

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
CÂMPUS CORA CORALINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE

GLAUBER HONORATO DA SILVA

MANARAIREMA E BACURAU: SOBRE VISUALIDADES, INVASÕES E  
SOBREVIVÊNCIAS

GOIÁS  
2021

GLAUBER HONORATO DA SILVA

MANARAIREMA E BACURAU: SOBRE VISUALIDADES, INVASÕES E  
SOBREVIVÊNCIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
*Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade  
como requisito para conclusão do curso e obtenção do título  
de Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade

Linha de pesquisa: Estudos Literários e Interculturalidade  
Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade

GOIÁS  
2021

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE**

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina  
Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

S586m Silva, Glauber Honorato da.  
Manarairema e Bacurau : sobre visualidades,  
invasões e sobrevivências [manuscrito] / Glauber  
Honorato da Silva. – Goiás, GO, 2021.  
95f. il.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade.  
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e  
Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina,  
Universidade Estadual de Goiás, 2021.

1. Literatura contemporânea. 1.1. Análise  
literária. 1.1.1. Visualidade. 1.1.2. Decolonialidade.  
1.1.3. Fato social. I. Título. II. Universidade Estadual  
de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82.0(817.3)(091)

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE  
DEFESA 22 DE JANEIRO DE 2021

BANCA EXAMINADORA

- 1) 

---

Dra. ÉMILE CARDOSO ANDRADE – UEG (Presidente)
- 2) 

---

Dr. ADOLFO JOSÉ DE SOUZA FROTA – UEG (Membro interno)
- 3) 

---

Dra. ALICE FÁTIMA MARTINS – UFG (Membro externo)

## AGRADECIMENTOS

Um amoroso obrigado à minha mãe Paula, minha irmã Keila, minha irmã Glenda, minha irmã Emilly, meu irmão Vander.

À minha orientadora Émile Cardoso Andrade, obrigado por me acompanhar nesta jornada, sou feliz por tê-la como minha orientadora, mentora e amiga.

Aos meus amigos e amigas.

À Universidade Estadual de Goiás, em especial ao Câmpus Cora Coralina/ POSLLI.

Aos professores e coordenadores do POSLLI pelas inigualáveis contribuições.

*Tanta vida pra viver  
Tanta vida a se acabar  
Com tanto pra se fazer  
Com tanto pra se salvar  
Você que não me entendeu  
Não perde por esperar*

*(Réquiem para Matraga, Geraldo Vandré, 1979)*

SILVA, Glauber Honorato da. *Manarairema e Bacurau: Sobre visualidades, invasões e sobrevivências*. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2021.

**RESUMO:** A visão determina a percepção visual como operação física, e a visualidade parte dessa percepção como fato social. Nesse caso, a visualidade como estamos tratando, envolve técnicas, aparelhos, e intenções discursivas da experiência visual e cultural (FOSTER, 1998). Nesse sentido, quais questões ordenam a visualidade (visibilidade, vigilância, visualização) no romance *A hora dos ruminantes* (1966) e no filme *Bacurau* (2019)? Esta, é, em alguma medida, a indagação motivadora da nossa discussão. Na forma de pulsão inicial, a interrogação se ramifica em possibilidades, pois se abre para questões de ordem estética, política e social, numa metodologia que compreende as imagens em suas relações associativas, comparativas e alegóricas. Primeiro – em *A hora dos ruminantes* observamos métodos, práticas e efeitos da vigilância estrutural da modernidade/colonialidade – a partir do modelo panóptico (BENTHAM, 2008), dos estudos da sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1987) e das elucidações sobre a Visualidade (MIRZOEFF, 2016). Segundo – em *Bacurau* percebemos a reconfiguração das possibilidades da vigilância, nesse caso, numa perspectiva mais atrelada à decolonialidade e à transmodernidade (DUSSEL, 2017), na qual os mecanismos, as práticas, os efeitos e as intencionalidades de observar e ser observado não se limitam à vigilância estrutural foucaultiana e benthaniana.

