

A TERRA, A COMUNIDADE E A LUTA: SERTÃO E NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA EM BACURAU

THE LAND, THE COMMUNITY AND THE STRUGGLE: *SERTÃO* AND NARRATIVES OF RESISTANCE IN BACURAU

Ana Cláudia Milani e Silva¹

Carolina Alexandre Calixto²

Resumo: O presente trabalho toma de empréstimo a estrutura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, para propor uma leitura do direito a partir de outra obra situada no sertão: *Bacurau*, o filme de Kléber Mendonça Filho, servirá como ponto de partida para as discussões sobre um direito entendido também como forma de criação – ainda que não literária ou cinematográfica. A partir do entrelaçamento entre espaço, comunidade e conflito, o que a narrativa de Bacurau tem a dizer sobre o direito? A hipótese é que relacionar o direito à terra, à comunidade e à luta – elementos do mundo material –, tendo como palco o sertão de Euclides e de Bacurau, expõe o que fica encoberto em abordagens que apostam na transcendência do direito e o separam da realidade espacial, social e conflitiva. O objetivo é compreender de que maneira a relação com o direito é explorada na arte-filme, não apenas como ordem omissa diante do ataque à comunidade, mas como ordem que é criada na resistência de Bacurau (para mantê-la no mapa e na história). A metodologia adotada é bibliográfica, com abordagem interdisciplinar e recurso aos aportes teóricos dos estudos pós-coloniais, da geografia jurídica crítica, e do direito e literatura.

Palavras-chave: estudos pós-coloniais; geografia jurídica crítica; direito e cinema; *Bacurau*; *Os sertões*.

Abstract: This work borrows the structure of *Os sertões*, by Euclides da Cunha, to propose a legal reading from another work situated in *sertão*: *Bacurau*, the movie by Kléber Mendonça Filho, will serve as a starting point for the debate about a law understood also as a form of creation - although not literary or cinematographic. From the interlacing between space, community and conflict, what does Bacurau's narrative tells us about law? The hypothesis is that connecting the law to the land, community and struggle - material world elements -, adopting the *sertão* of Euclides and Bacurau as stage, exposes what stays covered in approaches that believe in law's transcendence and separates it from the spacial, social and conflictive reality. The aim is to understand in which way the art-movie explores the relation with law, not only as a neglective system in regards to the attack on the community, but as an order created in the resistance of Bacurau (to keep the city on the map and in history). The methodology used is mainly bibliographic, with an interdisciplinary approach and resort to postcolonial studies, critical legal geography, law and literature.

Keywords: postcolonial studies; critical legal geography; law and cinema; *Bacurau*; *Os sertões*.

¹ Doutoranda em Direito pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Curitiba, Paraná, Brasil. Link do Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/5899259790483611>>. Contato do e-mail: anam.esilva@gmail.com.

² Mestranda em Direito pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Curitiba, Paraná, Brasil. Link do Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8454632714716286>>. Contato do e-mail: calixtocarolina@hotmail.com.

1. INTRODUÇÃO

Descrito muitas vezes como uma epopeia da vida sertaneja, o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, descreve o contexto e os acontecimentos da Guerra de Canudos (1896-1897) em três capítulos: a terra, o homem e a luta. Nesse artigo, tomamos de empréstimo a estrutura utilizada por Euclides da Cunha para propor uma leitura do direito a partir de outra obra também situada no sertão, também carregada de luta. *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho, é a obra que inspira o presente trabalho e que servirá como ponto de partida para as discussões sobre um direito entendido também como forma criação – ainda que não literária ou cinematográfica.

O empréstimo – e a pequena subversão – da estrutura de *Os sertões* é motivada por algumas razões. A relação com *Bacurau* talvez seja mais evidente, na medida em que tanto no texto literário quanto na obra cinematográfica é possível notar a importância do sertão, da comunidade e, finalmente, do conflito. Ao contrário do que ocorre no livro-reportagem, porém, não se trata de uma relação determinista, em que o homem é visto como produto do ambiente, da raça e do momento histórico. Por isso a subversão acompanha o empréstimo da estrutura: não há determinismo aqui. Além disso, tomamos a licença de renomear a segunda parte do texto e chamá-la de “A comunidade”, dado o protagonismo coletivo na comunidade fictícia de Bacurau³ – se na Guerra de Canudos a liderança era Antônio Conselheiro, em Bacurau não há a presença de um único “herói”, mas o autogoverno de uma coletividade heterogênea, sem hierarquia, onde cada personagem cumpre um papel essencial para o fortalecimento da comunidade local e as diferenças formam o elo que une seus saberes e vivências.

Mas além da relação mais perceptível com o enredo de *Bacurau*, a estrutura é produtiva também para a análise do direito. E precisamente por aquilo que não parece tão evidente, pelo que fica encoberto em abordagens que apostam na transcendência do direito e o separam da realidade espacial, social, conflitiva. Relacionar o direito à terra, à comunidade e à luta, esses elementos do mundo material, portanto, será a tarefa empreendida nesse trabalho, tendo como palco o sertão de Euclides e de *Bacurau*. Ao contrário do que a placa da entrada de Bacurau sinaliza, o percurso pode não ser tão pacífico.

