



HAL
open science

Espaço e gênero no filme Bacurau

Diogo Cavalcanti Velasco, Alberto da Silva

► **To cite this version:**

Diogo Cavalcanti Velasco, Alberto da Silva. Espaço e gênero no filme Bacurau. *Iberic@l*, 2020, 18, pp.119-133. hal-03780401

HAL Id: hal-03780401

<https://hal.science/hal-03780401>

Submitted on 19 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Espaço e gênero no filme *Bacurau*

**Diogo Cavalcanti Velasco
& Alberto da Silva**

*Universidade Federal de Sergipe
Sorbonne Université – CRIMIC EA 2561*

Resumo: O presente artigo busca analisar o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, a partir de uma perspectiva que entrecruza as categorias espaço e gênero. Tendo como referência a metodologia da geógrafa Doreen Massey, evidenciamos as espacializações do gênero na obra e suas cartografias, que posicionam seus personagens e contribuem para a criação de diferentes Bacurais, evidenciando as relações de poder ali constituídas. Logo, problematizamos tais lugares do feminino, do masculino e do intersexo, partindo da relação com o dentro, o fora, a margem, o outro, que constituem não só a comunidade de Bacurau, mas que transbordam para uma ressignificação de sertão nordestino, propondo uma alegoria distópica de um Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: espaço, gênero, *Bacurau*, cinema brasileiro.

Résumé : Cet article a pour but d'analyser le film *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles, à partir d'une perspective croisant espace et genre. En nous appuyant sur la méthodologie de la géographe Doreen Massey, nous cherchons à mettre en évidence les « spatialisations » du genre dans ce film et dans ses cartographies, au sein desquelles sont positionnés les personnages et qui créent plusieurs Bacurau en y révélant les relations de pouvoir en jeu. Ainsi, nous problématisons les lieux du féminin, du masculin et de l'intersexe, en tenant compte de la relation de chaque personnage avec le village, l'extérieur et les marges. Non seulement ces lieux constituent la communauté de Bacurau, mais aussi la dépassent en ressignifiant le *sertão* nordestin et en proposant une allégorie dystopique du Brésil contemporain.

Mots-clés : espace, genre, *Bacurau*, cinéma brésilien.

Bacurau, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, movimentou o cenário cinematográfico brasileiro desde seu lançamento no segundo semestre de 2019. O filme, que já havia obtido o reconhecimento da crítica a partir de sua premiação do prêmio do júri do 72º Festival de Cannes, no mesmo ano, levou também mais de meio milhão de espectadores brasileiros às salas de cinema, tornando-se sucesso de público para os patamares de medição nacional¹. Crítica e espectadores fizeram com que não só o seu potencial estético fosse reconhecido, mas também repercutisse continuamente seu conjunto de temáticas durante semanas a fio. Debates se tornaram calorosos sobre questões levantadas acerca da política, da história, da raça, do gênero e do espaço do filme. Entremeados nessa alegoria distópica do Brasil contemporâneo, esses dois últimos aspectos, que tangenciam os demais, serão os abordados em presente artigo.

Bacurau não foi escolhido como título da obra por acaso. A identificação do nome com o lugar narrativo é uma constatação importante, pois a cidade em questão se torna personagem relevante do filme. Sua espacialização criada pelas interações dos agentes sociais (personagens) e pelo discurso fílmico suscitaram várias possibilidades de análises relativas à categoria espacial. Sendo assim, ele compreende, em seu primeiro polo, mudanças de configuração, de posição, que colocam os elementos estéticos e narrativos em relação, possibilitando os encontros do filme que criam espaços. Tais posições vão sendo reconfiguradas continuamente ao longo do filme, por meio da montagem e da *mise-en-scène*, possibilitando os encontros entre americanos e brasileiros, *sul-destinos* e *nordestinos*, o dentro e o fora da comunidade, homens e mulheres trans, cisgênero e não-binários, resultando em conjuntos de trajetórias que coexistem e que produzem distintos *Bacuraus*.

No contexto contemporâneo, a sobreposição dos espaços se dá pelas relações sociais e culturais, que se estabelecem nesses espaços fragmentados: a periferia vem para o centro, e vice-versa. Tensões sociais, históricas e políticas se configuram reorganizando a cidade e hibridizando as vivências, que aí se desdobram. A paisagem torna-se, então, espaço, por seu conteúdo cultural e social, como propõe Milton Santos:

Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma conteúdo².

Assim, o espaço vivido e ocupado cria forma e conteúdo que servem como instrumento de resistência à imposição do espaço meramente físico e dissociado de seu aspecto humano.

Para Edward Soja, não existe mais sentido sem se pensar sobre o espaço de maneira despolitizada³. Tal abordagem ligava-se a uma tradição modernista que privilegiava a questão temporal em detrimento da espacial, sempre imóvel. O que o autor argumenta, quando traz o aporte

1. PITANGA, Filippo, "Porque *Bacurau* foi o melhor filme de 2019", *Carta Capital*, 8 janeiro de 2020. 10 de janeiro de 2021 www.cartacapital.com.br/opiniao/porque-bacurau-foi-o-melhor-filme-de-2019.

2. SANTOS, Milton, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 71.

3. SOJA, Edward W, *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zaar Editor LTDA, 1993, p. 8.

teórico da geocrítica ao debate, é que, no contexto pós-moderno, deve-se assumir o espaço fragmentado e pensá-lo por simultaneidades; abordá-lo a partir de múltiplos pontos de observação: o histórico, mas também o geográfico, o social, o estético, entre outros.