**PALAVRAS-CHAVE:** A Hora dos Ruminantes. Bacurau. Visualidade. Decolonialidade. Imagens.

**ABSTRACT:** Vision determines visual perception as a physical operation, and visuality assumes this perception as a social factor. In this case, visuality involves techniques, machines and discursive intentions of the cultural and visual experience (FOSTER, 1998). In these terms, what are the questions that establish visuality (visibility, vigilance, visualization) in *The three trials of Manirema* (1966) novel and in the *Bacurau* (2019) film? This is sort of the motivating inquiry of our discussion. As a first drive, this question ramifies itself in social, political and aesthetical matters by a methodology that comprehends images in their associative, comparative and allegoric relations. First, in *The three trials of Manirema*, we can observe the methods, practices and effects of the structural vigilance in modernity/coloniality from the panoptical example (BENTHAM, 2008), the disciplinary society studies (FOUCAULT, 1987) and the elucidations on Visuality (MIRZOEFF, 2016). Then, in *Bacurau*, we can see the reconfiguration of the vigilance's possibilities in a perspective more related to decoloniality and transmodernity (DUSSEL, 2017), in which the mechanisms, practices, effects and intentions of watching and being watched do not limit themselves to the Foucauldian and Benthanian structural vigilance.

**Keywords:** The three trials of Manirema. Bacurau. Visuality. Decoloniality. Images.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Os trânsitos -----	10
FIGURA 2: A Venda no sertão/western -----	13
FIGURA 3: A personagem do/no sertão e suas performances -----	16
FIGURA 4: Duelos -----	19
FIGURA 5: Sequência inicial de Bacurau -----	22
FIGURA 6: Caixões na estrada-----	25
FIGURA 7: Os caixões em três westerns -----	27
FIGURA 8: A placa de alerta -----	27
FIGURA 9: O procurado -----	29
FIGURA 10: Damiano e o objeto identificado -----	31
FIGURA 11: “Parecia um disco voador de filme antigo” -----	31
FIGURA 12: Projeção de Mercator -----	42
FIGURA 13: América invertida -----	43
FIGURA 14: Projeção de Arno Peters -----	44
FIGURA 15: Bacurau fora do mapa -----	45
FIGURA 16: Cartografia alternativa: Bacurau no mapa -----	46
FIGURA 17: O prefeito solitário -----	47
FIGURA 18: Figura de convite -----	48
FIGURA 19: cena antropofágica -----	49
FIGURA 20:Figura de convite na confeitaria de Belém -----	50
FIGURA 21: Voltarei e serei milhões -----	51
FIGURA 22: Apresentação do museu -----	52
FIGURA 23: Lunga e a cabeça do invasor -----	53
FIGURA 24: “Eu quero que fique assim do jeito que tá, infelizmente.” -----	54
FIGURA 25: A estrutura panóptica -----	57
FIGURA 26: Sobre corpos e olhar disciplinador -----	59
FIGURA 27: Sobre corpos e olhar disciplinador -----	59
FIGURA 28: O complexo <i>Plantation</i> -----	60
FIGURA 29: O derrame de cavalos -----	70
FIGURA 30: Visualidade necropolítica -----	72
FIGURA 31: Permanência da colonialidade no espaço -----	73

FIGURA 32: O acampamento militar dos invasores -----	74
FIGURA 33: “Por que você matou minha família” -----	75
FIGURA 34: A guerra está se tornando um videogame? -----	76
FIGURA 35: Visualização noturna -----	78
FIGURA 36: Espetáculo necropolítico: execuções públicas na televisão -----	79
FIGURA 37: A guarita de Darlene: o lugar da contravisualidade -----	80
FIGURA 38: A igreja convertida em depósito -----	82
FIGURA 39: O esconderijo de Lunga: a torre da contravisualidade -----	83
FIGURA 40: As roupas dos mortos: metáfora da vingança -----	84
FIGURA 41: Cabeças expostas -----	86

