma experiência) de extrema violência, ao qual uma organização internacional submete o povo de Bacurau, marcando pontos cada vez que alguém é morto na cidade. Regras e estratégias de extermínio bem definidas, técnicas de matança e tecnologia alteram a narrativa de biopolítica para necropolítica, a qual passa a ganhar força e autonomia na trama. Como diz Sayak Valencia Bentes<sup>18</sup> em seu livro *Gore capitalismo*, a violência contemporânea é a nova mercadoria do atual estágio de hiperconsumo no sistema capitalista neoliberal. Observando a vida nas fronteiras de Tijuana, a cultura do tráfico de drogas, as milícias no México e a ordem capitalista que alimenta esse círculo, a autora afirma que a morte se tornou o negócio mais rentável que existe.

Pois bem, como pode uma comunidade como Bacurau agir, resistir e governar-se a si mesma? Uma comunidade que está sendo atacada e extinguida pelo capitalismo sanguinário? Este capitalismo sanguinário e sangrento que é também uma construção cultural implica o uso de violência extrema, a qual move explicitamente o enredo do filme. A violência e a dor infligidas contra os corpos dos habitantes de Bacurau atrai grande parte da atenção do público, envolvendo-os em (cenas de) ações extremas. Mas, ao mesmo tempo, em que a violência paralisa o público, liberta-o também. Neste sentido, como a sugerida por Bentes, podemos pensar um tipo de violência que significa um *necroempoderamento*. A violência que lubrifica o motor do capitalismo neoliberal, acelera a competição, de forma agressiva e impiedosa, expondo os corpos, já vulneráveis, ao risco de superfluidade e morte. Neste ponto, os direitos já não têm mais efeito algum, e outro tipo de violência é adicionado, isto é, a violência do fanatismo religioso, invariavelmente conservador, preconceituoso e racista.<sup>19</sup>

Apesar da radicalidade das dimensões biopolíticas e necropolíticas e do seu desdobramento numa espécie de necrocapitalismo, gostaríamos de propor algo mais a respeito da violência sofrida/causada pela comunidade de Bacurau: primeiro, a idéia de violência literal ou imanente, lançando uma nova luz sobre a noção de violência divina de Benjamin; segundo, passando da violência imanente à ação e resistência. A resistência

---

<sup>18</sup> BENTES, 2019.

<sup>19</sup> BENTES, 2019.



como um movimento extraordinário e ordinário realizado individual ou coletivamente pela comunidade de Bacurau. Considerando que Bacurau não é apenas uma comunidade local, no sertão do nordeste do Brasil, mas pode ser qualquer outra comunidade no mundo, concluímos -de forma não tão conclusiva-, com a noção de Viveiros de Castro acerca do "*devir-índio*" como aquilo que Bacurau nos encoraja a fazer.

## 2.1 A violência imanente

Consideraremos a violência perpetrada pela comunidade de Bacurau não como uma metáfora didática sobre algo que deve ser feito, nem como uma espécie de solução derradeira para um determinado problema. Literalmente, a violência não é instrutiva, portanto não dá lições para ninguém. Segundo Nunes<sup>20</sup>, se se projeta um pouco de economia política em Bacurau, a violência se torna muito menos metafórica e muito mais literal. A violência passada, presente e futura que o filme mostra é a que existe nas fronteiras do capitalismo e do Estado. É a violência a que estão expostos aqueles que nunca foram plenamente incluídos nos serviços públicos ou no mercado; os que a qualquer momento podem se tornar objetos do poder político ou do interesse econômico. Um tipo de violência que não é estranha à ordem e que não difere as ações do prefeito (a ordem/lei) das ações do grupo de extermínio (os fora-da-lei).<sup>21</sup>

Esta violência que não é metafórica está presente em Bacurau. Mas também está presente em comunidades indígenas, na periferia das cidades, em comunidades quilombolas, ainda que dificilmente a vejamos (ou preferimos não vê-la). A camiseta com sangue pendurada no varal que vemos no filme é o cotidiano do Brasil. Poderíamos citar o caso de uma estudante que foi "acidentalmente" morta pela polícia, em 2019, no Rio de Janeiro ou Marielle, a vereadora, e seu motorista, Anderson, que foram mortos pela milícia carioca. Em um futuro próximo, a narrativa de *Bacurau* indica uma temporalidade que acelera e radicaliza a dimensão imanente da violência. Em outras palavras, uma

<sup>20</sup> NUNES, 2019.