Compreendendo tais perspectivas, tomamos o livro *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*⁴, da geógrafa Dorren Massey, para propor o que entendemos como espaço: 1. Espaço como heterogeneidade. A Posição, localização, não significa distância, mas a ordem mínima da diferenciação dos elementos na multiplicidade que é conformada com o espaço. É, portanto, também a condição de uma heterogeneidade mais radical; 2. O espaço como esfera de relações, negociações, etc. É sua condição social-política; 3. O espaço como esfera da coetaneidade, da contemporaneidade radical. Isso mais do que medi-lo, cria-o. As distâncias que as coetaneidades engendram podem ser aquelas da força física, do (des)alinhamento político, da imaginação... e, nesse sentido, em cada uma delas, elas provavelmente deverão ser assimétricas e; 4. Espaço sempre incompleto e aberto, inapreensível. A trama ilimitada de uma multiplicidade de trajetórias. Elas mesmas, desse modo, em contínua transformação.

Então, o espaço é, como defende a autora, um conjunto de trajetórias coetâneas, uma espacialização de um fenômeno, que pode ser “uma coisa viva, uma atitude científica, uma convenção social, uma formação geológica”⁵, sempre aberto e dinâmico.

Reforçamos aqui o conceito espacial, justamente por implicar a sua correlação temporal, bem como por desfazer uma representação do senso comum que o relaciona com fenômenos apenas físicos. Pensemos, então, tal categoria a partir de nosso objeto. Ao posicionar a pequena cidade Bacurau no sertão nordestino, o filme remete a várias problemáticas associadas ao imaginário brasileiro acerca deste espaço. No curso da história brasileira, o Sertão se constitui como um espaço privilegiado e uma categoria-chave no imaginário do Brasil. “Sertão” tornou-se assim uma categoria simbólica para “falar, definir e delimitar” a ideia de nação brasileira⁶. Tomando como ponto de partida o conceito de nação proposto por Benedict Anderson, como uma “comunidade simbólica”, ou uma “invenção” ou “criação” resultante de diferentes narrativas⁷, o Sertão, concebido como um espaço privilegiado da construção da “brasilidade”, foi moldado por discursos médicos, econômicos, políticos, geográficos, históricos, e igualmente, por meio da pintura, da televisão, do cinema, da cultura oral e da literatura.

Pensando as representações do espaço sempre aberto e dinâmico, como propõe Massey, o sertão em *Bacurau* não apenas problematiza antigas temáticas associadas à ideia de “identidade nacional”, mas remete a outras questões, como as relações entre espaço e gênero.

Em uma coletiva de artigos organizados em *Space, Place and Gender*⁸, de 1994, Massey prioriza a *generalização* do espaço em toda a terceira parte do livro. Num primeiro momento, estabelece-se uma crítica em relação a autores, como Soja, considerado pela autora como teorias ainda patriarcais, que não representam vozes diversas femininas. Seu objetivo é, primeiramente,

4. MASSEY, Doreen, *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009.

5. *Ibid.*, p. 33.

6. GOMES PEREIRA, Pedro Paulo “Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos”, *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, nº 1, p. 51-87, jan./abr. 2008; LIMA, Nísia Trindade, *Um Sertão chamado Brasil*, São Paulo, Hucitec, 2013.

7. HALL, Stuart, *Identités et cultures: politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 11-12; 38.

8. MASSEY, Doreen, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

demonstrar como a estrutura patriarcal se dava em algumas regiões da Inglaterra, mostrando que os espaços da casa, do trabalho e do lazer, eram distribuídos em cada região. A partir da acentuação do desemprego entre os homens provocado pela extinção de minas de carvão, percebeu-se que algumas regiões modificaram as relações de gênero, introduzindo as mulheres no espaço das fábricas, intensificando sua atividade social e sindical. Como consequência, foi criado o movimento das sufragistas e, em algumas regiões, os espaços onde se concentravam o homem e a mulher foram invertidos, a última no trabalho e o primeiro em casa. Posteriormente, ela mostra como essas relações foram mantidas nos anos 80 e 90 e foram se consolidando, mostrando que cada vez mais o campo era isolado e mantinha uma estrutura parecida de relações de gênero, enquanto os lugares em que as fábricas foram tomando conta, as relações entre o masculino e o feminino tiveram que ser reconfigurados. Por fim, o seu objetivo é concluir o seguinte:

Os exemplos podem ser múltiplos, mas o que querem salientar é que espaço e lugar, espaços e lugares, e os nossos sentidos deles são generalizados (no sentido de gênero). E são assim de diferentes maneiras, dependendo da época e da cultura. E essa “generalização” do espaço e lugar reflete e é refletido nas maneiras pelas quais o gênero é construído e entendido nas sociedades na qual vivemos⁹.

No caso do sertão nordestino, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a masculinidade define a identidade nordestina, que teria se construído no início do século xx¹⁰. Tendo em vista a decadência econômica da região, seria necessário a emergência de uma representação masculina capaz de recuperar a potência e o poderio através da figura de um homem sertanejo rude, viril; um “macho”, representante legítimo dos valores patriarcais. Em contraposição, o Sul e o Sudeste, em contato com valores modernos e burgueses, se tornaria “afeminado”. Nessa construção de uma identidade regional nordestina/sertaneja, não há espaço para o feminino. Sendo assim, até as mulheres seriam masculinizadas, como demonstra a canção “Paraíba masculina, mulher macho sim senhor”, composta em 1946 por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, figura importante que vai fixar a imagem do homem nordestino no contexto nacional.