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>1 O SERTÃO EM MANARAIREMA E BACURAU: IMAGENS, TEMAS E ASSOCIAÇÕES</b>	<b>8</b>
1.1 Os trânsitos	10
1.2 A venda: embates e debates	13
1.3 A personagem do/no sertão e suas performances	16
1.4 O sertanejo e suas alteridades	19
1.5 A ficção científica e o western no sertão de Bacurau	21
<b>2 A HORA DOS RUMINANTES E BACURAU: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS</b>	<b>33</b>
2.1 Bacurau no mapa: resistência à cartografia da exclusão	42
2.3 Poéticas visuais contra a necropolítica	47
<b>3 AS VISUALIDADES EM MANARAIREMA E BACURAU</b>	<b>55</b>
3.1 Primeiro domínio da visualidade em Manarairema	55
3.2 Vigilâncias e contravigilâncias em Manarairema	62
3.3 O panóptico foi superado (em <i>Bacurau</i> )?	69
3.4 Os sinais da invasão em Bacurau	70
3.5 Visualidade necropolítica e contravisualidade em Bacurau	72
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de estabelecer associações entre duas obras contemporâneas nas quais os regimes de visualidade estão dispostos como tema central.

Em *A Hora dos Ruminantes* (2015), romance literário do escritor Jose. J Veiga, a pequena cidade de nome Manarairema é invadida de forma repentina por homens desconhecidos e misteriosos. Materializa a chegada deles a implantação de um acampamento nas proximidades do povoado, e se instaura, a partir da chegada desses homens, uma nova dinâmica social, na qual a comunidade precisa lidar em sua coletividade com os invasores. Em similitude, no filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, um pequeno povoado do sertão pernambucano é invadido por práticas de extermínio de um grupo de estrangeiros. A partir dessas invasões, impostas em ambas as narrativas, as cidades Manairarema e Bacurau são confrontadas por um regime de visualidade com intenções necropolíticas.

Mas quando falamos em “visualidade”, o que especificamente está nos norteando? A palavra por si só pode ramificar alguns significados, por isso nos interessa compreender a visualidade como a percepção visual para além da operação física do olhar. Nesse caso, a visualidade está ligada a essa percepção como fato social, e envolve técnicas, mecanismos, e intenções discursivas da experiência visual e cultural (FOSTER, 1998). Dessa maneira, direcionamos os processos, as estéticas e os arranjos sócio técnicos do olhar, para discutir, principalmente, as vigilâncias em *A hora dos ruminantes* e *Bacurau*.

Para Mirzoeff (2016, p. 754) a visualidade é regulada pela noção de autoridade, ou seja, aquele que detém poder em determinado espaço, grupo, ou comunidade, regula os regimes de monitoramento. Nesse sentido, os invasores instauram em Manarairema e Bacurau uma prática discursiva de manipulação e alinhamento do real a partir de uma imposição autoritária e supremacista. Assim, as visibilidades cotidianas, as vigilâncias da vida comum, e as percepções visuais dessas comunidades não correspondem mais à tradição de outrora, pois estão constantemente sendo observados na dinâmica visual delineada e implantada com a chegada dos invasores.

Em *A hora dos ruminantes* observamos métodos, práticas e efeitos da vigilância estrutural da modernidade/colonialidade – a partir do modelo panóptico (BENTHAM, 2008), dos estudos da sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1987) e das elucidações sobre a visualidade (MIRZOEFF, 2016). Diante disso, Manarairema é atacada por um projeto de modernização, no

qual se impõe uma sociedade disciplinar que regula e monitora os espaços da cidade, condiciona e explora a mão de obra da comunidade, e promove a degradação da vida campesina.

Por outro lado, em *Bacurau* percebemos a reconfiguração das possibilidades da vigilância, nesse caso, numa perspectiva mais atrelada à decolonialidade e à transmodernidade (DUSSEL, 2017), na qual os mecanismos, as práticas, os efeitos e as intencionalidades de observar e ser observado não se limitam à vigilância estrutural foucaultiana e benthaniana, uma vez que a narrativa suspende esses moldes por se tratar de uma modernidade outra, a qual nos referimos – para fugir de determinismos eurocêntricos sobre o tema da modernidade e pós modernidade – por *transmodernidade*<sup>1</sup>.