<sup>21</sup> Nunes comenta alusivamente: "...(n)ão é, assim, uma alegoria do imperialismo tirada de alguma cartilha dos anos 60, mas outra coisa. O que o filme faz é tomar um traço do presente e estendê-lo até o futuro — que é, afinal, onde ele se passa. O resultado é a projeção bastante lúcida de um cenário cada vez mais possível, em que as fronteiras e a violência que as acompanha proliferam e podem aparecer em (quase) qualquer lugar a qualquer hora. Em que há cada vez mais bolsões de pessoas deixadas às margens, sem acesso aos *benefícios do desenvolvimento*, mas sempre sujeitas a terem uma última gota de rentabilidade extraída de si (o abastecimento de água cortado, o safári humano como serviço de luxo)." (NUNES 2019).



aceleração da violência na temporalidade do agora. Esta imanência de violência é a experiência de uma resposta violenta, aqui e agora, ao intolerável, ao insuportável.

A violência cometida pelos cidadãos de Bacurau pode muito facilmente levar-nos a conceber um dilema moral, como tem sido sugerido por muitos intérpretes do filme. Ao invés disso, consideramos a violência como um realismo imanente a ser enfrentado. Essa é a razão pela qual a maioria dos personagens não tem nenhuma nuance moral. O público pode identificar, sem esforço, os bons ou os maus sujeitos. Bacurau não é um filme adequado para discutirmos impasses morais, pois não carrega nenhuma complexidade acerca dos bons e maus personagens. A violência é retratada no filme com(o) um realismo intransponível que nos obriga a agir.

Há sim uma dimensão ética que chama a nossa atenção em Bacurau. A ética é tão forte que nos compele a agir. Neste sentido Lunga (Silvero Pereira) é chamado pela comunidade apenas para realizar o contra-ataque em face do perigo iminente de extermínio que a comunidade enfrenta. O personagem de Pereira apresenta uma luta de resistência, rebelde, para arrebatara a vida da morte iminente. Ele não apela para uma revolução, nem para uma glorificação da morte, nem mesmo para a banalização total da violência. Trata-se de uma forma de existir em Bacurau; no sertão. A violência pode as vezes ser a única forma imanente de evitar um provável extermínio. A comunidade apela para Lunga, cuja vida é constituída pela violência como expressão da própria *re-existência* da comunidade.

A fim de deslocar a violência do realismo e imanência para a ação e resistência, recorreremos à violência divina de Benjamin. Discutiremos, particularmente, as noções de performance, história e perspectivismo. Em algumas leituras recentes da violência divina de Benjamin, é comum interpretar essa violência quase em termos de um dilema moral. Apesar das compreensões bastante divergentes de Žižek<sup>22</sup>, Butler<sup>23</sup> e Critchley<sup>24</sup>, suas leituras da violência divina de Benjamin permanecem em torno das mesmas questões: permitir ou não o uso da violência para parar a violência, em face da sua falta de fundamento. Eles consideram a violência divina, principalmente, uma questão do limite de permitir a violência contra a violência. Todos eles parecem operar ainda em termos de fundamentos normativos/morais. Por exemplo, Butler<sup>25</sup> toma a violência divina não

---

<sup>22</sup> ŽIZEK, 2008.

<sup>23</sup> BUTLER, 2006.

<sup>24</sup> CRITCHLEY, 2012.

<sup>25</sup> BUTLER, 2006.



apenas como base para uma crítica à violência legal, mas, principalmente, como condição para uma teoria da responsabilidade que tem em seu cerne uma luta contínua contra a violência.

Se compreendermos a noção de Benjamin<sup>26</sup> de função "não indireta" (*nicht mittelbar*) da violência divina<sup>27</sup> como uma mera manifestação da própria violência, isso pode significar que esta etapa é anterior à própria articulação da linguagem em si, uma etapa que poderia racionalizar e padronizar (em termos de normas) o evento da violência. "Esta função 'não indireta' da manifestação da violência divina não é/está fundamentada/fundada, mas não como se nada dependesse dela. É antes a própria condição de possibilidade de todas as futuras diferenciações diferidas, um ponto de indeterminação, de onde poderia derivar a linguagem como orientação/significado de toda diferenciação (*der Sinn jeder Unterscheidung*)". Pode-se identificar a dimensão pura e imanente da violência de Bacurarú como uma experiência não direta de uma comunidade que enfrenta uma ameaça necropolítica de seu extermínio imanente.<sup>28</sup>

Esta violência como simples manifestação não é apenas "não indireta" (*nicht mittelbar*), mas, também, "não-comunicacional" (*nicht mitteilbar*). Segundo Benjamin, "tanto a violência divina como a violência mítica são opostas uma à outra, mas ambas são 'manifestações' imediatas da própria violência. Cada uma é o negativo absoluto da outra."<sup>29</sup> No entanto, é mais fácil reconhecer quando se trata de violência mítica, pois os traços deixados para trás são demasiado visíveis (como a violência do Estado), o que não é o caso quando se trata da violência divina. "Elas (violência mítica e divina) são diferenciações de uma 'ainda não diferenciada' violência, essa condição mais original de possibilidade que é necessariamente pressuposta em toda diferenciação de violência".<sup>30</sup>

<sup>26</sup> BENJAMIN, 1965.

