



“Quem nasce em Bacurau é gente?” Gênero e precariedade de vida no filme *Bacurau*

“Are those born in Bacurau people?” Gender and precariousness in the film “Bacurau”

Felipe Bastosⁱ
Universidade Federal de Juiz de Fora

Eduardo Gonçalvesⁱⁱ
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo toma o filme *Bacurau* como objeto de reflexão para debater o conceito de sujeito com base em duas noções de Judith Butler: a performatividade de gênero, a partir do personagem Lunga, e a distribuição desigual de condições precárias de vida, através das relações de reconhecimento entre moradores e estrangeiros do povoado fictício. Tomamos a narrativa cinematográfica como um documento cultural que, em uma perspectiva pedagógica, ensina-nos e problematiza sujeitos, enquadramentos e identidades.

Palavras-chave: Judith Butler, performatividade, gênero, precariedade, vida.

Abstract

This article takes the film “Bacurau” as the object of reflection to discuss the concept of subject based on two notions of Judith Butler: gender performativity, through the character Lunga, and the unequal distribution of precarity, through relations of recognition between residents and foreigners in the fictional village. We take the cinematographic narrative as a cultural document that, in a pedagogical perspective, teaches and problematizes subjects, frames and identities.

Keywords: Judith Butler, performativity, gender, precariousness, life.

Enviado em: 05/03/20 - Aprovado em: 06/05/20

O filme *Bacurau* estreou nas salas de cinema do Brasil em 29 de agosto de 2019. A produção dirigida pelos diretores Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho se passa em Bacurau, um povoado fictício localizado no Oeste pernambucano. O longa-metragem, que teve como locação o povoado Barra, no Sertão do Seridó, no Rio Grande do Norte, mistura gêneros de fantasia, ficção científica e terror. A trama central gira em torno de uma série de

assassinatos misteriosos e violentos contra os moradores do pequeno vilarejo nordestino, após Bacurau desaparecer dos sistemas de localização geográfica e dos mapas, ter o fornecimento de energia, o sinal de celular e de internet interrompidos. Os moradores organizam uma frente de resistência para enfrentar os assassinos que participam de uma espécie de jogo macabro, no qual cada pessoa morta em emboscadas é convertida em pontos.

O longa-metragem estreou em um período marcado pela polarização política e por interferências e vetos nas políticas de incentivo ao audiovisual brasileiro pelo presidente Jair Bolsonaro, empossado em 1º de janeiro de 2019. O filme provocou intensas discussões e debates; enquanto alguns críticos o acusavam de ser uma metáfora para “propaganda política” (MAGNOLI, 2019), outros afirmaram que *Bacurau* retrata “a nossa barbárie” (HADDAD, 2019). Em todo caso, *Bacurau* foi o filme brasileiro mais premiado de 2019 e, aproximadamente quatro meses após a sua estreia, havia alcançado a marca de 700 mil espectadores¹.

A diversidade do povoado de Bacurau é marca central de seus personagens, e a cultura retratada no filme é caracterizada por costumes progressistas. Drogas psicotrópicas são aceitas e consumidas sem discriminação; moradores usam celulares e *tablets* com acesso à Internet; um homem e duas mulheres instalam um local de prostituição no vilarejo; um personagem líder da resistência se veste com botas, roupas estampadas, ornamenta-se com colares e pulseiras e tem unhas pintadas; jovens moradores deixaram o vilarejo para estudar no exterior e em outros Estados brasileiros; mulheres são protagonistas, inclusive de seus corpos e de sua sexualidade. Dentre elas, Darlene (Danny Barbosa), uma mulher trans que vive no acesso a Bacurau faz a comunicação com o povoado sobre a chegada de novos visitantes; Domingas (Sônia Braga), médica local respeitada, mora com sua companheira Isa (Luciana Souza).

A proposta do presente artigo é discutir noções de sujeito através de duas perspectivas butlerianas: a performatividade de gênero (BUTLER, 2013, 2014, 2016) em uma leitura sobre o personagem Lunga (Silvero Pereira) e as desigualdades de condições precárias de vida (BUTLER, 2018) nas diferenças de reconhecimento entre os assassinos e a população de Bacurau. Tais objetivos se tornam cada vez mais urgentes e necessários na área da Educação como forma de provocar o debate a respeito da constituição dos sujeitos e

¹ Segundo o jornal *O Tempo online*. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/bacurau-celebra-dez-semanas-em-cartaz-e-um-publico-de-mais-de-700-mil-1.2259226>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

de suas identidades, bem como de relacionar modos culturais, gênero e educação propostos no tema do dossiê dessa revista. Em uma perspectiva da Cultura Visual, tomamos o filme *Bacurau* enquanto texto ou um documento a ser examinado, que nos ensina a problematizar sujeitos, identidades e aquilo que reconhecemos como vida, narrativa cinematográfica que possibilita “reflexão e problematização do que vivemos hoje como algo incerto, instável e contraditório” (FERRARI, 2013, p. 17).