2. A TERRA

³ Ainda que o título da obra cinematográfica seja grafado em itálico ao longo do texto, quando houver referência à comunidade/cidade fictícia que dá nome ao filme, o termo Bacurau aparecerá sem qualquer recurso de destaque. É o que ocorre nesse trecho, a fim de demarcar a distinção entre a indicação da obra e a menção à cidade/comunidade.

Lá onde se conjugar o espanto, a fuga e a criação, ali estará a entrada do sertão (MEDEIROS, 2019, p. 59)

Uma tela cheia de estrelas, cruzada por um satélite e embalada por uma canção de amor, “para gravar num disco voador” e “lançar no espaço sideral”⁴. A imagem se aproxima da superfície terrestre até chegar ao sertão de Pernambuco, ao asfalto esburacado que leva a Bacurau, em um futuro distante (mas que muito se parece com o presente). É assim que a narrativa cinematográfica de *Bacurau* se inicia, com um movimento de *aterramento* que se transporta da vastidão do universo ao chão do sertão nordestino.

Nesse gesto de aproximação da terra, Bacurau é apresentada ao espectador, não só como paisagem ou cenário dos acontecimentos, mas como elemento que movimenta a própria trama. Se em *Os sertões* de Euclides da Cunha, o capítulo intitulado “A terra” faz uma minuciosa descrição de aspectos como relevo, clima, fauna e flora da região de Canudos, encarados como fatores que determinam o comportamento humano, na trama de *Bacurau* (e nesse texto) a ênfase não está na simples descrição de aspectos geográficos⁵, que, por si, não determinam o desenrolar da história.

Em Bacurau, afinal, não é a seca a causa da falta de água. Para conhecer essa terra, é preciso estar atento não só à natureza do sertão, aos céus multicoloridos das passagens de cena e ao verde dos mandacarus, mas também aos buracos na estrada, à placa de entrada da cidade (“Bacurau 17 km, se for, vá na paz”), à organização da comunidade bacurense, ao nome que alude ao pássaro “muito brabo” que só sai à noite, ao museu que os forasteiros se recusam a conhecer. Tudo isso constitui essa terra e constrói a narrativa cinematográfica.

Após o gesto de aterramento logo na abertura do filme, que traz o espectador para o chão do sertão, um acontecimento distinto marca o início do ataque à comunidade: Bacurau desaparece do mapa. Em uma das aulas na escola da cidade, o professor Plínio não consegue mais encontrar Bacurau nos serviços de geolocalização, a cidade some do mapa e das imagens de satélite. Resta apenas o mapa desenhado à mão acima do quadro-negro da sala de aula.

⁴ O trecho é da canção *Não identificado*, de Caetano Veloso, que abre o filme na voz da Gal Costa.

⁵ Curiosamente, o único momento do filme em que se menciona de forma expressa esse tipo de característica é quando, na primeira cena com os gringos, alguns dos invasores repassam informações sobre a vegetação e o clima da região aos organizadores da caçada humana. Nas palavras de Júlia Rebouças, curadora da exposição *Sertão*, apresentada na 36ª Panorama da Arte Brasileira, do MAM: “Os elementos de uma certa geografia não constituem suficientemente sertão. As ocupações humanas não são sertão. Também não o são as forças telúricas. Não há empreendimento, monumento ou manifestação que consiga simbolizar inteiramente sertão, nem mesmo o sagrado ou o festivo. Há sempre uma condição-sertão que funda outra existência e que não se deixa confinar” (REBOUÇAS, 2019, p. 23).

O desaparecimento de Bacurau do mapa antecipa aquilo que pretendem os gringos, que é a aniquilação violenta da comunidade. Quem pode sentir falta de um lugar que não existe? Como em Canudos, o forasteiro tem a missão de apagar o sertão do mapa, de extirpá-lo do mundo. O desterro, assim, coincide com o extermínio.

Não por acaso esse episódio é tão determinante no filme e as estratégias de divulgação de Bacurau tratam de reinseri-lo no mapa⁶. O mapa é uma tecnologia de poder, “um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens” (HARLEY, 2009, p. 2). O silêncio dos mapas (a censura cartográfica⁷), nesse sentido, diz muito. Diz sobre quem tem o poder de controle do espaço e sobre uma cartografia assimétrica da própria cidadania. Essa assimetria é evidenciada quando Horácio pergunta ao professor Plínio: “Professor, não precisa pagar pra entrar no mapa não?”.

Em Bacurau, o desaparecimento do mapa significa também o abandono pelo direito. Como o mapa, o direito é uma linguagem, um recurso de significação. Essas duas formas de linguagem têm em comum o fato de comumente apresentarem uma visão planejada do espaço e da realidade social. Na perspectiva de um direito que se pretende transcendente, abstrato, imaterial e universal, o espaço é percebido como algo fixo e estático (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2010, p. 4) – nada mais do que a representação de um mapa. A relação entre direito e espaço é, assim, mediada por noções como as de jurisdição e território, de um espaço que autoriza o exercício do poder.