<sup>27</sup> Todos os insights acerca da violência divina em Walter Benjamin, mencionados neste texto estão desenvolvidos no trabalho de Rafael Rolo e Bethania Assy, ainda em andamento, intitulado, *Não apenas uma crítica à 'Crítica da Violência' de Benjamin*. (Ver ROLO; ASSY)

<sup>28</sup> "O uso de "nicht mittelbar" em vez de "unmittelbar" desencadeia um debate, supondo que as escolhas de Benjamin são significativas. O que está em jogo, portanto, não seria um simples dualismo (direto/indireto, *mittelbar/unmittelbar*), mas um leque amplo de possibilidades que se abre quando Benjamin afirma o valor negativo de uma função indireta de violência sem afirmar o valor positivo de uma função direta e diametralmente oposta. Ao que se alude deve estar em algum lugar *entre*". (ROLO; ASSY, trabalho em andamento).

<sup>29</sup> É importante considerar esta oposição. A violência mítica é definida estruturalmente como sendo legisladora, limitadora, culpada e compensadora, ameaçadora, sangrenta [*rechtsetzende, Grenzzetzer, verschuldend und sühnend, drohend, blutig*], enquanto que a violência divina é definida como sendo direita-destrutiva, sem limites, expiatória, grevista, sem sangue e letal [*rechtsvernichtend, Grenzenlos, entsühnend, schlagend, unblutige Weise letal*]. (BENJAMIN, 1965) (ROLO; ASSY, trabalho em andamento)

<sup>30</sup> ROLO; ASSY, (trabalho em andamento)



Na *Crítica da Violência* de Benjamin, “apenas uma análise filosófica das origens (ou *die Idee ihres Ausgangs*, a idéia de seu ponto de partida / seu ponto de partida em sua dimensão histórica) pode determinar a possibilidade de uma crítica em primeiro lugar”.<sup>31</sup> Olhar para a violência radical imanente de Bacurau frente ao extermínio, permite-nos dizer que “a crítica da violência é a filosofia da sua história”.<sup>32</sup> (tradução nossa) Esta afirmação de Benjamin significa o singular engajamento da crítica da violência com sua temporalidade histórica. A característica relevante da violência divina de Benjamin, neste ponto, não pretende produzir uma ontologia da violência, mas se concentrar na dimensão histórica que determina a crítica da violência. Como tal, em seu esforço mais crítico, ela constitui sua própria origem no momento da sua performance. A interação entre a crítica e a performatividade, derrubando todas as distinções entre método e conteúdo, acaba por revelar que a matéria de uma crítica da violência é a própria crítica.<sup>33</sup> Não é por acaso que Benjamin<sup>34</sup> finaliza, subitamente, seu ensaio, afirmando que a crítica da violência é a filosofia da sua história. “É a ‘filosofia’ desta história, porque somente a idéia de seu ponto de partida [*Ausgangs*] torna possível uma percepção crítica, incisiva e decisiva [*entscheidende*] de seus dados temporais”.<sup>35</sup> Benjamin afirma a necessidade de ampliar nossa visão, ao contrário “da abordagem míope que só é capaz de perceber as idas e vindas dialéticas da violência que positiva o direito e da violência que o preserva. Sua reivindicação não é uma questão de intenção e não depende em nada da vontade, mas é a consequência de uma abordagem profundamente perspectivista da própria crítica”.<sup>36</sup>

Benjamin não menciona a coercitividade como uma característica da violência mítica em oposição à violência divina. O mandamento divino não é não-coercivo, mas indiferente à coercitividade. Não lhe falta força coercitiva. É exatamente o oposto. O Deus judeu não tem necessidade de coerção como instrumento de aplicação da violência, porque a justiça de Deus é imediata e incomensurável. Pode-se afirmar que a crítica da

<sup>31</sup> ROLO; ASSY, (trabalho em andamento)

<sup>32</sup> “*Die Kritik der Gewalt ist die Philosophie ihrer Geschichte*”.

<sup>33</sup> ROLO; ASSY, (trabalho em andamento)

<sup>34</sup> BENJAMIN, 1965, p. 63.