“Que roupa é essa, menino?”: performatividade de gênero em Lunga

No filme, a primeira cena do personagem Lunga é uma narrativa repleta de signos e significados. Lunga, após decidir se afastar do vilarejo de Bacurau por motivos não revelados na trama, vive foragido e isolado com dois comparsas em uma represa desativada e completamente seca no caminho de Bacurau. Acácio/Pacote (Thomas Aquino) busca ajuda de Lunga após os assassinatos dos moradores da fazenda de Manuelito, em Tarairú, mortos por estrangeiros, e de outros dois moradores de Bacurau, mortos por dois forasteiros brasileiros (Antonio Saboia e Karine Teles). Na chegada à represa, Pacote se comunica por meio do reflexo de um espelho ao sol, código de comunicação repetido pelos comparsas de Lunga, no alto da barragem, para confirmar a presença e autorizar sua aproximação da fortaleza.

Nas primeiras imagens dessa cena, a câmera faz um amplo passeio por esse cenário, destacando a vegetação fechada, as estradas sem asfaltamento e de difícil acesso, a imponência da represa circundada por uma pedreira, a altura dos barramentos verticais e a construção fechada por grades acima da crista da barragem. Até esse momento, os diretores parecem querer não revelar quem são os moradores. Essa sequência de imagens conduz os espectadores a enquadrar previamente, com os símbolos e elementos que a cena oferece, perfis e identidades desses personagens que serão revelados a seguir. Antes de Lunga surgir em cena, imaginamos a barragem como fortaleza de um cangaceiro nordestino sem lei, anti-herói procurado pela justiça, um justiceiro do sertão que luta com suas próprias leis.

Para Butler (2018), não há corpo, gênero ou sexualidade sem relação com determinados tipos de enquadramentos. Essas noções podem ser apreendidas como certas molduras de sujeito, nas quais se tecem expectativas que já não somos individualmente capazes de controlar. Tal como fazem os diretores Juliano Dornelles e Kleber Mendonça

Filho, que enquadram cenas e personagens em certo ângulo, os sujeitos também necessitam ancorar seus saberes, delimitar, com a melhor precisão possível 'quem é quem', 'o quê é quê' e 'por que se é o que se é'.

A narrativa cinematográfica que prossegue em *Bacurau* com o aparecimento de Lunga provoca um desequilíbrio nos enquadramentos prévios elaborados por nós, espectadores, e somos convidados a problematizar nossos enquadramentos em uma cena com camadas e significados. A câmera focaliza Lunga em frente a um espelho sujo com olhar fixo e compenetrado. O personagem penteia sua sobrancelha esquerda fina e arqueada com seus dedos, que estão com anéis, e suas unhas pintadas com esmalte preto; percebemos que seus cabelos estão pintados e a barba está feita. Lunga ainda ostenta um colar em seu pescoço e uma tatuagem que desce atrás da orelha esquerda (Figura 1).

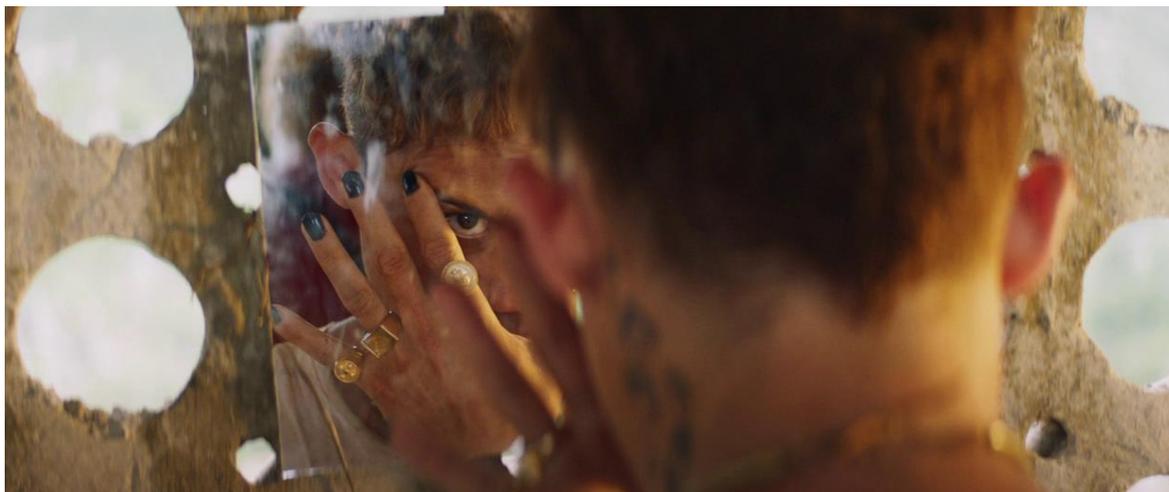


Figura 1: A primeira cena do personagem Lunga
Fonte: *Bacurau*, 2019

As imagens, os símbolos e os discursos que a narrativa cinematográfica expõe sobre Lunga até a primeira hora do filme, isto é, antes de sua aparição, tomam-no como um cangaceiro homem/macho/heterossexual; sua primeira cena, contudo, desestabiliza o espectador. Para Judith Butler (2016, p. 258), os corpos, gêneros e desejos são naturalizados em termos de uma 'grade de inteligibilidade cultural' a partir de uma matriz heterossexual, representação que estabiliza o binarismo de gênero por presumir a estabilidade do sexo. Lunga, contudo, foge à expectativa do gênero masculino, seu corpo e seus signos põem em evidência que ele não se enquadra nas definições de

homem/macho/heterossexual². A grade de inteligibilidade que construímos, ao longo de nossas vidas, e que reduz masculino e feminino a um determinado arcabouço de traços e características é questionada por esta cena.