Este artigo tem, então, como objetivo analisar as relações de espaço e gênero que são construídas em *Bacurau*, pois acreditamos que o filme propõe representações de gênero em constantes tensões entre o arcaico e o moderno. Nessa perspectiva, pensamos o gênero como uma categoria, instável e histórica, construída por relações de poder e que, como afirma Teresa de Lauretis, “é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação¹¹”. Assim, acreditamos que as abordagens de gênero no cinema consideram um filme como uma construção cultural e não como o reflexo da sociedade, mas que participa na construção de normas sexuais particulares a cada sociedade e período¹².

Em um primeiro momento, baseados na metodologia proposta por Massey, estabeleceremos uma cartografia das relações espaço/personagens no filme. Em seguida, analisaremos de

9. *Ibid.*, p. 196, tradução dos autores.

10. ALBUQUERQUE MUNIZ JÚNIOR, Durval, *Nordestino: Uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino (Nordeste — 1920/1940)*, Maceió, Edições Catavento, 2003, p. 25.

11. DE LAURETIS, Teresa, “A Tecnologia do Gênero”, in Heloísa Buarque de Hollada (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da Cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 216.

12. BURCH, Noël; SELIER, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009, p. 9-10.

que maneira estas especializações são determinadas e incidem sobre os corpos d@s personagens de *Bacurau*.

1 - Marias Bonitas e/ou Lampiões: especializando a cidade de Bacurau

Especializar nesta análise de *Bacurau* é, inicialmente, apontar de que maneira o filme apresenta seus personagens discursivamente, cada um com sua trajetória, pois todos são partes ou multiplicidades simultâneas dinâmicas do filme, a modo de estabelecerem os espaços de gênero construídos processualmente nele. Isto feito para então apontar que a formação dessa comunidade, que estabelece relacionalmente tal aspecto entre seus próprios agentes, materializa tais espaços de forma coetânea, aberta e processual. Ou seja, o espaço fílmico, pensando em gênero, vai sendo formado pelas convicções e ações que cada personagem estabelece no encontro com outros e com os próprios objetos. Assim, a materialização de uma cenografia da comunidade de *Bacurau* (*figure 1*), de um local narrativo, vai se formando, de modo a nos mostrar uma cartografia móvel do filme a partir de suas conexões sempre por serem realizadas, nunca esgotadas.



Figura 1. — *Bacurau*

Para isso, é importante apontar dois momentos do filme que vão espacializar de modo diferente *Bacurau*, e isso tem uma ligação direta com as relações de gênero e do próprio gênero cinematográfico fílmico. O primeiro momento é justamente a apresentação do lugar, tendo em vista suas múltiplas conexões simultâneas entre os personagens a partir da chegada de Teresa (Bárbara Colen) na cidade para o enterro de Carmelita (Lia de Itamaracá) e finaliza com a entrada dos motoqueiros. Nesse período, criam-se distintos Bacurauas, partes que se reúnem no todo e que vai modificando a cartografia fílmica para o espectador. A duração da primeira parte é de quarenta minutos e estende o que, geralmente, seria construído em menos tempo num cinema clássico narrativo, caracterizado por uma espacialização determinada dos personagens frente a um conflito que se apresenta. Ou seja, nos encontramos mais atentos a uma percepção aberta de *Bacurau*, voltada para uma contemplação do seu conjunto de relações. Fazendo disso uma tapeçaria, um repente improvisado. No sentido biológico, Bacurau é pássaro/classe, ou seja, grupo com características distintas que, diversamente, constituem uma origem.

A segunda parte, de maneira bastante distinta, acontece a partir da manada de cavalos que invade a cidade e da invasão do casal de motoqueiros estrangeiros (Karine Telles e Antonio Saboia) (*figure 2*).



Figura 2. — Casal de motoqueiros

A partir daí, existe um devir-Bacurau que se pretende organismo. Assim, o objetivo da vida prática passa a ser a adaptação ao meio, impulsionado pela ação eficaz. Ou seja, é a necessidade da sobrevivência. Então, a partir da percepção do conflito, existe uma criação de uma comunidade unificada em busca de uma ação possível dentre várias, o que parece distanciar suas diferenças de gênero evidenciadas na primeira parte, com o objetivo de se defender da ameaça dos americanos. Aqui, *Bacurau* é pássaro no sentido biológico de espécie, corpo orgânico e organizado, animal constituído.