Seguindo esse raciocínio, a visualidade necropolítica em *Bacurau* é delineada por técnicas e aparelhos tecnológicos que possibilitam a visualidade (celulares, satélites, tablets, televisores, e o drone) e dentre os aparelhos citados, iremos focar no Drone (VANT<sup>2</sup>), máquina utilizada pelos invasores norte-americanos para monitorar a comunidade do oeste pernambucano. A utilização do drone como arma é uma questão amplamente discutida na sociedade contemporânea, pois envolve um debate ético, político e estético sobre as operações militares que convertem o drone em uma arma. Ou seja, o condutor de uma operação pode visualizar e assassinar indivíduos utilizando o veículo não tripulado, assim, o manipulador desse objeto mantém sua integridade física enquanto vigia e executa pessoas-alvo, como acontece em operações norte-americanas no Afeganistão, Paquistão e Iraque (CRARY, 2016). Recuperaremos essa questão no terceiro capítulo com a pergunta: A guerra está se tornando um videogame?

Para além das questões gerais abordadas acima, há na dimensão diegética de *A hora dos ruminantes*, incidências alegóricas e insólitas, e estas se abrem para interpretações diversas, motivo que leva parte da fortuna crítica a enquadrar a obra de José J Veiga em estilos e temas do contexto referencial da ditadura militar do Brasil.

Em 1966, aos 53 anos, Veiga publicou seu primeiro romance intitulado *A Hora dos Ruminantes*, o qual nos narra a história da ficcional Manarairema, pequena cidade, que apesar de não sabermos sua localização geográfica, aparentemente é situada no sertão goiano. A narrativa é desenvolvida a partir da insólita chegada dos “homens da tapera”, invasores, que do dia para noite, montam acampamento no espaço sertanejo do pequeno povoado. A presença desses forasteiros altera a rotina bucólica do vilarejo; a tradição do campo e o culto à oralidade

---

<sup>1</sup> A superação da ideia eurocêntrica de modernidade e pós-modernidade – projeto que denuncia o discurso totalizante – e aponta outras direções epistemológicas para a discussão do tema. (GROSFOGUEL, 2009, p. 413).

<sup>2</sup> Sigla para: Veículo aéreo não tripulado.

das quais os moradores se nutrem dão lugar a uma nova dinâmica de convivência, imprimindo uma realidade de constante vigilância aos personagens.

Na época houve resistência por parte das editoras em publicar o romance de Veiga, resultado da associação da obra como crítica ao Golpe Militar de 1964. A pesquisadora Irene Rezende (2008) esclarece na tese *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)* determinada relutância de Veiga diante dessa leitura limitadora de sua obra. De acordo com a autora, o escritor precisou informar que seu romance teve a escrita anterior à ditadura. Ainda sobre esse direcionamento, a fortuna crítica da obra veiguiana é amplamente solidificada nas investigações sobre a ditadura. Dessa forma, vale-nos aqui o apontamento do estudioso das narrativas de Veiga – Gregório Dantas:

O estigma de “romance-denúncia”, conferido a muitos dos romances pós-64, embora seja em muitos casos bastante pertinente, em determinados autores tornou-se uma injustiça por reduzir uma obra de ficção de qualidade em mero panfleto ideológico. No caso de José J. Veiga, o rótulo tomou força devido principalmente à ausência de estudos de fôlego que relativizassem estes conceitos, comuns nas análises breves de grandes críticos (DANTAS, 2004, p. 124).