Se a cidade não está no mapa, se esse território não reclama a jurisdição do Estado (porque sequer existe), não há nada a ser protegido pelo direito. Bacurau é, nesse sentido, verdadeira terra sem lei – desprotegida pelo direito estatal. Mas ao contrário do que o mapa nos engana a pensar, o espaço não é uma simples superfície e não é estático; ele é processo, sempre aberto e inacabado. Segundo Doreen Massey:

⁶ O documentário que mostra os bastidores da feitura do filme se chama “Bacurau no Mapa”. Além disso, uma das estratégias de divulgação posicionava uma placa similar à da entrada de Bacurau, mudando apenas a distância até a cidade, como forma de lembrar que Bacurau “é um território físico (um povoado) tanto quanto imaginário, fictício (um filme) — como o sertão” (ANDRADE, 2019).

⁷ Segundo Brian Harley (2009, p. 10), “A censura cartográfica implica uma representação intencionalmente errônea que visa a enganar os usuários potenciais, geralmente aqueles considerados como oponentes do *status quo* territorial. Não se deve confundir com as supressões ou acréscimos relativos a um erro técnico, à incompetência, ou aos imperativos de tamanho ou de função. A censura cartográfica suprime dos mapas os elementos que, em geral, se deveria encontrar. Naturalmente, é mais difícil de notar que uma distorção patente. Justificadas por motivos de segurança nacional, de concorrência política ou de necessidade comercial, estas censuras são ainda largamente praticadas. A imagem censurada marca os limites do discurso autorizado e as omissões intencionais impedindo a representação de certos elementos”. Ele aponta inúmeros exemplos desse tipo de censura, como a omissão dos nomes de territórios de grupos indígenas minoritários ou dos locais de deposição de detritos nucleares nos EUA.

What if space is the sphere not of a discrete multiplicity of inert things, even one which is thoroughly interrelated? What if, instead, it presents us with a heterogeneity of practices and processes? (...) Then it will be always unfinished and open. This arena of space is not firm ground on which to stand. In no way is it a surface.

This is space as the sphere of a dynamic simultaneity, constantly disconnected by new arrivals, constantly waiting to be determined (and therefore always undetermined) by the construction of new relations. It is always being made and always therefore, in a sense, unfinished (except that ‘finishing’ is not on the agenda) (MASSEY, 2005, p. 107).

Lidar com essa abertura e indeterminação do espaço é um desafio para a cartografia, assim como é para o direito. Propor uma visão espacializada do direito significa expô-lo à incerteza e desorientação do espaço. A materialidade do espaço força o direito a reconhecer suas limitações, a questionar sua própria ética (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2010, p. 8-9). Ao mesmo tempo, apesar das perspectivas que tentam colocar o direito fora do mapa, alheio à materialidade da terra, é preciso reconhecer que o direito não pode prescindir do espaço.

Isso ocorre especialmente se deixamos de reduzir o direito à lei estatal. Com efeito, mais do que um sistema de regras a serem observadas, o direito é o mundo em que habitamos⁸, um mundo aberto à subjetividade da linguagem e dos mitos que estabelecem paradigmas de comportamento da comunidade. Esse mundo normativo (*nomos*) é tão fundamental quanto o nosso mundo físico. Nessa perspectiva, o *nomos* do Estado é tão particular quanto o de qualquer comunidade insular. Ele também busca validação e almeja ampliar sua legitimidade obtendo aceitação do mundo normativo que extrapola o seu núcleo.

O direito é *nomos*, ele “divide e aloca, reparte e governa” (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2010, p. 8). Para Schmitt, a noção de *nomos* está intrinsecamente relacionada ao espaço, que é o cerne estrutural da ordem existente – é esta relação que a equivocada tradução de *nomos* como lei omite. *Nomos*, essa palavra grega para a primeira medição, é traduzida por Schmitt como “um ato originário constituinte e ordenador do espaço” (SCHMITT, 2014, p. 78). Nas palavras dele:

Nomos é a *medida* que parte o chão e o solo da Terra e os localiza em uma ordenação determinada; é também a forma, assim adquirida, da ordem política, social e religiosa. Medida, ordenação e forma configuram aqui uma

⁸ Segundo Robert Cover (2004a, p. 97), “Uma grande civilização é marcada pela riqueza do *nomos* em que ela está situada e que ajuda a constituir. Os variados e complexos materiais desse *nomos* estabelecem paradigmas de obediência, aceitação, contradição e resistência. Esses materiais apresentam não apenas corpos de regras ou doutrina a serem compreendidos, mas também mundos a serem habitados. Habitar um *nomos* é saber como viver nele”.

unidade espacial concreta. Na tomada da terra, na fundação de uma cidade ou de uma colônia, o *nomos* se torna visível; com ele uma tribo, um grupo ou um povo são assentados, ou seja, são historicamente localizados, e um pedaço da Terra é alçado ao campo das forças de uma ordem (SCHMITT, 2014, p. 69).