Retornemos, então, à primeira parte. Constatamos na abertura do filme as diferentes escalas espaciais a partir da primeira imagem, que vai do universo ao mapa do Brasil, evidenciando a região nordestina. A relação do dentro com o fora já nos é lançada nesse primeiro plano do filme, do universal ao local. Até que, por uma fusão, a imagem do mapa se justapõe ao *close-up* de Teresa (Bárbara Colen) (*figure 3*), que aparece por poucos instantes, confundindo-se novamente com o plano geral da estrada e da caatinga, a partir de um *plongée*, apresentando o local narrativo como pertencente a região Oeste de Pernambuco. Pela fusão, podemos nos questionar: teria sido um devaneio de Teresa?¹³



Figura 3. — *Close-up* de Teresa

13. Este dispositivo do sonho, no qual @s personagens oscilam entre sonho e realidade, é utilizado nos dois primeiros longa-metragens de Kleber Medonça Filho. Se, por um lado, este dispositivo remete a um universo de filme de terror, um dos gêneros cinematográficos que influenciou o diretor, por outro, ele remete ao surrealismo, dando uma possibilidade através do imaginário de compreender o funcionamento do pensamento d@s personagens, mas também, uma oportunidade de rejeitar o mundo tal qual ele se apresenta e abrir outras possibilidades de “realidade”.

Não temos resposta para tal questão, mas é seguramente um indicativo de que o filme se desenvolverá pelo ponto de vista da personagem. Principalmente, tendo em vista que o filme, levando em conta a fusão inicial, começa e termina com um plano sob a personagem. Mas o que nos interessa aqui é que, como escala espacial, Teresa é a fusão dessa câmera que vem de fora, da retirante ao inverso, de volta para a comunidade de Bacurau. Ela é a mescla do mar e do sertão em seu cruzamento, emissária da cidade para um interior desassistido, pois volta trazendo medicamento para Bacurau¹⁴.

Teresa e Erivaldo (Rubens Santos), que conduz o caminhão-pipa também destinado a Bacurau, estabelecem nessa primeira sequência duas geometrias de poder de gênero, cartografias da comunidade que permeará durante o filme. A primeira é o provimento e a regulação da saúde pelas mulheres da cidade. Nesse sentido, o encontro com Domingas, logo quando Teresa chega à cidade, é representativo. Teresa é, ao mesmo tempo, pupila e rival de Domingas (Sônia Braga), que fecha a janela bruscamente ao vê-la. A segunda geometria apresentada é o provimento e regulação da água pelos homens. Não só por quem a toma à força, os capangas que vemos obstruindo o canal construído para o desvio das águas de São Francisco, por quem legitima tal obstrução, no caso do político Tony Garcia (Thardelly Lima), mas também pelo próprio Erivaldo, membro da comunidade que a fornece. Por conseguinte, temos dois espaços já constituídos das relações de gênero em *Bacurau*, o espaço da saúde (*figure 4*), do cuidado feminino (maternal?), e o espaço do meio essencial à vida, aquidade, masculino (paternal?). Ambas, cartografias que apresentam conflitos intragrupos, mas se mostram complementares.



Figura 4. – Domingas e o espaço de saúde

Mas esse princípio do filme nos apresenta também um outro membro da cartografia de gênero, não mais conectado ao binarismo masculino/feminino. É o intergênero, que dissocia a comunhão entre sexo biológico e construção social conformada. A imagem de Lunga (Silvero Pereira) é apresentada entre o condutor Erivaldo e Teresa, demarcada enfaticamente por um fenótipo vinculado ao sexo masculino. No entanto, a fala do motorista “E a recompensa que estão pagando pela cabeça **dela** é boa”, desloca o gênero, estabelece sua fluidez, materializa um corpo: questões importantes que analisaremos em seguida. O que nos interessa, por enquanto, é a sua junção com o próximo personagem apresentado no filme, Darlene (Danny Barbosa). Diferentemente de Lunga, não é no discurso verbal que reconhecemos o seu gênero, mas na própria imagem. Não é necessária

14. Diferentemente dos filmes dos anos anteriores nos quais @s personagens estão sempre partindo ou tentando partir do sertão, em alguns filmes dos anos 2000 el@s fazem o caminho inverso, de retorno, mesmo que isso possa significar simplesmente uma passagem momentânea. Como exemplos podemos citar *O céu de Suely* (2006) de Karim Anouïz, *Árido Mouvie* (2005) e *Acqua Mouvie* (2019) de Lirio Ferreira.

a reafirmação do seu gênero trans, novamente interpelado pelo discurso de Erivaldo, pois a reconhecemos sem a arbitrariedade dos comentários dos tripulantes do caminhão. Tal discurso do filme reforça a legitimação de Darlene. El@s regulam outro poder, outra Bacurau é instituída por el@s, pois ambos, apesar de dentro da comunidade, também estão fora. Lunga em sua fortaleza, sentinela, e Darlene na entrada, portal, regulando quem entra e quem sai. Na comunidade de *Bacurau*, seus espaços não são nem dentro nem fora, mas o entre, a margem, possíveis espaços heterotópicos, como imagina Michel Foucault. Para ele, a heterotopia é uma construção espacial na qual se consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam aparentemente incompatíveis¹⁵. A heterotopia pode tanto ser um espaço de ilusão, como um espaço de perfeição. Ess@s dois/duas personagens ocupam tais espaços e são os responsáveis pela segurança vigilante da cidade. Darlene com o seu celular, avisando a todos quem chega à cidade e Lunga protegendo a cidade numa porção mais distante. Afinal, quem mais atento à violência do que el@s?