Por certo enquadrar *A hora dos ruminantes* nos moldes de um “romance de denúncia” nos limita as possibilidades de interpretação. Nesse sentido, a investigação aqui estabelecida não intenciona refutar as conexões entre o golpe de 64 e o texto veiguiano, mas sim, considerar a possibilidade de outras leituras. Nosso posicionamento é em defesa das aberturas de interpretação, pois, na ficção aqui analisada, a realidade se estabelece através das imprecisões insólitas, alegóricas, metafóricas e não deterministas. Ao encontro dessa inquietação, Nepomuceno (2007) defende uma análise mais liberta da obra de Veiga, não restrita apenas ao cenário político do Brasil na ditadura militar. Lido em *Cachorros, Homens e Bois: poder e violência em José J. Veiga*: “É preciso ler suas alegorias de modo mais amplo, não exatamente descontextualizando-as, mas possibilitando diálogos mais abertos” (NEPOMUCENO, 2007, p. 99).

Diante das muitas frestas possíveis de leitura, nos interessa ler *A hora dos ruminantes* por meio de seus elementos que se relacionam ao regime escópico de observação da modernidade/colonialidade. Ou seja, a maneira em que o espaço ficcional, os personagens, os afetos, as intenções, as estéticas – se relacionam com a clássica vigilância panóptica, (FOUCAULT, 1987). Antes de enveredarmos para essa discussão central da nossa investigação, focaremos em outras complexidades do romance. Por hora, reiteramos nosso

caminho discursivo, caminho este que aceita as ramificações alegóricas como experiência literária fundamental para se passear pelo bosque da ficção (ECO, 1994).

*Os cavalinhos de platipantos* (1959), *A hora dos ruminantes* (1966), *A estranha máquina extraviada* (1967), *Sombra de reis barbudos* (1972), são obras de José J. Veiga, e, todas dialogam com a imagem de uma comunidade isolada sendo invadida pelo desconhecido: homens estranhos, máquinas modernas, bois, cachorros, urubus, muros, homens voadores, aparições absurdas, entre outras ocorrências insólitas.

Em razão destas incidências alegóricas, e dos momentos de estranhamento, a produção de Veiga é associada por parte da crítica literária – ao realismo fantástico. Nesse compasso, definir o romance aqui analisado à corrente do realismo fantástico nos levará para o caminho das contradições, haja vista as variações das determinações do fantástico na literatura (DANTAS, 2002, p. 10). No cenário apresentado, imprecisas são as considerações a respeito do enquadramento estilístico de José J. Veiga.

Diante desta categorização, envolvendo o realismo fantástico – estilo literário urgente na América Latina do século XX – o autor se mostrou relutante. Em entrevista à revista *Banzeiro*:

Esse fantástico precisa ser muito pensado, estudado, porque não é tão fantástico assim. [...] Coisas incríveis como a lepra erradicada em muitos países acontecem aqui, o desrespeito pela pessoa exercida pelos poderosos. Fantástico mesmo é a existência de sociedade que ainda toleram isso. (VEIGA, 1999)

A resistência de Veiga diante desse processo de associação demonstra cautela e questiona os enunciados do fantástico. Nesse sentido, o percurso proposto nesta investigação consiste também em uma abordagem cautelosa no que tange a identificação dos elementos insólitos como representação do fantástico. Isto é, determinar a representação desse estilo está longe da nossa proposta; sabemos das possibilidades, mas, visualizar *A hora dos ruminantes* nos contornos do “realismo fantástico” “realismo maravilhoso” ou “regionalismo mágico” ocultaria a leitura alegórica que propomos.

Em um artigo publicado no *New York Times Book Review*, o crítico literário Emir Rodrigues Monegal teceu suas observações sobre o estilo literário de José J. Veiga:

*A hora dos ruminantes* não explica nada: simplesmente mostra. É impossível saber quem são esses invasores. Cada leitor pode traçar sua teoria: eles poderiam ser um corpo do exército brasileiro, engenheiros de uma empresa estrangeira que pretendem explorar os recursos naturais da região, até seres de outro planeta. O que importa para Veiga não é quem eles são, mas qual a função deles na narrativa. A obra pertence a um gênero que alcançou a sua

perfeição na Idade Média: a alegoria. A novela não pretende contar uma história, mas antes descrever uma situação, um estado existencial: o de uma cidade invadida, ocupada, dominada por um poder estrangeiro, cujos métodos e intenções são totalmente incompreensíveis para os nativos. (MONEGAL, 2012, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Nesse sentido, Veiga propõe um jogo de interpretação: “Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando juntos ou não, e descobrindo ou não” (VEIGA, 1999). Por meio desse cálculo pensado e executado, *A hora dos ruminantes* se dimensiona no alegórico, e não categoricamente no realismo fantástico.