Ordenamento e localização, assim, coincidem. Por isso, ao ser excluída dos meios cartográficos oficiais, Bacurau não se resigna e inventa seu próprio mapa. É isso que o mapa desenhado à mão pendendo acima do quadro-negro da sala de aula sinaliza. “Nesse mapa aqui Bacurau aparece, nesse mapa nós encontramos Bacurau”, diz o professor Plínio aos alunos.

Em certo sentido, o direito pode ser entendido como um sistema de tensão que conecta realidade à alternativa imaginada. Nas palavras de Robert Cover, “um *nomos* é um mundo presente constituído por um sistema de tensão entre realidade e visão” (COVER, 2004a, p. 101). Um dos elementos constitutivos de um *nomos* é, por isso, “o outro que não é”, as proposições contrafactuais pelas quais construímos a mudança. Apagada do mapa, Bacurau formula sua própria contracartografia⁹ e se reinscreve no espaço de forma inventiva, pela organização e resistência de seus moradores. Uma cartografia dos desejos¹⁰, do possível, do “outro que não é”. Sertão, como disse Riobaldo, “é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2019, p. 25).

3. A COMUNIDADE

Então não pude seguir
Valente lugar-tenente
De dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente¹¹

Em uma entrevista concedida à revista *Trip* (2019), o diretor Kleber Mendonça Filho, recifense, traça questões narrativas do longa-metragem *Bacurau* em comparação à forma

⁹ Segundo Patrícia Andrade (2019), “Tomados como “condição”, “estado de espírito”, território simbólico de fabulação e invenção, sertão e Bacurau ultrapassam sua geolocalização para se inscrever e projetar em um outro mapa e outra episteme: afetiva e projetiva. Eles criam contramapeamentos que repõem e reclamam formas de existência fora das representações dominantes; são da ordem do possível e do porvir. No entanto, exatamente por afirmarem a possibilidade de criar e existir em outros territórios, eles precisam ser “retirados do mapa”. Canudos nos lembra que há sempre um momento quando o que não é sertão precisa apagar o sertão do mapa. Motivos sempre há e frequentemente vêm em legião: expandir territórios, combater o atraso com o mito do progresso, mas também, e não menos importante, inibir que o mistério seduza e contamine o fora — O que seria do mundo tal como o conhecemos (capitalista, individualista e expansionista) se todos entrassem em um devir-sertão?”

¹⁰ A esse respeito, ver: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

¹¹ Trecho da música *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, vencedora do Festival da Música Popular Brasileira de 1966.

tradicional de retratação da identidade do povo sertanejo no imaginário midiático nacional, instigando a fagulha para a criação do que seria a obra cinematográfica de 2019, premiada pelo júri em Cannes. Ainda nesta fala, Mendonça Filho aponta que as razões para iniciar o projeto com seu parceiro de direção, Juliano Dornelles, estavam “[...] relacionadas à forma como pessoas de lugares distantes são retratadas no cinema brasileiro, inclusive por filmes muito bem-intencionados. Tinha ainda uma carga muito forte de urbanidade contra gente do interior, pessoas simples” (MENDONÇA FILHO, 2019).

O que se pode apreender com esse trecho? A discussão da centralidade de personagens, seja na ficção ou na realidade, é um campo de batalhas entre o hegemônico e o marginalizado. *Bacurau* certamente oferece ferramentas - ou armas - para que possamos analisar, sob outros olhares, olhares mais cuidadosos, atentos, as mesmas já conhecidas personagens.

Torna-se visível a narrativa conflitiva dos grupos apresentados no longa-metragem pois não só seus interesses eram antagônicos (o grupo invasor vs. os habitantes de Bacurau), mas, no campo da subjetividade, a forma com que se relacionavam com o espaço e o social se opunha à subjetividade fundada na comunidade de Bacurau. As diferenças fortaleciam a comunidade sertaneja, que vivia sob a constituição de um permanente caráter de solidariedade. A tomada de decisões era horizontalizada e todos possuíam o conhecimento necessário para tomá-las, com a consciência de que o coletivo era a base da qual o indivíduo surge e pode desenvolver suas potencialidades, ao contrário do que o grupo invasor de estrangeiros, aniquilador, trazia como valores e missão: conquistar e destruir. A crítica publicada na tradicional revista de críticas cinematográficas *Cahier du Cinéma*, desvela com clareza tais estruturas:

Para Mendonça Filho e Dornelles, o sertão está, então, longe de ser um décor folclórico para a ação dos seus protagonistas: eles pretendem, com um mesmo gesto, dar destaque à geografia e à sociabilidade, nos dois regimes espaciais – habitar ou conquistar –, correspondendo aí as maneiras de criar grupos em si antagônicos. Os planos sobre o cortejo funerário de Carmelita, a matriarca negra, dá a reconhecer com força, desde a abertura do filme, a comunidade de Bacurau como um todo unido. Um todo unido num mesmo quadro, ouvindo nos sons da mesma canção, mas que foram compostos com o heterogêneo: de corpos, de rostos, de cores de peles, de idades, de gêneros (MARCONI, 2019).