<sup>35</sup> “*Die ‘Philosophie’ dieser Geschichte deswegen, weil die Idee ihres Ausgangs allein eine kritische, scheidende und entscheidende Einstellung auf ihre zeitlichen Data ermöglicht*”. BENJAMIN, 1965, p. 63. ROLO; ASSY, trabalho em andamento.

<sup>36</sup> ROLO; ASSY, trabalho em andamento.



violência divina pode ser imanentemente abordada na performatividade perspectivista da sua dimensão histórica.<sup>37</sup>

### 3. Resistência

#### 3.1 De que olhos precisamos para ver a resistência?

A resistência em Bacurau pode ser atribuída por meio das reações letais e brutais ao extermínio das populações vulneráveis. Ela ratifica a resistência violenta. É difícil não ver neste *faroste caboclo*, como formulado por Ivana Bentes<sup>38</sup>, um caleidoscópio complexo de uma agenda necropolítica, tanto quanto uma nova explosão de maiorias, minorias e pessoas transgêneros que resistem violentamente para sobreviver. Destacamos uma espécie de perspectiva espacial de resistência, como as fronteiras e franjas das cidades ou os campos de refugiados (todos espaços periféricos), onde as comunidades exercem o autogoverno e tomam medidas fora-da-lei. Os personagens de Bacurau, ao expressar sua resistência, abraçam um novo arranjo de sociedades pós-coloniais e, também, de insurreições contemporâneas.

Apesar da sua dimensão biopolítica radical, a comunidade de Bacurau não pode ser simplesmente descrita como clandestina e pobre, como uma minoria selvagem rodeada por um poder dominante e entrincheirada em uma autodefesa reativa. Rasmi<sup>39</sup> chama a atenção para esta visão estereotipada e imposta pelo ponto de vista dominante do colonizador (do Estado, da moral, da propriedade). Esta visão colonizada impede-nos de ver a forma como o povo de Bacurau se “empodera”.<sup>40</sup> A propósito, como também diz Rasmi<sup>41</sup>, o próprio colonizador -barricado em seu forte- está sempre rodeado por uma livre multiplicidade de vidas que ele gostaria de governar e reduzir a uma unidade, por meio das suas regras e da sua força. Mais frequentemente, olha-se para as populações vulneráveis e só se vê a captura, a fragilidade e a biopolítica a que estão sujeitas. Em algum momento do filme, há a imagem de um carro de polícia velho e baleado, em relação ao qual, Michael, o estrangeiro (Udo Kier) indaga: *Quem se importa? É apenas um carro*

<sup>37</sup> ROLO; ASSY, trabalho em andamento.

<sup>38</sup> BENTES, 2019.

<sup>39</sup> RASMI, 2019.

<sup>40</sup> ASSY, 2016.

<sup>41</sup> RASMI, 2019.



*velho!* Esta cena em que o líder do grupo de extermínio expressa seu desprezo por "apenas um pedaço de carro de polícia baleado" indica a subestimação da potência de pessoas precárias.<sup>42</sup> Pequenos sinais de resistência como o velho carro de polícia, mas, também, o museu das antigas armas de fogo do sertão, o DJ Urso (Jr. Black) e sua van equipada com som, o repentista e tantos outros sinais são invisíveis para a maioria das pessoas que estão, de alguma forma, no poder (o grupo de extermínio, o prefeito, os dois "turistas" de São Paulo e o público do filme também). A resistência em Bacurau é igualmente silenciosa e urgente, embora não violenta. Ela traz em cena a representação de enclaves, tribos, comunidades distópicas e utópicas que se inventam.

É crucial explorar a seguinte tríade: resistência, identidade e comunidade para pensar alternativas significativas de resistência que se articulam no filme. Como bem diz Popineau<sup>43</sup>: "Há quem diga que Bacurau é uma aula de resiliência, isto, pois, dentro 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-organiza para reagir, motivados pela necessidade de coesão e pelo estado de anomia que os acomete". A performance aqui não se limita a uma gramática de corporeidades individuais. Bacurau mostra muitas expressões de performatividade política e estética, mas essa performatividade só acontece quando cada um decide participar de uma determinada ação de resistência. Cada sujeito em sua singularidade se envolve em ações, na medida em que elas são significativas para ele/ela e para toda a comunidade. O filme mostra uma rica estética de corporeidades empoderadas, um caleidoscópio de subjetividades políticas corporais, proezas e gestos singulares e comuns.