Segurança, saúde e água são assim distribuídas pelo gênero e espacialmente no começo do filme, ressaltando a cartografia da falta, a ausência, que ressalta a vulnerabilidade de Bacurau. Mas se existe uma separação entre os gêneros, também o faz para que isso pareça uma complementariedade. É assim que as outras lideranças serão assim apresentadas também pela personagem de Teresa. Quando chega à casa da sua avó, a aglomeração reunida para o seu funeral demonstra a importância da matriarca da cidade. Ao fazer um discurso, antes do começo do cortejo, Plínio (Wilson Rabelo), pai de Teresa e filho de Carmelita, diz:

Carmelita teve filho, teve neto, neta, bisneto, afilhado, teve muito amigo. Na família tem de pedreiro à cientista, tem professor, tem médico, tem arquiteto, michê e puta, mas ladrão ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, Europa, Estados Unidos, tem gente na Bahia, Minas Gerais. E muita gente não pôde vir hoje prestar homenagem a ela por causa do problema da região. Mas eles mandaram muita ajuda para Bacurau. E isso é prova de que Carmelita e Bacurau estão em todos eles.

Tal consagração do papel central de Carmelita e sua justaposição com a comunidade, como ressalta essa última frase de Plínio, convoca não só uma sociedade que tem os cuidados de sua mãe, como a eleva como papel de entidade de Bacurau. Um, pelo caráter moral que representa, mãe da diversidade, outro, pela alegoria que fazem dela a progenitora que engendra a sociedade brasileira. Negra, interiorana do sertão nordestino, é ela a responsável pela real configuração miscigenada de uma população brasileira, “verdadeira” criadora das multiplicidades de um povo verdadeiramente nacional; uma reminiscência de um sertão concebido como um espaço privilegiado da construção da “brasilidade”.

Se Domingas tinha com ela um passado, e se a denuncia como “Bruxa nojenta, rameira safada” e diz que “você nunca fez o bem, peste” e, posteriormente, afirma que ela era sua amiga, como reforçado mais tarde no filme em uma foto em que as duas estão uma ao lado da outra, é para secularizá-la, torná-la humana, imputada no caráter ambíguo entre o sagrado e o profano. O diretor fará o mesmo com quase todos os personagens. Mas, para Carmelita, é reservado o papel preponderante de guia espiritual de Bacurau, fora da instituição de uma igreja católica. O

15. FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2014, p. 23.

lugar-igreja, inclusive, é mostrado como recipiente dos vestígios, de depósito. A personagem de Carmelita é interpretada por Lia de Itamaracá, cantora popular pernambucana que volta ao final do filme, representada numa figura espectral e, ao final, é ela quem aponta o chefe dos americanos (Michael – Ugo Kier) a um antigo cangaceiro que o captura (*figure 5*).



Figura 5. – Carmelita figura espectral

Sendo assim, é esse caráter de imagem/espírito associada intrinsecamente à cultura popular que a consagra como a alma que preenche os corpos bacuralizados. Logo, de um lado temos a regulação do corpo, com Domingas, do outro, a regulação do espírito, com Carmelita, responsabilidade de uma representação do papel feminino tradicional de proteção e conservação da vida.

Continuemos, sob o ponto de vista dos encontros de Teresa, a evidenciar as posições da espacialização do gênero. Para além do Bacurau materno, que regula a manutenção da vida, material e espiritual, ela nos apresenta uma cartografia das posições masculinas da cidade (Plínio e Damiano), mentes voltadas para o conhecimento das ciências humanas e naturais, o corpo e a matéria vindo do de fora, a partir das coisas. Após o confronto indireto com Domingas, ela abraça Damiano (Carlos Francisco) e toma sua pílula natural, para então encontrar o pai no velório de Carmelita. Plínio é o dono do saber, da ciência dos homens, professor da escola e líder comunitário, que possui a autoridade da especulação da matéria, da organização científica. Já Damiano é o representante da ciência popular, da sua cultura, da sabedoria botânica empírica, pajé místico de Bacurau. Ambos são colocados no olimpo junto com Domingas, mas estão dentro de um panteísmo que se desdobra a partir de Carmelita, deusa maior. No entanto, se a geometria feminina mostra a disputa de poder interna, a masculina não apresenta conflito, é complementar. No entanto, é Damiano quem vai ganhar com sua organicidade e dar a arma natural à população por meio de sua droga natural. A escola, regida por Plínio, se configura como lugar de proteção, da segurança. No entanto, torna-se claro que nenhum desses personagens são apresentados com ambiguidade, diferentemente de Domingas e Carmelita. Para um caráter mais ambíguo do gênero masculino, *Bacurau* aponta Pacote.

Acácio/Pacote (Thomas Aquino) é um matador mediatizado. A partir do momento que aparece no filme em seu encontro à mesa da família de Teresa, a sua auto-denominação é questionada, em seu pedido para ser nomeado por Acácio. Seria ele o *cowboy*, no qual reside as características do gênero clássico americano (*Western*) e reproduzida pelo *Nordestern*, ou seja, o caráter de pertença comunitária em Acácio e a autonomia do fora-da-lei em Pacote, ou seria ele o *sheriff*, quem apenas media e organiza a segurança da cidade, incapaz de encarná-la por completo? Ele não só atualiza a geometria do poder masculina da cidade apresentada por Teresa, como a partir de