No decorrer das últimas décadas, a subversão da narrativa que concedia certa hegemonia à cultura europeia em detrimento de outras formas de vida e saberes começa a ocupar espaço e ganha visibilidade institucional, sob a nomeação de teorias pós-colonialistas. Este não é apenas um marco histórico de desconstrução de uma fronteira cultural surgida em

meio à colonização - dos termos utilizados para diferir Primeiro e Terceiro Mundo, relação dicotômica - mas também uma narrativa que reescreve os relatos hegemônicos de maneira descentralizada, trazendo atores que, até então, não se julgava como dotados de complexidade e sequer eram considerados como participantes ativos da narração (COSTA, 2006, p. 117).

A relação binária e superficial traçada na tradição sociológica do subdesenvolvimento (a mesma que instituiu a relação de oposição entre Primeiro e Terceiro Mundo), de acordo com Hommi Bhabha, é rejeitada pelas teorias pós-coloniais que, por sua vez, buscam abordagens que “emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (BHABHA, 1998, p. 275).

Advindo de teóricos ocidentais do pós-estruturalismo e pós-modernismo - tais como Foucault e Derrida - nasce o grupo latino-americano que possuía como projeto o estudo da decolonialidade, a partir de diálogos e publicações de intelectuais de vários países da América Latina, dentre eles Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Edgardo Lander. A modernidade, através da perspectiva eurocêntrica, é concebida como a saída da imaturidade relacionada a eventos exclusivamente ocorridos na Europa, nomeadamente, a Reforma Protestante, o Iluminismo, a Revolução Francesa e a Industrial (DUSSEL, 2005, p. 57).

Sob a ótica moderna, por sua vez, as sociedades de Terceiro Mundo eram instituídas como fontes de cultura e epistemologias a serem observadas empiricamente, servindo como um laboratório experimental-multicultural de países europeus para fins de fomentar sua produção científica, em especial na área das humanidades.

Ressignificar o conhecimento e acomodar as histórias locais partindo da perspectiva decolonial (ou pós-ocidentalista, termo utilizado por Mignolo), nas margens do mundo moderno, onde as narrativas destes sistemas e práticas de vidas dos povos subjugados pelo paradigma eurocêntrico sempre estiveram presentes, é proposta inédita epistemológica desta teoria; é a construção de um conceito de razão em resposta à superioridade da razão moderna. Nas palavras de Mignolo, a razão subalterna

é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais mapeando a diferença colonial (MIGNOLO, 2003, p. 143).

O giro decolonial está justamente em expandir, além das fronteiras europeias, suas narrativas e conceitos modernos - tomados como universais - e impulsionar os saberes subalternos e os olhares de mundo através de outras perspectivas, uma vez consideradas marginalizadas. Este projeto, para Mignolo, se propõe a dar voz aos saberes que sempre existiram mas que estiveram ocultos ao longo de séculos de colonização.

A partir da compreensão da teoria decolonial latino-americana, podemos utilizá-la como chave de análise no micro-universo de Bacurau. Quando a população da cidade foi atacada por forças desconhecidas, posteriormente nos é revelado que, ao contrário do que inicialmente pareciam ser forças extraterrenas (alegoricamente representadas pela figura de um disco voador), os algozes são gringos com planos obscuros a realizar em Bacurau.

Em dado momento, Terry, um dos exterminadores, diz ao grupo que pensava em realizar uma chacina em um *shopping center* nos Estados Unidos, onde mora, ainda que nunca tenha conseguido ir até o fim com seu plano pois “algo dizia que não era certo”. Ao final do seu relato, agradece a oportunidade a Deus, por “poder lidar com essa dor aqui”. Neste trecho em específico, os bacurenses, assim como todo o povo de um país periférico, não só é subestimado em seu intelecto (pois ao mascarar o drone em semelhança a um disco voador, os gringos acreditam que os sertanejos não perceberão o que de fato estava acontecendo) mas como em toda sua dignidade enquanto humanos. Bacurau se transforma em um verdadeiro matadouro, um local onde povos outrora conquistadores podem expurgar seus desejos reprimidos em seus países de origem, onde tais desejos são reprováveis, não “civilizados”.

Entretanto, os gringos não contavam com o contra-ataque dos marginalizados. Esperavam um abate silencioso, já que prometido a eles um matadouro. As armas utilizadas pela comunidade local para se defender estão longe de se equiparar às dos estrangeiros, em termos de tecnologia. Curiosamente, tais armas foram encontradas no Museu Histórico de Bacurau, o que por si só traz consigo uma forte carga simbólica de história, memória viva que se transforma pelas personagens unidas, traçando a estratégia de sobreviver e proteger uns aos outros.