Butler (2014, 2016) recusa a ideia de gênero como algo dado a priori, como uma substância interna e alheia ao próprio sujeito, mas sim, compreende o gênero expresso na superfície dos corpos, um mecanismo nos quais as noções de masculino e feminino são produzidas, normalizadas e naturalizadas. Assim, é essencial como chave de leitura sobre o gênero em Butler (2013, 2014, 2016) a noção de performatividade, que não se configura como ato isolado, "singular ou deliberado, mas, em vez disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia" (BUTLER, 2013, p. 154). Em outras palavras, os atos e gestos que traduzem o que entendemos por gênero não emergem de um núcleo ou de alguma condição anterior ao próprio sujeito, mas agem através da repetição contingente de estilos na própria superfície do corpo. Por se solidificarem ao longo do tempo, essa reiteração de determinados estilos corporais termina por produzir a ilusão de uma substância material do ser.

O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória (BUTLER, 2013, p. 154).

Para Butler (2016, p. 56, grifos da autora), entretanto, o gênero é performativo porque constrói o que nomeia: "não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados". A performatividade de gênero age, assim, de modo a cristalizar a existência de uma substância interna que organizaria as diferenças entre homens e mulheres "com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora" (BUTLER, 2016, p. 235). A partir da leitura butleriana de

² Em entrevista para o jornal *EL PAÍS Brasil*, em 27 de setembro de 2019, o ator Silvero Pereiro afirmou: "Originalmente, no roteiro, Lunga seria uma mulher trans, mas a gente decidiu não fazer isso por respeitar a importância da representatividade. Eu falei [aos diretores]: se vocês quiserem que seja de acordo com o roteiro original, vão ter que procurar uma atriz trans. Mas se me querem no filme, podemos buscar outras maneiras de realizar. E aí Lunga veio queer. Não abrimos mão desta identidade nas unhas, no olho, nas tatuagens, no que eu sinto por dentro. Mas isso não está no primeiro plano, porque a sexualidade de Lunga não é o principal argumento para a existência dessa personagem". Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/23/cultura/1569265659_610072.html>.

performatividade, delineada em sua obra *Problemas de gênero*, a identidade de Lunga vai sendo moldada até a sua aparição pelos espectadores, no qual o único caminho possível é ele ser homem/macho/heterossexual, expectativa não correspondida após sua entrada em cena. Os objetos e símbolos que, em nossa sociedade, remetem à mulher e à construção de uma identidade feminina – anéis, cordões, esmaltes, unhas e sobrancelhas feitas –, fazem parte do universo do cangaceiro Lunga, desestabilizando as leis regulatórias que previamente estabelecemos para um personagem heroico masculino. Com nossas classificações culturais, já não temos certeza do enquadramento de gênero ao qual Lunga se encaixa. Nas cenas seguintes, o filme opera com essa indefinição performativa e leva os espectadores a se posicionarem e se reposicionarem na busca de um novo enquadramento, de um novo sentido para aquele corpo.

Após a câmera focar o rosto de Lunga, o cangaceiro autoriza a aproximação de Pacote, que, no banco traseiro de um *jeep*, carrega dois corpos que haviam sido recentemente assassinados pelos caçadores forasteiros. Lunga e seus comparsas reconhecem os mortos, saem das grades que cercam a construção na parte superior da represa, descem as escadas e passam por uma tubulação de ferro que dá acesso à área externa. Lunga então encara Pacote. A câmera agora amplia o foco para o seu corpo: ele veste uma camisa branca com mangas compridas, bermuda marrom e chinelos brancos. Sua roupa contrasta com aquele universo feminino criado momentos anteriores, mas quando a cena destaca novamente suas mãos com anéis e unhas pintadas, no momento em que ele cospe no chão e passa a mão pelo nariz, o espectador volta a ser lembrado das incertezas quanto ao gênero de Lunga. A construção da identidade do personagem no filme é contrastante e instável, em uma fronteira porosa entre símbolos tidos como masculinos e como femininos.