A expressão da singularidade e do sentido de comunidade mantém aberto o espaço para a diversidade e a divergência. Um bom exemplo é o diálogo que se realiza diante da igreja católica (que está fechada). Alguém pergunta à Domingas (Sônia Braga) e ao Plínio (Wilson Rabelo) porque a igreja está fechada, ao que eles respondem: "Ela nunca foi fechada... Você pode fazer uso dela. O que é bom para um, é bom para todos". O diálogo indica uma possibilidade constante de novas performatividades políticas, tanto

---

<sup>42</sup> ASSY, 2016.

<sup>43</sup> POPINEAU, 2019.



pelo singular, quanto pelo comum, através do reenquadramento dos usos, significados e necessidades.

Em termos de espacialidades políticas relacionadas com a subjetividade, Bacurau cria uma ambiguidade superficial, tomada, simplesmente, a partir da perspectiva Centro-Periferia. Há muito mais do que uma caricatura dualista que opõe Nordeste e Sudeste do Brasil e os hemisférios Norte e Sul do globo. À medida que o filme se desenvolve, o contraste entre o centro e a periferia, assim como quem pertence a qual, começa a se desfocar. Na medida em que Bacurau traz personagens contemporâneos tecnológicos, rurais e globais, abre uma diversidade de subjetividades políticas que se desdobram, ao mesmo tempo, em uma dupla dimensão singular-comum. Assim, a cidade retrata a comunalidade e a singularidade com e para além da política identitária, ou seja, nem como uma comunidade de corpo único, nem como pequenas ilhas de políticas identitárias incomunicáveis. Como observou Bentes<sup>44</sup>, o filme revela diversos coletivos, levando em seus corpos um Brasil que emergiu e melhorou a visibilidade. Homens e mulheres, negros e negras, LGBTQIA+, trabalhadores do sexo, cafetões, caboclos, povos nativos, etc -os protagonistas- expressam uma variedade de subjetivação política entre a afirmação da singularidade de cada um e o senso comum de pertencimento. Bacurau é cercado por povos indígenas colonizados pelos portugueses e cruzados por tribos africanas mutiladas pela escravidão. Outros protagonistas espelham também ativistas de esquerda e grupos auto-organizados de cidadãos, cercados e sufocados por ameaças e pela violência do Estado brasileiro. Muitas vezes, apesar de estar ameaçada por um governo violento ou pela ausência de qualquer tipo de direito social do Estado, a comunidade de Bacurau encarna surpreendentes experiências inventivas de resistência, num quadro do Brasil contemporâneo.<sup>45</sup> Mesmo assim, o filme, de forma alguma, sugere uma visão idealizada de uma comunidade compacta e indivisível. Ao invés disso, os personagens de Bacurau expõem espaços para brigas e comportamentos disfuncionais, revelando fracassos e divergências entre seus habitantes.

<sup>44</sup> BENTES, 2019.

<sup>45</sup> Como bem observou Duarte e César (2019), "*Carmelita était la matriarche, composée de simples travailleurs mais aussi de docteurs, des gens qui habitent au sertão et de gens qui habitent au Sud-est du Brésil ou en Europe, de musiciens, de putes et de prostitués hommes, mais d'aucun bandit. Voilà une bonne description de cette communauté queer, mais aussi hétérotopique, puisque ce lieu « absolument autre » fait partie de ces « contre-espaces », de ces « utopies localisées » à la fois « mythiques et réelles », qui contestent les lieux normaux où nous vivons d'habitude (...).*"





Muitas alternativas originais e inspiradoras para enfrentar a violência do Estado ou a falta de Estado podem ser apontadas no filme. Rituais coletivos, como o enterro da matriarca Carmelita (Lia de Itamaracá), entrincheiram um poderoso luto político coletivo (a potência da negritude brasileira, dos quilombos e dos povos indígenas). Em termos de espacialidade política, subestimado como um lugar de arte popular excêntrica e primitiva, o museu de Bacurau revela a presentificação de memórias de resistência, um espaço significativo de narrativas políticas comuns e empoderadas. O filme também mostra várias ilustrações de performatividades culturais de uma agenda comum de resistência. Lugares de ritualidade como o jogo da capoeira e seu simbolismo da arte como luta. Uma estética da capoeira, por meio da qual a comunidade de Bacurau se preparou coletivamente para lutar. Da mesma forma, há resistência por meio do canto (e da canção), a figura popular do violonista (Rodger Rogério) e compositor de versos agudos, muito comum no Nordeste do Brasil. Inventando e recriando canções satirizadas e ameaçadoras, em relação aos forasteiros e, conforme as circunstâncias, o cantor (repentista) está presente em muitas cenas cruciais. Como Duarte e Cesar enfatizam, "enquanto ele canta seus versos improvisados, ele lhes mostra os dentes, numa atitude a meio caminho entre a agressividade ameaçadora e a zombaria burlesca".<sup>46</sup>