A maneira coletivizada de organizar-se dentro de Bacurau foi o que manteve a história daquele lugarejo viva por tanto tempo, capaz de resistir até mesmo às ameaças externas de aniquilação. Todos e cada um tinham um papel no plano de sobrevivência, em tempos de paz e de luta. Nenhuma tecnologia de ponta ou economia liberal destrói a união de uma comunidade que conhece sua história, não limpa suas paredes e divide seus saberes.

4. A LUTA

Foi no século passado
No interior da Bahia
O Homem revoltado com a sorte
Do mundo em que vivia
Ocultou-se no sertão
Espalhando a rebeldia
Se revoltando contra a lei
Que a sociedade oferecia¹²

A terceira e última parte de *Os sertões*, intitulada “A luta”, descreve as quatro expedições que culminaram na erradicação do povoado de Canudos e na morte da maior parte de seus 25 mil habitantes, por ordem da República de Floriano Peixoto. Em 1893, poucos anos antes do início das expedições, milhares de sertanejos partiram para Canudos atraídos pelo discurso messiânico de Antônio Conselheiro, que pregava esperança em um contexto de crise econômica e social na região. Conselheiro criticava a República e as precárias condições da vida dos sertanejos. Não demorou para que a comunidade de Canudos fosse considerada uma ameaça pelos latifundiários da região e pelos comandantes da recém instaurada República. Além do extermínio dos sertanejos, as casas do povoado foram queimadas e a cabeça de Antônio Conselheiro foi decepada e levada como troféu.

Em Bacurau, a história – e a luta – toma outros rumos, ainda que as semelhanças estejam presentes. Como visto, ao contrário de Canudos, Bacurau não possui liderança centrada em uma única figura. Como muitos destacam, a protagonista de Bacurau é a comunidade, com a diversidade e a união que lhe são próprias. E é só porque a comunidade se organiza e se une que a resistência se torna possível.

Ainda, se em Canudos o ataque é promovido pela própria República, em Bacurau a ameaça aparece principalmente na figura dos estrangeiros – são eles que organizam e executam em parte o plano de exterminar a comunidade. O olhar vindo de fora reduz os moradores da cidade a pontos em um jogo de matar e torna patente o desprezo por quem é diferente. Ser diferente é, em suma, o que torna uma vida matável – e os limites da igualdade na visão dos invasores são bastante estreitos. Quando o sulista argumenta “somos iguais a vocês”, a reação dos gringos é uníssona ao recusar qualquer identidade: “Como podem ser como a gente? Vocês não são brancos”.

Em uma perspectiva dualista é mesmo possível dizer que, em Bacurau, dois modos de vida são colocados em confronto. De um lado, a composição de singularidades que constitui

¹² Trecho do samba-enredo *Os sertões*, de autoria de Edeor de Paula, tema do desfile da escola de samba *Em cima da hora* no ano de 1976.

Bacurau, cidade de prostitutas, de não-brancos, de pessoas não binárias, de gays, de professores, médicas e fugitivos da polícia, que se auto-organiza e de forma solidária resiste aos abusos dos novos coronéis (figura atualizada no personagem do prefeito Tony Jr.) e ao ataque dos estrangeiros. De outro, o discurso colonialista, de supremacia racial, que enxerga a diferença como algo a ser eliminado e transforma vidas em números. A luta de Bacurau, nesse sentido, mais do que a própria luta pela sobrevivência, é uma luta que simboliza a manutenção de um modo de vida particular e a derrota de uma visão de mundo tão antiga e, ao mesmo tempo, tão atual como a dos estrangeiros.

Mas o protagonismo dos gringos no jogo de morte não anula o papel das figuras locais no cerco à comunidade. Antes de lutar contra os estrangeiros, Bacurau já lutava pelo abastecimento de água (cortado por alguma razão política, conforme insinua a narrativa do filme), pela comida, a vacina e o remédio, contra os desmandos do prefeito Tony Jr. – que joga livros de uma caçamba como se fossem lixo, doa alimentos vencidos e um remédio que, segundo a descrição da Dra. Domingas, “deixa a pessoa lesa”. O próprio jogo de matar dos estrangeiros contava com a colaboração local. Além dos motoqueiros sulistas, cúmplices do jogo e responsáveis pela morte de dois moradores de Bacurau, outras pessoas, chamadas pelos gringos de “prestadores de serviços locais”, ajudavam na organização da caçada.