sua introdução no filme, é ele quem terá a percepção da ameaça e agirá. O ponto de vista, então, passa a ser emprestada a ele, ação masculina que determina o que é melhor para a preservação corpórea da comunidade. Humanizado pela sua ambiguidade de justiceiro e integrante de Bacurau, ele não é cangaceiro. É ele quem manda e organiza, e quem apela às outras forças, sabe onde é o esconderijo de Lunga. Ao ser o único que estabelece a ponte com o real Lampião/Maria Bonita, Lunga, teria ele já participado do bando? Entretanto, diferentemente dos clássicos do *Nordestern*, nem Pacote/Acácio, nem Lunga, necessitam explicar tal passado, pois a importância está na reconfiguração histórica de seus papéis. O próprio filme os coloca dentro de uma trajetória indefinida, mas violenta. A trajetória do bem/mal não interessa mais do que a possibilidade de que possam unir suas forças em benefício da cidade e recompensar aos cangaceiros o seu lugar de integridade ao espaço, desintegrada pelo caráter memorialista e folclórico desse símbolo. Analisaremos a figura de Lunga mais adiante, mas é importante ressaltar que ambos se aliam contra a dimensão dos de fora, também representações de poder masculinos. O primeiro na figura do chefe dos americanos, Michael, e o segundo o prefeito do município que compreende Bacurau, o contemporâneo coronel representado pela figura do político, Tony Júnior (*figure 6*).



Figura 6. — Micke, líder dos americanos

Ambos estão unidos num mesmo sistema de dominação. O político é o representante do carreirismo, do voto de cabresto, da falta de preocupação do Estado com a população, da causa de todos os males estruturais, da estrada esburacada, do provimento dos donativos vencidos e da obstrução do canal de água. Ele é a regulação do poder institucionalizado, que oferece remédios para a população para os deixarem “lesados”, metáfora da obediência dócil. Em sua volta, uma equipe robotizada, quase não humana. Tanto o motorista que o acompanha, quanto sua assessora, parecem biônicos, robôs de Tony Júnior. Michael, entretanto, está acima dele, é quem encarna a força e violência da guerra colonial e neoliberal entre os Estados Unidos e o Brasil. Vinculado ao poder armamentício americano, mas também ao passado nazista, ele é o líder de um grupo que busca satisfazer o desejo de caça, de *paintball* de entretenimento colonial. Também configura uma rede de posições que compreende uma maioria masculina, pois no total de oito “jogadores”, apenas duas são mulheres. Além do grupo da casa grande, do engenho abandonado, estão presentes também a empregada que os serve e os dois “motoqueiros” brasileiros que prepararam o matadouro, buscando o cativo certo e bloqueando todas as possibilidades de comunicação da cidade. Os motoqueiros, um casal *suldestino*, representa um outro “fora”, tão coniventes e vendidos como o político. Mas sua conexão, equiparados em um representante de cada gênero *cis*, alegorizam um outro acima, da contradição entre o Sul e o Norte, do creditado progresso e arcaísmo, do embranquecimento ilusório. Se são mortos, é porque são o meio, figuras da ignorância em acreditar em um outro

Brasil, tão capazes de dominar quanto os Estados Unidos. Matam os de dentro, são mortos pelo de fora.

Enfim, nessa cartografia móvel que vai sendo montada no filme, colocando todas essas trajetórias dos personagens em contato entre si, percebemos que o conjunto de relações heterogêneas é centrífugo, mostrado em camadas. Cada vez mais, as porções localizadas, as multiplicidades de Bacurau, vão tendo conexões com o “fora”, mostrando que existem partes sempre além para se conectar; Bacurau com suas margens; Bacurau com o município de Serra Verde; Bacurau com as relações neocoloniais neoliberais; Bacurau com o resto do Brasil do “progresso” suldestino, branco e corrompido. No geral, se posicionarmos essas porções do fora e suas oposições, as relações criadas com *Bacurau* são majoritariamente masculinizadas. As de dentro, são majoritariamente femininas, não só com Carmelita e Domingas, mas também pelo lugar que ocupa a dona da venda, a cafetina e a guardiã da memória, responsável pelo museu de Bacurau. Lunga e Darlene são a margem da própria comunidade. São o entre, mas não se voltam para o fora, são forças centrípetas, marginais de guerrilha da fronteira. São todos eles, em suas agências sociais, que vão promovendo as reconfigurações de gênero que espacializam *Bacurau*: Bacurau e Pacote, a volta para o bando de Lampião/Maria Bonita; Bacurau e Plínio, o homem do conhecimento e da ciência instituída; Bacurau e Damiano, o homem da relação cultural perante a natureza; Bacurau e Carmelita, a matriarca messiânica desencarnada; Bacurau e Domingas, a cuidadora da integridade do útero bacuralizado; Bacurau e Teresa, a extensão retirante estrangeira reenraizada. A relação intramulheres, com seus conflitos e reencaixes da geometria do poder, saúdam a saúde da comunidade. Carmelita e Domingas são deusas do Olimpo, matéria e espírito de Bacurau. Seus braços alcançam a venda da cidade, a preservação da memória, a prostituição. Até o que vem de fora se voltam para dentro, no caso de Teresa, com a sua reintrodução à cidade. Se possuem uma relação entre o local e o global, é pela alegoria da comunidade brasileira, de geração concebida, de mistura que indefine sua raça, sua diversidade, mas sempre colocando a presença da mãe como figura principal. São com essas mães que o representante masculino do grupo genocida, Michael, se defronta para encarar sua derrota: Domingas e a cena do banquete antropofágico e Carmelita, batalha metafísica condenada pela memória brasileira-cubana-vietnamita (*figure 7*).