Há um corte e na cena seguinte, que culmina com a decisão de Lunga em retornar a Bacurau, Pacote o convida a voltar pois “o pessoal lá sabe o que vocês fazem por eles. Vocês são importantes”. A trama é envolvida por uma música instrumental almodovariana, a valsa *Entre as hortênsias*, de Nelson Ferreira. Cria-se uma expectativa e uma tensão entre os espectadores a respeito dessa relação. Novo corte e a câmera passa a focalizar Lunga, que ajeita o cabelo, olha para baixo e em seguida vira, se aproxima de Pacote, fixa o olhar ao dele e pergunta: “e tu, vai voltar a ser Pacote?”. Os dois ficam em silêncio e continuam a se olhar fixamente. A cena nos provoca: que passado existe entre os dois?

No retorno de Lunga a Bacurau, os diretores estabelecem um jogo performático que volta a desequilibrar os modelos tradicionais de heterossexualidade esperados pelo personagem. Pacote anuncia a chegada de Lunga ao vilarejo já à noite. Lunga é recebido com aplausos e pompas de um líder da resistência. A narrativa mais uma vez desestabiliza possibilidades de enquadramento do personagem. A câmera foca Lunga misteriosamente de baixo para cima. Primeiro é revelada a bota preta tipo coturno com fivelas, *spikes* e envolta em correntes e, a seguir, a cena destaca suas vestimentas militares customizadas: calça camuflada com um longo caderço amarelo na cintura e uma camisa camuflada de manga comprida, totalmente aberta na frente e dobrada nos punhos, ambos do mesmo tecido. A câmera continua a percorrer o corpo de Lunga e fixa no seu rosto. Ele usa colares – um deles com uma figa presa a uma corrente –, cordões e um aplique do tipo *mullet* que prolonga o seu cabelo atrás (Figura 2). Esse visual detalhadamente apresentado em uma sequência que dura quase um minuto, chama atenção de uma senhora (Tânia Medeiros), que observa seus passos e exclama com um sorriso no canto do rosto: “que roupa é essa, menino?”.



Figura 2: Lunga retorna a Bacurau
Fonte: *Bacurau*, 2019

A expectativa era a da chegada de um líder fora da lei em moldes com os quais este cangaceiro *queer* não se enquadra. Sua fala transparece sua confusão – e, por que não, a do espectador – em não conseguir definir o personagem no binarismo homem/mulher. Em nossa sociedade, a roupa que vestimos é marca das construções identitárias binárias, moldes que definem se somos homens ou mulheres; tal como é feito com bebê, no qual

tradicionalmente as cores azuis são usadas para identificar meninos e rosa para meninas, as roupas dos adultos os enquadram e os definem, pois se constituem como acessórios para performatividade de seu gênero.

A cena prossegue e Lunga olha em direção à senhora com surpresa e certo desconforto após expirar. Em seguida, a câmera destaca dois homens em um bar – um deles o violeiro do vilarejo (Rodger Rogério) –, que brindam sua chegada, ainda sob os aplausos de todos de Bacurau. O violeiro sorri e outro diz: “tá bonita”. O foco volta para o rosto de Lunga que apenas observa os homens em silêncio (Figura 2). O uso do adjetivo no feminino pode ser interpretado como duplo significado de provocação de sua masculinidade, mas também de aceitação de Lunga neste lugar do feminino. As leituras da senhora e do senhor demonstram tensões em relação à construção normativa da identidade de Lunga. Como ferramenta pedagógica, essas cenas do filme nos ajudam a pensar e problematizar nossa sociedade baseada nos padrões e moldes da heteronormatividade.

A heteronormatividade diz respeito aos dispositivos engendrados em sociedade que elevam o heterossexismo³ ao grau de realidade, agindo, assim, como sistema de controle e regulação social. A cultura heterossexual, nos ideais heteronormativos da sociedade, “se imagina enquanto forma elementar de associação humana, enquanto próprio modelo de relações entre os gêneros, enquanto base indivisível de toda a comunidade e enquanto os objetivos da reprodução sem o qual a sociedade não existiria” (WARNER, 1993, p. 21, tradução nossa). A heteronormatividade exerce seu efeito através de um conjunto de ideias, tal como a misoginia e o androcentrismo, que reiteram a supremacia masculina e heterossexual, de modo que a rejeição de qualquer aspecto associado à feminilidade e à homossexualidade constitui parte fundamental dos processos heteronormativos de constituição de uma dada ‘normalidade’ masculina. Butler (2016) argumenta que corpos, gêneros e desejos são naturalizados diante de uma estabilidade conferida por uma matriz heterossexual, que, tal como para a heteronormatividade,

para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade (BUTLER, 2016, p. 258).

³ O heterossexismo é uma forma de opressão baseada nas identidades sexuais que engendra a heterossexualidade monogâmica, no plano formal, androcêntrico e cristão, como natural e esperada, enquanto tudo aquilo que não se constitui dentro desse regime sexual – incluindo as identidades LGBTQ+, mas não somente – como anormal, desviante, abjeta.

A partir dessas interpretações sobre os enquadramentos e performatividade de gênero, que se dão em um contexto de heteronormatividade, o corpo de Lunga é tomado no filme como objeto de reflexão acerca das nuances que formam nossas identidades. Nas falas, nas ações e nas cenas que focalizam esse personagem, *Bacurau* nos surpreende, porque desequilibra as tentativas de enquadramento disciplinar e nos faz buscar novas possibilidades de pensar. Lunga é um personagem que nos convida à reflexão sobre as instabilidades que compõem nossos modos não lineares de vida.