A falta de água e de remédio, a comida vencida, o prefeito Tony Jr., os “prestadores de serviços locais”, o motoqueiro do sul que não por acaso tinha o cargo de assessor de desembargador do TRF. Todos esses elementos da trama indicam que, além das armas de modelo antigo empunhadas pelos estrangeiros, a sobrevivência e o modo de vida de Bacurau era ameaçado por estruturas locais de poder – e do próprio direito. Essas estruturas, no mundo ficcional de Bacurau (mas também na realidade de muitas cidades brasileiras), ressoam formas tradicionais de concentração de poder, responsáveis por perpetuar desigualdades e limitar a capacidade de articulação da população. Em *La sala de máquinas de la Constitución*, Gargarella identifica que, apesar das amplas garantias de direitos, as Constituições latino-americanas reproduziram um desenho institucional que perpetua esse tipo de estrutura. Segundo ele:

(...) el diseño institucional resultó poco atractivo en más de un modo. Por una parte, explícitamente, la estructura creada sirvió como freno al ingreso en la vida pública activa de porciones importantes de la sociedad, y por otra, no aseguró las plenas garantías que había prometido en términos de autonomía individual. Por lo demás, alegando la defensa de las libertades económicas existentes, dicho sistema institucional vino a proveer de protecciones extraordinarias a las desigualdades económicas existentes (desigualdades que, paradójicamente, habían sido forjadas a partir de un intenso “activismo” estatal que era repudiado en el discurso del momento). De ese modo, se

favoreció la consolidación de una distribución de los recursos en extremo inequitativa. La Constitución dio todas las garantías para la preservación económica de tales desigualdades, mientras que limitó en forma estricta las posibilidades de resistir políticamente a las mismas. En definitiva, la estructura constitucional original se puso al servicio de la consolidación de las graves desigualdades que ya en aquel momento distinguían a la región (GARGARELLA, 2014, p. 351).

O famoso samba-enredo do desfile de 1976 da escola de samba *Em cima da hora*, intitulado *Os sertões*, descreve Antônio Conselheiro como esse homem que se escondeu no sertão e espalhou a rebeldia “se revoltando contra a lei que a sociedade oferecia”. Essa lei era representada pela República, que mantinha os sertanejos em condição de miséria e, em um contexto de seca e concentração fundiária, apenas surgia para cobrar impostos. Apesar da distância de mais de um século, a relação de Bacurau com as instituições de Estado, inclusive o direito, não parece muito distinta. Se já no início do filme é perceptível o descaso institucional com a comunidade, ao ser apagada do mapa, Bacurau é abandonada à própria sorte, sem auxílio do Estado e das instituições de direito – aliás, são justamente os foragidos da lei que tomam a frente da resistência.

Nesse ponto, vale lembrar a distinção feita por Cover entre dois modelos ideais de combinação entre *corpus*, discurso e compromissos interpessoais produtores de um universo normativo. No primeiro, chamado modelo paideico, a obediência é correlata à compreensão, enquanto no segundo, chamado imperial, as normas são universais e as instituições utilizam a coerção para garantir sua eficácia - elas não precisam ser ensinadas, desde que sejam efetivas. O modelo imperial vincula-se ao que Cover denomina de organização social do direito como poder – ou, como dominação. Nessa forma de organização social do direito, importam a fonte e a autoridade do direito, a hierarquia das normas e a possibilidade de aplicá-las pela coerção, muito mais do que as narrativas e compromissos interpessoais produzidos na comunidade (COVER, 2004a, p. 106).

A lei contra a qual se revoltaram Antônio Conselheiro e a população de Canudos e que se omitiu (se não colaborou, a partir do prefeito e do assessor de desembargador) corresponde ao tipo de direito identificado com o modelo imperial, um direito que se impõe violentamente. Nesse sentido, a violência engendrada pelo intérprete quando rejeita diferentes significados jurídicos e pelo aparato coercitivo do Estado quando impõe uma norma e uma específica interpretação dessa norma está associada a um papel de dominação política (COVER, 2004a, p. 142). Em muitos casos, ela reflete processos históricos de dominação vinculados a raça, gênero, classe, orientação sexual, submetendo grupos inteiros a normas injustas e

invisibilizando seus universos normativos e conjuntos de significados jurídicos através da força.

Segundo Cover:

Atos de violência raramente são sofridos pela vítima independentemente de um cenário de dominação. Esse cenário pode ser manifestamente coercitivo e violento ou pode ser o produto de uma história de violência que condiciona as expectativas dos atores. A imposição de violência depende da satisfação das precondições sociais para sua efetividade (COVER, 2004b, p. 222).

Diante da violência a que é submetida, Bacurau reage também de forma violenta. Segundo Kléber Mendonça Filho, "A violência está no centro de tudo, mas não é o objetivo. Bacurau é sobre o que ocorre quando há radicalização" (MERTEN, 2019). Ao contrário do que ocorreu em Canudos, em que a cabeça decepada de Antônio Conselheiro foi exibida como troféu, em Bacurau são os gringos que têm suas cabeças decepadas e expostas em frente ao museu da cidade¹³. A fotografia tirada no final do filme repete uma das fotos emolduradas na parede do museu.

Mas a luta de Bacurau não é simplesmente sobre o sangue que jorra na tela de cinema, como advertiu seu diretor. Exposta à violência física dos gringos e à violência menos brutal (mas não menos nociva) das autoridades locais, Bacurau resiste e se reinventa. Há algo de criativo nessa resistência e que fica muito mais visível nos momentos que antecedem o contra-ataque aos gringos do que nas cenas de embate propriamente. É a inventividade e união da comunidade para enfrentar os mais diversos obstáculos. Bacurau luta para se manter no mapa e na história, cria sua própria ordem, seu próprio mundo normativo, sua própria narrativa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bacurau, além de ser um pequeno vilarejo no interior de Pernambuco, também é o nome de uma ave de hábitos noturnos e grande porte, que pode até estar extinta em outros lugares, mas não em Bacurau. Para aquela comunidade, o ímpeto da ave resiste e sai enquanto haja noite.