A resistência pode envolver violência. No entanto, as performances de resistência em Bacurau são realizadas por moradores locais ou grupos de moradores locais que abraçam diferentes formas de atividade, na maioria das vezes (re)ações não violentas (mas às vezes violentas) à sua invisibilidade. Afinal de contas, Bacurau não está no mapa. A resistência cotidiana realizada pela comunidade da pequena e invisível cidade é a resistência da existência humana que desafia e produz poder. É uma questão de vida ou de morte. Ao resistir, a comunidade de Bacurau torna-se um sujeito coletivo de resistência e cada habitante da pequena e invisível cidade, um sujeito de resistência. Resistir torna-se existir para o povo Bacurau. Tanto a resistência comunitária organizada, quanto a resistência marginalizada e *queer* expressam "a compreensão das pessoas sobre sua situação e sua compreensão do 'agora', assim como de seu futuro. Assim, a resistência deve ser entendida por meio da forma como se entrelaça com o poder, os afetos, a agência, as temporalidades, os espaços e outras formas de resistência".<sup>47</sup>

<sup>46</sup> DUARTE; CÉSAR, 2019.

<sup>47</sup> LILJA; VINTHAGEN, 2018, p. 212.



A resistência individual ou coletiva em Bacurau como resistência cotidiana (diferente da resistência organizada) é feita de uma forma mais complexa. Ninguém é chamado a organizar uma resistência massiva, mas existe um sentimento de autopreservação e isso é o que organiza a resistência. A resistência cotidiana<sup>48</sup>, um tipo de resistência que não é tão espetacular e visível como as revoluções ou outros tipos de movimentos organizados, é sobre o que Bacurau é. As pessoas de Bacurau transformam a resistência em atos do dia-a-dia: Plínios, Lungas, Pacotes, Domingas, Teresas, Damianos são alguns dos personagens que, ao viverem a sua vida, transformam a resistência numa experiência cotidiana. O extraordinário torna-se vulgar, a exceção torna-se regra. Como dissemos antes, viver em Bacurau significa resistir. É em uma pequena cidade onde todos os dias atos dispersos e não tão visíveis põem em questão a dominação tradicional como a do prefeito e quem mais obtém vantagens, benefícios, lucros com as necessidades de uma pequena população do sertão brasileiro.

À primeira vista, assim que o filme começa e as ações acontecem, parece que o povo de Bacurau é como qualquer população "subalterna" de uma cidadezinha pobre do sertão do Brasil. Por um minuto, o público (e nós) identifica(mos) Bacurau e seu povo com atraso, fuga, passividade, preguiça ou roubo. Mas o enredo do filme mostra precisamente o oposto. Mulheres, homossexuais, um professor, bandidos, crianças, numa espécie de resistência em pequena escala, manifestam sua insatisfação e indignação contra o poder e a dominação tradicionais.

Mas a resistência diária é apenas parte da história. O enredo oferece muito mais emoção, aventura e resistência organizada. Decapitações, balas por toda parte e psicotrópicos irrompem, violentamente, para resgatar a honra e a fé na vida do povo Bacurau.

#### 4. Uma última palavra... sobre o *devir-índio* em Bacurau

As cenas de Damiano (Carlos Francisco), o feiticeiro local, e sua esposa caminhando nus em sua casa de barro, conversando com as plantas, vivendo em uma temporalidade prolongada, com poderes místicos e uma cosmovisão, como sublinhado por Bentes <sup>49</sup>,

<sup>48</sup> SCOTT, 1985.

<sup>49</sup> BENTES, 2019.



trazem um capítulo original sobre a resiliência de Bacurau. Esses simbolismos, como comentou Rasmi, levam-nos à ideia de Eduardo Viveiros de Castro acerca do *devir-índio*. O antropólogo brasileiro conclui um dos capítulos do texto introdutório a uma edição inglesa da obra de Pierre Clastre com a afirmação: “É provável que todos nós sejamos confrontados, em um momento ou outro, na realidade, a cada momento, com a necessidade de escolher entre *devir-índio* -vivendo nas margens, vivendo na beira das cercas [...] - ou ficar nos centros fortificados, confortavelmente identificados com o colonizador”.<sup>50</sup> (tradução nossa) Como Rasmi também chama a atenção, a invocação para *devir índio* repele (re)tratar as comunidades indígenas amazônicas como ilhas exóticas de sobrevivência, circunscritas pela civilização (ocidental) moderna. A alusão de Viveiros de Castro, ainda nas observações de Rasmi, leva à uma espécie de busca por outras formas de vida, através/ contra esta mesma modernidade.