“Vocês mataram dois dos seus”: reconhecimento e precariedade

Os diversos tipos de violência física e simbólica e as formas como a morte é retratada em *Bacurau* nos convidam a lembrar de que nossos corpos são frágeis, instáveis e contingentes, dependentes de nós e do outro para sobreviver. Esse é um dos argumentos centrais de *Quadros de Guerra*, de Judith Butler (2018), no qual, para a filósofa, a vulnerabilidade e a precariedade são marcas constantes do viver, dado que não há vida corporal que não esteja sujeita ao perecimento da morte. As vidas “[...] podem ser eliminadas de maneira proposital ou acidental; sua persistência não está, de modo algum, garantida” (BUTLER, 2018, p. 46) e não se pode concebê-las como não precárias. A precariedade da vida é, de tal modo, uma característica externa à própria condição de existência no sentido que viver é estar constantemente sujeito à iminência da morte.

Os primeiros minutos do filme são um relato da precariedade da vida. Viajando por uma longa estrada esburacada do Oeste pernambucano, Teresa (Bárbara Colen) cochila no banco do carona de um caminhão-pipa dirigido por Erivaldo (Rubens Santos). A moça, que está retornando para Bacurau, sua cidade natal, acorda assustada com um barulho: Erivaldo havia atropelado um caixão vazio e, logo em seguida, acerta outros dois caídos pela estrada. A câmera, que até então focava Teresa, Erivaldo e o caminhão-pipa na estrada gasta, passa a mostrar, mais a frente, um acidente envolvendo uma moto e uma caminhonete que transportava caixões vazios. Ao se aproximar do acidente, a cena retorna para a boleia do caminhão-pipa e o espectador passa a assistir o acidente na visão dos viajantes: um homem caído no chão próximo à moto, imóvel, ensanguentado e com ferimentos. No espanto em perceber ali um corpo desfalecido, Erivaldo exclama “danação da porra”, uma espécie de interjeição sobre a precariedade da vida diante de uma morte que não deveria ter acontecido. Aquele corpo no chão lembra a todos que assistem ao acidente – personagens e

espectadores – que a vida, qualquer que seja ela, é precária e dependente de outras vidas: “viver é sempre viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou eliminada de uma hora para outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sob nosso controle” (BUTLER, 2018, p. 52). Um corpo só pode estar vivo em um mundo que ele próprio não controla e, por isso, sempre suscetível a perder a própria qualidade de vivo.

A análise de Butler sobre a precariedade da vida, contudo, não se encerra na biologia dos corpos, mas seu interesse se direciona em reconhecer que determinados fatores promovem ou aceleram a precariedade da vida, de modo a haver uma distribuição desigual de condições de precariedade, uma condição “[...] politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER, 2018, p. 46). Todas as vidas são potencialmente precárias, mas os efeitos da precariedade não são igualmente compartilhados, pois são dependentes das relações de poder que se dão em torno das populações.

A condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas ‘destrutíveis’ e ‘não passíveis de luto’. Essas populações são ‘perdíveis’, ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas (BUTLER, 2018, p. 53).

Naquela cena inicial do filme, a câmera foca a má condição e falta de sinalização da estrada em direção a Bacurau: o caminhão-pipa corre em alta velocidade por entre os buracos, esquivando-se na tentativa de não perder o equilíbrio. A cena não explicita o que causou o acidente entre a moto e a caminhonete, mas certamente a qualidade da estrada está relacionada ao acidente. Sabemos que pelo Brasil há uma distribuição desigual entre estradas em boas e em más condições. A situação dessa estrada do filme remete à leitura butleriana a respeito da condição precária da vida em que algumas vidas importam mais do que outras. Se a precariedade é um fato da vida alheia aos interesses de um corpo humano, a condição precária é a organização parcial e injusta de quem pode e de quem não pode morrer.

No caso de *Bacurau*, a figura do Estado se personifica no prefeito de Serra Verde⁴, Tony Jr. (Thardelly Lima), que aparece, em um momento do filme, chegando no povoado com sua equipe e com um carro de som que tem telão acoplado para projetar seu rosto, seu número de candidato e um *jingle* de campanha para reeleição. Avisada por uma moradora mais afastada do vilarejo, a população de Bacurau que estava pelas ruas se recolhe em suas casas, demonstrando que aquela autoridade não era bem quista pelos moradores do povoado. Sem ninguém para ouvir suas promessas de campanha e assistir suas ações, o prefeito grita “filma!” e uma caminhonete despeja na porta da única Escola, a fictícia Escola Municipal João Carpinteiro, uma montanha de livros usados e malconservados. O enquadramento dado pela câmera, que destaca o esvaziamento da caçamba, faz alusão ao despejo de lixo em aterros sanitários por caminhões (Figura 3).