Figura 7. —

Os homens são as máquinas de organização da guerra, ordenadores dos soldados, repositórios do saber. Mas é a figura de Darlene, que desaparece infelizmente no filme, mas que tem importância definitiva, que cede espaço para a margem de Lunga, corpo conflitivo e do conflito, representação não-binária do conjunto da resistência do corpo marginal. É nele e no corpo

organizado para a batalha, segunda parte do filme, onde iremos centralizar o último tópico desse artigo.

2 - Corpos mutilados e organizados: Reespacializando corpos

Como vimos na primeira parte deste artigo, *Bacurau* estabelece uma diversidade de personagens e posicionamentos espaciais de gênero. E é na suposta fragilidade desses corpos que os compõem, dessas multiplicidades, que é creditada a derrota de cidade, mas é também por isso que ela triunfa. Pois, é na vulnerabilidade do corpo, que se reúnem para resistir. No sentido de número, como consentido pelos americanos, é corpo esvaziado, é um corpo que some. Para *Bacurau*, é um corpo que se perde, é um organismo que se abala, é uma peça que se desloca, como perdendo seus leucócitos. No encontro de corpos, ao final, são fantasmas reunidos, o encontro entre navegadores e astecas, colonizadores e colonizados, presas e predadores. Ambos não existem, alegoria distópica atemporal, nem o grupo americano está lá (“Eu tenho documentos para provar que não estamos aqui” — Michael), nem a comunidade está no mapa. São simulacros, corpos alegóricos de um devaneio de Teresa? Corpos especulares da realidade brasileira contemporânea? Ou conjunto de corpos históricos revisitados, peças de museu?

A cidade de *Bacurau* forma um corpo social que graças à reunião de corpos múltiplos forma uma corporeidade capaz de vencer os ataques do inimigo estrangeiro que consideram a população de pequena cidade inferior, aquém do poderio bélico e tecnológico. Aqui, mais uma vez, o filme nos remete aos fantasmas da história brasileira, à Guerra de Canudos e à visão determinista-racial sertaneja.

Seguindo a cartografia que propusemos no início deste artigo, entendemos que, se existe uma oposição entre os corpos dos habitantes e os corpos do invasor estrangeiro, no corpo social de *Bacurau* estabelece-se igualmente relações diretamente associadas a uma corporeidade, ou seja, um conjunto de traços concretos do corpo como interface entre o indivíduo e o social, estando sempre sujeito aos regimes normativos¹⁶.

Por um lado, o filme consegue constituir esse corpo comunitário que, ao apontar interesses individuais, como o casal que é morto ao tentar fugir da cidade, ou a família da fazenda Tarairu, estratificados como classe social acima do resto da população de *Bacurau*, são liquidados. Por outro lado, *Bacurau* é formado por uma população mestiça, com brancos, negros e pardos, mesclados racialmente. A relação de forças da cidade é ditada por grupos de negros (Damiano, Plínio e Carmelita) ou mulatos (Teresa, Domingas, Lunga e Pacote). Os brancos são os corpos que ameaçam a comunidade de perder a sua materialidade (Tony, o grupo de americanos e o casal suldestino), esse jogo de forças do corpo bacuralizado. Logo, o grupo combatente é de uma população mestiça

16. FERNANDES, Luís; BARBOSA, Raquel, “A construção dos corpos periféricos”, *Saúde Social*, São Paulo, v. 25, nº 1, 2016, p. 70-82.

liderado por negros e pardos, pobres e de diversidade de gênero. No entanto, a problemática que se demonstra com relação a classe e raça é de dentro para fora, enquanto a de gênero e seus cavalos de batalha está no contexto do de dentro/fora, relacionado a suas margens, às suas fronteiras. Um devir-Bacurau vai se formando, tomando corpo para mutilar os inimigos, em sua maioria brancos, homens e de classe alta.

O caráter da mutilação dos corpos para o jogo de *paintball* dos americanos é a pontuação, *score*. Para Bacurau, é reparação histórica, encontro com sua própria memória. As cabeças enfileiradas da “peixeira” de Lunga é o inverso do Lampião e seu bando, é a catarse do colonizado que amputa o corpo inteiro do colonizador. Agora, são os cangaceiros reencarnados e que exibem as cabeças enfileiradas para reestabelecerem o corpo de Bacurau e com ele todo o sertão nordestino (*figure 8*).



Figura 8. — Cabeças cortadas



Figura 9. — Pacote/Acácio e Lunga

Se antes eram totem para o controle, esfinge do medo, agora é monumento da não resiliência. O corpo de Bacurau conhecia sua própria natureza, como em Vietnã ou em Cuba, não se espeta em cactos da caatinga, desvia. É nesse conhecimento do seu corpo e do seu espaço que materializa suas armas. E é Lunga o corpo principal dessa revolução: “A gente fica aqui que nem a bicha do Che Guevara”.

Segundo Michel Foucault, a sexualidade não existe originalmente nos seres humanos, mas constitui um conjunto de efeitos produzidos sobre os corpos, estabelecendo o que ele chama de “tecnologia política complexa¹⁷”. Nesta mesma perspectiva, Judith Butler percebe o corpo como um simples veículo sobre o qual se inscrevem os significados culturais, ou então como um instrumento pelo qual uma vontade de apropriação e interpretação escolhe um significado¹⁸. Essas questões

17. FOUCAULT, Michel, *L'histoire de la sexualité. vol.1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 119.

18. BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Tradução de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p. 71.

ecoam nas representações do corpo sertanejo, que toma a masculinidade como uma marca identitária, reforçada inclusive por todo um imaginário associado aos cangaceiros.