“Índios”, palavra que se aplica a todos os tipos de minorias mencionadas no filme (e muitas outras que virão), não significa um nome próprio, mas sim um devir diagonal, o que indica uma multiplicidade de sujeitos divergentes dos interesses e códigos das nossas soberanias unitárias instituídas. Damiano chama a comunidade a aderir a uma espécie de devir coletivo, *tornando-se índio*. Além disso, Damiano também tem outro papel. Ele é a pessoa da comunidade encarregada de preparar pílulas psicotrópicas caseiras feitas a partir da maceração de plantas alucinógenas. Toda a comunidade usa suas pílulas para abrir novas “realidades” (no enterro de Carmelita) e para enfrentar seus medos (para lutar/matar os estranhos). Damiano encarna indiscutivelmente a referência xamânica. O Xamã (*Xamãs*) é a figura que fornece essas novas realidades. Ele é o significante capaz de atravessar mundos, de traduzir mundos. O xamanismo amazônico pode ser definido como a capacidade manifestada por certos indivíduos de atravessar deliberadamente fronteiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, para administrar as relações entre eles e os humanos.<sup>51</sup> Como os xamãs são mestres do esquematismo cósmico dedicados à comunicação e à gestão de perspectivas cruzadas, eles estão sempre presentes para tornar os conceitos sensíveis ou as intuições inteligíveis. Damiano encarna a capacidade de gestão e comunicação para apresentar e traduzir o indígena (passado e

<sup>50</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2019. “We are all likely to be confronted, at one time or another, in reality at each moment, with having to choose between *becoming an Indian*—living in the margins, living on the edge of the fence [...]—or staying in the fortified centers, comfortably identified with the colonizer”.

<sup>51</sup> ASSY; ROLO, 2019.



futuro) na margem e uma vez no centro do antropoceno, tão crucial para a humanidade; a Amazônia como o centro (crucial) do mundo.<sup>52</sup>

Mas, afinal, *Bacurau* é um filme muito *tropical*, ou melhor, é um filme sobre a *Tropicália*, psico-trópicos, um lugar, um espaço que recebe mais luz solar direta do que o resto da Terra, e é mais quente e mais úmido também. Mas também inclui desertos, sertões. A palavra "trópico" vem do grego tropê, que significa "virar" ou "mudar de direção". *Bacurau* é sobre mudar de direção: o jogo de matar a população, jogado pelo prefeito e pelos invasores estrangeiros torna-se um espetáculo de resistência, cortando cabeças e aprisionando o invasor. Um velho museu de armas de fogo, um tanque de água abandonado e pequenas ruas e vielas tornam-se locais de resistência.

*Bacurau* é o "deserto" de uma experiência tropical de urgências subjetivas e comunitárias, locais e globais. É o Brasil. O que Riobaldo já havia narrado no *Grande Sertão*, onde os homens têm que ter o pescoço duro. Como no *Grande Sertão*, os personagens de *Bacurau* trazem em seus corpos, na cor da pele, na sexualidade e nos seus afetos, a luta, a resistência e uma certa idéia de comunidade. Onde é urgente *devir índio*. *Bacurau* nos envolve em um enredo mais que necessário de ação e resistência diante da necropolítica de nosso tempo atual.

### Referências bibliográficas

ASSY, Bethania; ROLO, Rafael. A concretização inventiva de si a partir da perspectiva do outro: Notas a uma antropofilosofia descolonial em Viveiros de Castro. *Revista Direito e Praxis*, v. 10, p. 2367-2398, 2019.

ASSY, Bethania. Subjetivação e ontologia da ação política nas demandas por justiça / Subjetivação e Ontologia da ação política nas demandas por justiça. *Revista Direito e Praxis*, v. 7, p. 777-797, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einer Nachwort von Herbert Marcuse*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1965.

BENTES, Ivana. *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*. *Revista Cult*, 29 atrás. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/#.XXPmm1E8QE0>. Acesso em:

<sup>52</sup> VIVEIROS DE CASTRO, 2011, 2015.



BUTLER, Judith, Critique, Coercion and Sacred Life in Benjamin's Critique of Violence. In: VRIES, Hent de; SULLIVAN, Lawrence (ed.). *Teologias Políticas: Religiões Públicas num Mundo Pós-Secular*. Nova York: Fordham University Press, 2006.

CHUEIRI, Vera Karam de. Interseções e interlocuções a partir do julgamento em Grande Sertão: Veredas. In: Coutinho, Jacinto Nelson de Miranda. *Direito e psicanálise*. Interseções e interlocuções a partir do julgamento em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Lumen juris, 2013.