Figura 3: Caminhonete despejando os livros
Fonte: *Bacurau*, 2019

Além dos livros, o prefeito chega ao povoado com mantimentos, remédios e dois caixões vazios, em um aparente sinal de comprometimento com a população da localidade que governa. Após a partida do prefeito, que vai embora sob xingamentos e vaias que ecoam de dentro das casas, a população faz uma assembleia para distribuir os produtos deixados. Plínio (Wilson Rabelo) explica que alguns alimentos trazidos estão vencidos há meses. Em seguida, Domingas agradece à Teresa por trazer vacinas à Bacurau e explica que o remédio deixado pelo prefeito, o Prazol 4, é um veneno: “faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa”. A despeito do descaso do prefeito com alimentos e remédios prejudiciais à existência

⁴ No filme, Serra Verde é o município onde o vilarejo de Bacurau se localiza, ambas cidades são localizações fictícias.

dos habitantes de Bacurau, a comunidade decide agir em defesa de sua própria sobrevivência.

Butler (2018, p. 14-15) nos convida a refletir sobre as obrigações que se colocam diante da condição precária da vida: “devemos nos perguntar em que condições torna-se possível apreender uma vida, ou um conjunto de vidas, como precária, e em que condições isso se torna menos possível ou mesmo impossível”. Tal obrigação se mostra na assembleia realizada por Plínio e Domingas descrita na cena anterior e que demonstra a preocupação da própria comunidade na luta por sobrevivência. A trama que se desenrola, após a vinda do prefeito, leva-nos a pensar sobre quais estatutos reconhecemos vidas a serem vividas.

Por isso a precariedade como condição generalizada se baseia em uma concepção do corpo como algo fundamentalmente dependente de, e condicionado por, um mundo sustentado e sustentável; a reação – e, em última instância, a responsabilidade – se situa nas reações afetivas a um mundo que sustenta e impõe (BUTLER, 2018, p. 59).

A trama do filme revela que o prefeito, com a ajuda de dois forasteiros originários do sul brasileiro, oferece o território de Bacurau para que um grupo de estrangeiros vindos da Europa e da América do Norte transforme o vilarejo em um parque de diversões, no qual o passatempo consiste em eliminar a vida dos locais, uma espécie de jogo onde cada vida perdida vale pontos. No dia anterior à caça-final, os dois forasteiros brasileiros percorrem a região de Bacurau para iniciar o isolamento do vilarejo, ao instalar um bloqueador de rede de telefone celular no povoado. Despistando a dona de um bar, a forasteira pergunta sobre a naturalidade de quem é originário daquela região: “quem nasce em Bacurau é o quê?”. Em seguida, é prontamente respondida por um menino que observa os dois com curiosidade: “é gente!”. Será que, para os forasteiros, os estrangeiros e o próprio prefeito, que buscam eliminar a vida daquela população, quem nasce em Bacurau é gente? Todos eles não são capazes de reconhecer os moradores do vilarejo como seres de vidas a serem vividas. Butler nos ajuda a entender como em *Bacurau* certas vidas não são consideradas passíveis de luto:

em outras palavras, ‘essa será uma vida que terá sido vivida’ é a pressuposição de uma vida cuja perda é passível de luto, o que significa que esta será uma vida que poderá ser considerada vida, e será preservada em virtude dessa consideração. Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, ‘há uma vida que nunca terá sido vivida’, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida (BUTLER, 2018, p. 33).

O filme retrata a incapacidade que alguns possuem em reconhecer como vida a ser vivida por outros e que, conseqüentemente, são passíveis ao luto, são *enlutáveis*. A ausência da capacidade de discernimento do *ser* reflete por fim a nulidade em ver nele uma vida a ser vivida. As vidas em Bacurau nunca foram vividas no pensamento dos personagens estranhos ao vilarejo. Não importa se viverão suas vidas sem acesso a bons livros, se serão intoxicados com comida vencida ou envenenados com remédios viciantes, se morrerão pelo descaso com as estradas ou nas mãos de europeus e norte-americanos sádicos; para quem vem de fora, não há *gente* em Bacurau. Através de um olhar butleriano sobre a precariedade da vida e as condições desiguais de vidas precárias, o filme oferece possibilidade de questionar o sentido de reconhecimento do outro para além da nossa capacidade de apreender sujeitos para apreender uma vida.

Assim como não há corpo, gênero ou sexualidade sem relação com determinados tipos de enquadramentos, Butler (2018) argumenta que os enquadramentos também se relacionam às condições de vida e morte. Somos lidos e interpretados sob esses quadros, delimitações de fronteiras dadas enquanto conjunto de regras colocadas para além do próprio domínio do sujeito.

Já estou nas mãos de outro quando tento avaliar quem sou. Já estou me opondo a um mundo que nunca escolhi quando exerço a minha agência. Infere-se daí, então, que certos tipos de corpo parecerão mais precariamente do que outros, dependendo de que versões de corpo, ou da morfologia em geral, apoiam ou endossam a ideia da vida humana digna de proteção, amparo, subsistência e luto (BUTLER, 2018, p. 85).