De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 7), o termo alegoria surge do grego *allos* (outro), em junção a *agourein* (falar), e nesse sentido, “a alegoria diz *b* para significar *a*”. Diante disso, compreendemos as alegorias veigianas como formadoras das chaves de leitura, e em *A hora dos ruminantes* elas nos servem como mecanismos de interpretação do texto e de suas imagens subjacentes.

Ainda segundo Hansen (2006, p. 7), a alegoria opera como uma metáfora continuada, e nesse sentido, se constitui na substituição de um pensamento por outro, que está conectado por uma relação de semelhança. A partir dessa proposição, na qual se vale um jogo entre significado e interpretação, *A hora dos ruminantes* e *Bacurau* nos fornecem alegorias de processos modernos e transmodernos – os quais formam uma visualidade que nos leva a criticar a ideia hegemônica de progresso, humanidade e civilidade.

Ao considerar que ambas as obras analisadas recorrem ao simbólico e ao alegórico, torna-se evidente a potência das imagens em ambas narrativas, é a partir delas que desenvolvemos nosso percurso metodológico, nos valendo da ideia da sobrevivência das imagens pensadas por Georges Didi-Huberman (2013) e Etienne Samain (2012). Tal metodologia se apoia em associações e dissociações entre imagens distantes de uma

---

<sup>3</sup>“The Three Trials of Manirema” does not explain anything: it simply shows. It is impossible to know who those invaders are. To each reader his theory: They could be a corps of the Brazilian army, the engineers of a foreign company which comes to exploit the natural resources of the country, even beings from another planet. What matters to Veiga is not who they are, but what function they serve in the book. They are invaders, foreigners or strangers in the most precise sense of the word “estrangeiro.” The novel does not intend to tell a story, but rather to describe a situation, an existential state: that of a town invaded, occupied, dominated by a foreign power whose methods and purpose are totally incomprehensible to the natives.”

MONEGAL. E. R. *Who is the victim, who is the executioner? The three trials of Manirema*. The New York Times. [SI] 2012. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1970/08/30/archives/who-is-the-victim-who-is-the-executioner-the-three-trials-of.html> > Acesso em: 26 Abr 2020.

regularidade contextual e/ou cronológica. São possibilidades de relações múltiplas, difusas, imaginárias, que vão por si só dando sentido àquilo que as narrativas nos fornecem. Interessamos compreender as conexões entre as imagens de forma a colocá-las num lugar para além das determinações de tempo e espaço, promovendo aquilo que Etienne Samain defende como anacronia, ou seja, a possibilidade de aproximar imagens e deixá-las pensar por suas próprias associações:

Em outras palavras – pois temos que ir adiante –, a imagem, toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemorable (“tão antigo que não há memória de suas origens”, Houliass). Tempo muito longínquo, tempo mítico que, por assim dizer, a fecundou, “formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).

Essa aproximação da imagem a partir de sua propriedade mítica e profunda é resultado de pesquisas oriundas da experiência com o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, crítico de arte que influenciou sobremaneira os estudos de Samain e Didi-Huberman. Ao subverter as formas de vivência entre imagens, Warburg engendrou um pensamento alicerçado numa sobrevivência imagética, que acontece a partir do contato entre elas, ampliando assim seus regimes de interação para além do evolucionismo, da racionalidade e da objetivação:

Que podemos concluir desse jogo de empréstimos e questões debatidas senão que o evolucionismo produziu então uma própria crise, sua própria crítica interna? Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da história – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva –, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da memória das formas – uma teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos, de querer e inconscientes –, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias “de progresso” e “desenvolvimentos históricos”. Jogou o evolucionismo contra ele mesmo (WARBURG, 2013, p. 57).