CHUEIRI, Vera Karam de; TORRES, Edna Camara F. O julgamento no romance de Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas. In: FARALLI, Carla; MITTICA, M. Paola. *ISLL Papers. A Coleção online da Sociedade Italiana de Direito e Literatura*. v. 7, 2014. Disponível em: <https://www.lawandliterature.org/area/papers/Camara%20Chueiri%202014%207.pdf>. Acesso em:

CRITCHLEY, Simon, *The Faith of the Faithless: Experiências em Teologia Política*. Londres: Verso, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Força da Lei: a Fundação Mística da Autoridade. *Cardozo Law Review*, v. 11, n. 5-6 (julho/agosto de 1990).

DUARTE, André; CESAR, Maria Rita de Assis. Le sertão au ceur du monde actuel: Vie, violence et résistance dans Bacurau. *Debordements*, 13 out. 2019. Disponível em: <https://www.debordements.fr/Le-sertao-au-coeur-du-monde-actuel>. Acesso em:

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal seja herói*. Modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Editora UFPR, 1998.

LILJA, Mona; VINTHAGEN, Stellan. Resistência dispersa: desembrulhando o espectro e as propriedades de resistência gritante e diária. *Journal of Political Power*, v. 11, n. 2, 2018, p. 211-229. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/325467116\\_Dispersed\\_resistance\\_unpacking\\_the\\_spectrum\\_and\\_properties\\_of\\_glaring\\_and\\_everyday\\_resistance](https://www.researchgate.net/publication/325467116_Dispersed_resistance_unpacking_the_spectrum_and_properties_of_glaring_and_everyday_resistance). Acesso em: 13 mai. 2020.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 154.

NUNES, Rodrigo. "Bacurau" não é sobre o presente, mas o futuro. *El País*, 6 fora. 2019. Disponível em:



[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373\\_739263.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html). Acesso em:

OITICICA, Hélio. *Parangolé: da anti-arte às apropriações*. 1967. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110631>. Acesso em:

OITICICA, Hélio. Programa ambiental. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/oitica-helio-programa-ambiental.pdf>. Acesso em:

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães rosa, Glauber rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, (jan./abr. 2008). Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a03v23n1.pdf>. Acesso em:

POPINEAU, Helena. Bacurau: quando a covardia não é uma alternativa: Diferente do que as críticas do filme abordam, Bacurau versa sobre desigualdades, opressão, pertencimento e revolução. *Brasil de Fato*. 16 set. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/09/16/artigo-or-bacurau-quando-a-covardia-nao-e-uma-alternativa>. Acesso em:

RASMI, Jacopo. Manobras de desencerclement: De Bacurau à Eduardo Viveiros De Castro. *Lundimatin*, n. 225, 17 jan. 2020. Disponível em: <https://lundi.am/Manoeuvres-de-desencerclement>.

ROLO, Rafael & ASSY, Bethania, "Not Just A(nother) Critique of Benjamin's 'Critique of Violence'" (Não apenas uma crítica da 'Crítica da Violência' de Benjamin). Manuscrito (trabalhando em andamento).

ROSA, João Guimarães. *O Diabo a pagar no sertão*: "O Diabo na rua, no meio do Turbilhão". Tradução James L. Taylor; Harriet de Onís. Nova York: Alfred Knopf, Inc., 1963.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: veredas. São Paulo: José Olympio, 1980.

SCOTT, James C. *Weapons of the Weak*: Formas Diárias de Resistência Camponesa. New Haven: Yale University Press, 1985.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 188.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Politique des multiplicités*. Pierre Clastre face à l'état. Bellevaux: Dehors, 2019.

\_\_\_\_\_. *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



\_\_\_\_\_. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: CosacNaify, N-1, 2015.

### **Sobre as autoras**

#### **Bethania Assy**

Professora do PPGD da PUC-Rio e da UERJ. Doutora e mestre em Filosofia pela New School for Social Research. Pós-Doutorado na Birkbeck Law School, University of London. Pesquisadora do Núcleo de Direitos Humanos da PUC-Rio. Coordenadora Adjunta da Cátedra Unesco Violence, Government and Governance PUC-Rio. E-mail: bethania.assy@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2290-3457>.

#### **Vera Chueiri**

Professora titular de direito constitucional dos programas de graduação e pós-graduação em direito da UFPR. Pesquisadora do CNPq e do CCONS/PPGD/UFPR. E-mail: vkchueiri@ufpr.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7069-5272>.

**As autoras contribuíram igualmente para a redação do artigo.**