A filósofa argumenta que, se esses enquadramentos normativos conferem uma inteligibilidade do que pode ser considerado como vida, eles também produzem a condição do que não deve ser reconhecido. O enquadramento age para “diferenciar as vidas que podemos apreender daquelas que não podemos” (BUTLER, 2018, p. 17) de modo a amarrar, deter e determinar o que se vê diante de uma rede de inteligibilidade e apreensão que, enfim, determinam ou não a capacidade de reconhecimento. Assim, o sujeito butleriano não é universal, mas sempre imerso nessa rede de reconhecimento delineada pelos enquadramentos que a ele é conferida.

Em *Bacurau*, são os enquadramentos narrativos que cada personagem confere ao outro que permite reconhecer nele uma vida a ser vivida ou não. A cena que retrata o dia anterior à matança, quando os estrangeiros se reúnem com os forasteiros brasileiros para

avaliar a situação no vilarejo, convida os espectadores à reflexão. Alguns personagens estrangeiros discutem certas características da localidade, como o clima, a vegetação, que são diferentes de suas cidades natais, como se reiterassem os distanciamentos entre eles e os nativos de Bacurau. Todos os assassinos se sentam a uma mesa, com Michael (Udo Kier) ao meio, o homem mais velho do grupo, de cabelos grisalhos e olhos azuis claros, indicando ser o chefe. Michael celebra o sucesso da missão realizada por outros dois estrangeiros que assassinaram uma família inteira moradora da 'hacienda Taraiú'. A dificuldade com o nome da fazenda, como é corrigida pelo forasteiro brasileiro por 'Tarairú', e a confusão com o uso da língua espanhola indicam novamente a ausência de reconhecimento do grupo estrangeiro não apenas com a população de Bacurau, mas com os brasileiros em geral. A sequência de cenas se desenrola com as articulações e planos para o dia seguinte, quando os forasteiros brasileiros conversam rapidamente em português entre si e são repreendidos por Michael: "por favor, não falem brasileiro aqui", novamente demonstrando a confusão com o nome da língua falada no Brasil. O diálogo⁵ que segue mostra as diversas camadas da incapacidade de reconhecimento do outro:

Bob: Os dois que vocês mataram... Eram seus amigos?

Forasteiro: Amigos? A gente não mata amigos no Brasil. [pausa]. Mas não, a gente não é dessa região.

Willy: De que região vocês são?

Forasteiro: A gente é do sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.

Willy: Mais como a gente? [Risos]

Forasteiro: Sim!

Willy: Eles não são brancos, são? Como podem ser como a gente? Somos brancos. Vocês não são brancos. Eles são brancos?

Terry: Eu não sei eles... [olhando com um binóculo] Bom... Sabe de uma coisa... Eles meio que parecem brancos... Mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, tá vendo? Eles são mais para mexicanos brancos (BACURAU, 2019).

A passagem acima mostra as diferentes formas como os personagens se enquadram e enquadram o outro. Os forasteiros se consideram mais parecidos com os gringos, uma vez que são do Sul do país, região de colônias italianas e alemãs, como lembra o personagem. Para os estrangeiros não há diferenças entre as pessoas que moram em Bacurau e os forasteiros: são todos latinos. A leitura da designação racial branca usada pelo brasileiro como forma de reconhecimento não é a mesma dada pelos estrangeiros.

⁵ Toda a conversa entre forasteiros e estrangeiros se dá em língua inglesa. A tradução usada neste artigo é a apresentada nas legendas do DVD de Bacurau.

Os enquadramentos dados por cada personagem do filme estruturam os modos de reconhecimento do outro, de forma que não se pode reconhecer a vida fora dos moldes nos quais ela se apresenta. São, portanto, os enquadramentos que estabelecem as condições de manutenção ou não da vida dos personagens. A tensão acerca das diferenças que marcam estrangeiros e forasteiros se acentua na discussão seguinte.

Michael: Amigo⁶... por que vocês atiraram naquelas pessoas?

Forasteiro: Eu fiz o que... Nós fizemos o que fizemos, porque... Eles iriam falar por aí.

Forasteira: Sim. Eles mentiram pra gente. Eles disseram que tinham ligado para pedir ajuda e a gente sabia que não era verdade.

Julia: A questão é que vocês vieram para trabalhar para a gente, não para roubar nossas mortes.

Michael: Sim. Vocês fizeram um ótimo trabalho encontrando essa cidadezinha cu de mundo inofensiva. [Pausa] Mas vocês fizeram algo que não deveriam ter feito. Vocês mataram pessoas. Vocês são assassinos.

Forasteira: Não, fizemos isso para ajudar a nossa missão.

Kate: 'Nossa' missão?

Forasteira: Sim... Nós vimos o que vocês fizeram na fazenda. Então só tentamos ajudar. 5, 6 mortes. A gente só estava...

Michael: Não, não, não... Vocês mataram dois dos seus (BACURAU, 2019).