A narrativa cinematográfica amarrou, em um só laço, a perspectiva da antropologia, do direito, literatura, filosofia, linguística e até mesmo a poética. A justiça, por vezes, se revela

¹³ Esse momento do filme lembra, inclusive, uma outra passagem de *Os sertões*. Nela, Euclides da Cunha relata que "Concluídas as pesquisas nos arredores, e recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces volvidas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os restos de fardas, calças e dólmas multicores, selins, cinturões, quepes de listras rubras, capotes, mantas, cantis e mochilas..." (CUNHA, 1996, 173).

de maneira subvertida, que também nos faz questionar, como a personagem de Acácio, ao ver a justiça em forma de cabeças decepadas, se foi “exagero”.

Por vezes, ações de autodefesa (sejam elas explícitas ou sutis) dos marginalizados são confundidas como ações de agressão; o que *Bacurau* faz é reafirmar espaços, saberes, memória, girar a roda colonial e mostrar aos violentos forasteiros e ao espectador que há possibilidade. Possibilidade de viver o diferente, construído por muitos e múltiplos, resistindo cultural e politicamente, - mulheres, negros, indígenas, queers, camponeses, cangaceiros - superando a herança de conquistadores violentos, fascistas, patriarcais. *Bacurau* é o Brasil que existe e resiste.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Patrícia Mourão de. *Bacurau – a propósito de sangue, mapas e museus*. Revista Rosa, n. 1, mar. 2020. Disponível em: < <http://revistarosa.com/1/bacurau-a-proposito-de-sangue-mapas-e-museus> >. Acesso em 25 abr. 2020.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil, França: Ancine, Arte France Cinéma, CNC, CinemaScópio, Globo Filmes, Globosat/Telecine, SBS, Sítio Filmes, 2019 (131 min.).

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 446 p.

COSTA, Sérgio. “Desprovincializando a sociologia: a contribuição póscolonial”. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.21, p. 60-98, Janeiro de 2006.

COVER, Robert. Nomos and Narrative. In: MINOW, Martha; RYAN, Michael; SARAT, Austin (ed.). *Narrative, violence, and the law: the essays of Robert Cover*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2004a, p. 95-172.

_____. Violence and the World. In: MINOW, Martha; RYAN, Michael; SARAT, Austin (ed.). *Narrative, violence, and the law: the essays of Robert Cover*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 2004b, p. 203-238.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: (Campanha de Canudos). Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, 297p.

DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidade e eurocentrismo”. In. *A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais*. LANDER, Edgardo (org). Buenos Aires: Clacso Livros, 2005, p. 24-33.

GARGARELLA, Roberto. *La sala de máquinas de la Constitución: Dos siglos de constitucionalismo en América Latina [1810-2010]*. Buenos Aires, Katz Editores, 2014, 390p.

HARLEY, Brian. *Mapas, saber e poder*. Confins, n. 5, abr. 2009. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/confins/5724> >. Acesso em: 27 abr. 2020.

MARCONI, Celso. *Leia a íntegra da crítica da revista Cahiers du Cinéma sobre Bacurau*. Vermelho, 12 out. 2019. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-da-critica-da-revista-cahiers-du-cinema-sobre-bacurau/>> Acesso em: 27 abr. 2020.

MASSEY, Doreen. *For Space*. London: SAGE Publications, 2005, 222p.

MEDEIROS, Rondinely. *Ressertão*. 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2019, p. 56-73 (catálogo de exposição). Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2020/01/-mam-sertao-catalogo-final-dupla-bx-capacor-simulada.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. “*Bacurau é sobre o meu êxtase em ir ao cinema*”. Entrevista por Bruna Bitencourt. Revista Trip, 16 ago. 2019. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-kleber-mendonca-filho-fala-sobre-bacurau>> Acesso em: 28 abr. 2020.

MERTEN, Luiz Carlos. ‘*Bacurau*’ de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, *reflete o país como um espelho*. Terra, 28 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/bacurau-de-kleber-mendonca-e-juliano-dornelles-reflete-o-pais-como-um-espelho,d91d845bcfdac4c50bcfb2b7c28b5a48nq7klykv.html>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 505p.

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. *Law’s Spatial Turn: Geography, Justice and a Certain Fear of Space*. In: *Law, Culture and the Humanities XX(X)*, 2010, p. 1-16.

REBOUÇAS, Júlia. *Sertão*. 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2019, p. 22-43 (catálogo de exposição). Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2020/01/-mam-sertao-catalogo-final-dupla-bx-capacor-simulada.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, 560p.

SCHMITT, Carl. *O nomos da Terra no direito das gentes dos jus publicum europæum*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014, 352p.