Diferente disso, em Bacurau, o corpo de Lunga é o dividual, não-binário, é o misto de Maria Bonita e Lampião. Não se sabe onde termina um e começa o outro. El@ é a fluidez do gênero que se materializa no corpo por atos discursivos e performativos, representa uma comunidade que @ aceita, mesmo que fora exilado. Não sabemos o motivo do exílio, a não ser pela frase de que el@ fugiu do lugar, o que deixa uma fenda para uma questão não resolvida. Neste sentido, Lunga remete a uma figura *queer*, termo cunhado dos escritos de Judith Butler, que dá uma possibilidade para as comunidades de subalternos sexuais de recusar um determinismo imposto pelas normas heteronormativas.

Para Butler, as práticas queer podem ser uma maneira específica de trabalhar a abjeção, transformando-a em potência de agir politicamente. Segunda a autora, a afirmação pública do queer coloca em cena uma performatividade como uma “citação”, afim de resignificar a abjeção da homossexualidade em desafio e uma legitimidade¹⁹.

Em Bacurau, as incertezas relativas à identidade de gênero de Lunga complexifica as representações de gênero e transforma em herói/heroína que estava às margens, mantendo sempre uma ambiguidade. Às vezes ainda julgad@ por sua performatividade: “Que roupa é essa minino?”, pois se monta para a luta, faz dela não só um gesto de lembrar a vaidade de Lampião, mas a extrapola, bota aplique, pinta suas unhas, se adorna, acrescenta Maria Bonita na Guerra, ou será o contrário? Mas, ao final, é nesse corpo que encarna a violência, que grita por movimento, “eu tô com fome”, e que funde em si toda Bacurau. É el@ quem expressa o devir-Bacurau mais violento, entocad@ como pássaro, que para se defender se transforma em predador. Da zombaria marcada pela coroa de espinhos de Cristo, el@ a usa como colar, como adorno, orgânico, representando suas chagas, transformado em tanque de guerra e não dando a face para bater e ser pendurado na cruz. Não quer ser um corpo de mártir, mas o da revolução.

O filme nos apresenta uma comunidade que parece aceitar os desejos do corpo, tanto na aceitação de composições abertas de relacionamento, ao mostrar Darlene e seus dois amantes ou Domingas assistindo, sem julgamento, o michê com sua companheira, quanto no exercício da mulher em satisfazer seu desejo, pois é Teresa quem chama Pacote para o sexo. No entanto, os pontos problemáticos que mostra, já vistos na primeira parte desse artigo, ainda demonstra uma configuração em movimento, pois o corpo feminino ainda se constrói na exploração de Sandra, mulher negra e prostituta, claramente abusada pelo prefeito branco. Além disso, a espacialização de gênero é ainda a que coloca a mãe, a mulher, no lugar do cuidado. Mas esses corpos estão na venda da cidade, na prostituição, no hospital, no enterro. São peças do ataque, mas não são elas quem coordenam as ações, interpeladas pelo gênero masculino. Bacurau triunfa na nova posição que dá a Lunga, figura queer, misto Maria Bonita/Lampião, como salvador@ que atravessa essa espacialização ainda torpe, segmentada e complementar, que ainda @ coloca à margem, e vem impor o seu fora para dentro de novo, bagunçar o estabelecido. Sua catarse violenta demonstra toda a pulsão que vibra o gênero em fluidez, que o pinta de sangue no rosto. *Bacurau* se resolve

19. BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du “sexe”*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 36.

como presa, mas ainda predadora de si mesmo, resolve o misto falso especializado dos gêneros complementares com o que rasga com a peixeira de Lunga.

3 - Conclusão

A cartografia do filme *Bacurau*, aqui apresentada, permiti-nos compreender quão complexas são as representações de gênero, seus posicionamentos ao longo do filme e suas relações de poder. Elas ajudam, mais uma vez, a ressignificar o sertão nordestino, região transbordante de imagens que permeiam o imaginário e a formação da identidade nacional do Brasil. Evidenciamos de que forma isso acontece na construção do lugar do masculino, do feminino e do intersexo, criando relações espaciais do fora, dentro, margem e problematizando essas mesmas relações. Através da alegoria, o filme dialoga com inúmeros filmes sobre o sertão e o cangaço: gênero cinematográfico nacional, que vai de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, passando por *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, e sobretudo nos filmes de Glauber Rocha. E é esse cangaceiro queer, na figura de Lunga, que o filme inova colocando-@ em destaque. Posicionando o filme dentro de um processo histórico do cinema nacional, e tendo em conta uma abordagem de representações de gênero, damos-nos conta de como estas produções culturais são, por definição, polissêmicas e ambivalentes, além de participar na construção ou desconstrução de normas sexuais, numa verdadeira “fábrica de gênero” específica a cada sociedade e época²⁰. Assim, oscilando entre as contradições do arcaico, moderno e, porque não dizer do pós-moderno, associado à figura de Lunga, sem perder de vista suas contradições, *Bacurau* traz imagens sobreviventes do passado, problematizando o presente para repensar o futuro.

20. Ver BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 9-10.