Michael e seus companheiros assassinos não têm dúvidas sobre as diferenças entre eles e os forasteiros que vieram do Sul para lhes mostrar Bacurau, assim como são conferidos os mesmos enquadramentos que definem as vidas da população do vilarejo para os forasteiros. Se até então o espectador toma estrangeiros e forasteiros como grupo único articulado para dizimar Bacurau, o jogo com os pronomes possessivos no fragmento acima demarca e potencializa as diferenças entre eles.

Na cena a seguir, uma voz, que não é possível de ser compreendida pelos forasteiros e por nós espectadores, anuncia algo no fone de ouvido sem fio que todos os estrangeiros usam. Em segundos, os estrangeiros sacam suas armas e atiram contra os dois forasteiros brasileiros que argumentavam insistentemente, sem sucesso, sobre suas semelhanças com aqueles gringos. Os dois foram mortos e passaram a fazer parte da contagem de pontos do jogo. A decisão imediata e irrefletida de retirar aquelas vidas reitera que a capacidade em discernir o ser depende dos enquadramentos que facilitam seu reconhecimento como tal. Os forasteiros não sabiam, mas suas vidas também nunca estiveram enquadradas pelos estrangeiros no sentido de vida a ser vivida.

⁶ A despeito de toda a conversa se dar em inglês, aqui Michael fala "amigo" em português.

“Se for, vá na paz”

Bacurau é um filme que retrata um povo que luta pela sobrevivência e pelo reconhecimento de suas vidas enquanto vidas a serem vividas. O filme mostra um sertão fictício marcado pela diversidade de uma população que não se enquadra em figuras estereotipadas de sujeitos nordestinos. A narrativa cinematográfica em *Bacurau* nos oferece possibilidades pedagógicas e nos convida a debater e problematizar corpos, vidas e identidades e tomamos as discussões sobre o ser em Judith Butler para pensarmos o papel dos enquadramentos na constituição dos sujeitos.

Butler (2018) nos ensina que há sujeitos que não são reconhecíveis como sujeitos e que há vidas que não são reconhecidas como vidas. Aprendemos também com Foucault (2017) que não há poder – ou enquadramento – sem resistências. A narrativa apresentada em *Bacurau* desequilibra o enquadramento estereotipado do cangaceiro homem/macho/heterossexual e a definição da vida como não passível ao luto. Os personagens em *Bacurau* subvertem a normalidade e estabelecem suas resistências, expressões de suas identidades e de seus modos de viver. Elas e eles lutam para que seus corpos, do modo que são, existam e resistam.

Os enquadramentos organizam a vida em sociedade e definem regimes de condutas. Os personagens retratados no filme nos fazem um convite para repensar nossos saberes socialmente construídos e nos oferecem outras possibilidades interpretativas para questões a respeito da formação do sujeito, como na performatividade de gênero e nas condições precárias de vida. *Bacurau* oferece ao espectador caminhos para problematizar discursos normatizadores sobre quem somos e como reconhecemos o outro.

Referências

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019 (131 min).

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 153-172.

_____. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 42, p. 249-274, 2014.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 287 p.

_____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 288 p.

FERRARI, A. O que os adolescentes produzem de imagens? – Cultura visual, adolescências e educação. **Visualidades**, v. 11, n. 2 p. 13-35, 2013.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Volume v: ética, sexualidade, política. Organização, seleção de textos e revisão técnica de Manoel Barros da Motta. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

HADDAD, F. Bacurau não é um filme sobre imperialismo, mas sobre a nossa barbárie. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernando-haddad/2019/09/bacurau.shtml>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MAGNOLI, D. 'Bacurau' é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 set. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/bacurau-e-testemunho-da-extincao-de-vida-inteligente-na-esquerda-brasileira.shtml>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

WARNER, M. Introduction. In: **Fear of a Queer Planet**: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1993.

ⁱ FELIPE BASTOS é Doutor (2020) e Mestre (2015) em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Bacharel (2012) e Licenciado (2013) em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professor de Ciências e Biologia do Departamento de Ciências Naturais do Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Gênero, Sexualidade, Educação e Diversidade (GESED/UFJF) e do Grupo de Estudos e Pesquisas Ciensinar (CAp João XXIII/UFJF). Desenvolve pesquisa na área de educação, ensino de ciências e biologia, gênero e diversidade sexual e preconceito contra a diversidade sexual e de gênero.

ⁱⁱ EDUARDO GONÇALVES é Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). É graduado em Bacharelado e Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Atualmente é pesquisador do Núcleo de Memória da PUC-Rio. Atuou como pesquisador no Acervo Roberto Marinho na Rede Globo de Televisão, na Revista de História da Biblioteca Nacional e no Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE/UFRJ). Organizou e catalogou as bibliotecas do professor Leandro Konder e da jornalista Lena Frias. Tem experiência nas áreas de História do Brasil, Memória, Arquivo, Cultura e Música.

Como citar esse artigo:

BASTOS, Felipe; GONÇALVES, Eduardo. "Quem nasce em Bacurau é gente?" Gênero e precariedade de vida no filme *Bacurau*. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 2, p. 236-253, mai./ago. 2020.