Procuramos seguir essa metodologia durante todo o percurso desta pesquisa, acreditando que é possível ativar o pensamento das imagens quando as colocamos em associação. Dessa maneira, percorremos caminhos difusos, descentralizados e incongruentes, no intuito de – tal qual os habitantes de Manarairrema e Bacurau – fazer sobreviver as imagens presentes nessas duas obras.

No primeiro capítulo, levamos Manarairrema e Bacurau para o lugar das relações imagéticas com o sertão. O intuito dessa seção é construir a imagem das duas cidades a partir da associação visual com uma tradição que marca tanto um sertão brasileiro em sua amplitude simbólica quanto seu diálogo com o *western* americano, outro construto visual que se encontra

em evidente relação com as duas obras. No segundo capítulo, nossa discussão se encaminha para os aspectos decoloniais que envolvem a análise proposta para o romance e o filme. No último capítulo tratamos dos regimes de visualidade e das formas de vigilâncias presentes nas duas obras, seus modos de atuação, os processos de subversão e de insurgência contra esses poderes estabelecidos.

## 1 O SERTÃO EM MANARAIREMA E BACURAU: IMAGENS, TEMAS E ASSOCIAÇÕES

O espaço do sertão é talvez a primeira imagem comum às duas narrativas analisadas. Esse sertão brasileiro, tão diverso e tão complexo em suas múltiplas perspectivas, é uma fonte de debates cuja extensão permeia desde a área da Geografia até os Estudos Sociais, a História e a Literatura. O termo ‘sertão’ possui ampla definição e é utilizado para caracterizar inúmeros espaços do Brasil.

Ao que tudo indica, a noção de sertão está relacionada, em termo gerais, a qualquer região do interior do Brasil, cujas consequências do isolamento geográfico definiram práticas sociais, econômicas e culturais que se diferenciam sobremaneira daquelas realizadas nos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, utilizamos a ideia de sertão para definir tanto a cidade de Manaraima em J. J. Veiga quanto Bacurau, uma vez que os dois lugares estão claramente inseridos neste contexto nacional. Muito embora não tenhamos a definição exata de onde se encontra a cidade do romance, é compreensível que a maior parte da recepção desta obra tenha reconhecido o interior de Goiás como sua localização, haja vista os contextos das outras obras do autor. Assim sendo, não é de nosso interesse deter-nos na discussão sobre as especificidades desses espaços sertanejos, mesmo porque acreditamos que ao longo da análise das obras essa compreensão se fará evidente.

O sertão de Manaraima é definido principalmente pela singularidade de seus personagens, muitas vezes mais demarcados em sua caracterização do que a própria ambiência geográfica construída no romance. As descrições espaciais da obra estão sempre atreladas ao comportamento dos habitantes da cidade, de maneira que podemos inferir que o *modus operandi* dos personagens de Manaraima definem esse lugar e convergem para distingui-lo como espaço sertanejo.

Pensando nessa particularidade da construção do espaço/personagens em *A hora dos ruminantes*, buscamos em Antonio Candido uma reflexão sobre a natureza estrutural dos seres ficcionais e encontramos duas definições que podem ser esclarecedoras: “Por isso, na técnica de caracterização definiram-se, desde logo, duas famílias de personagens, que já no século XVIII Johnson chamava “personagens de costumes” e “personagens de natureza” (CANDIDO, 2007, p.61).

As “personagens de costumes” são aquelas mais próximas do estereótipo, da caricatura, desenhadas a partir de “tudo aquilo que os distingue vistos de fora” (CANDIDO, 2007, p.61). Já as “personagens de natureza” são definidas com maior complexidade, pois se originam a partir de uma existência profunda, “pelo seu modo íntimo de ser” (CANDIDO, 2007, p.62). Ambas as formas lidam diretamente com os espaços de ação ficcional, mas enquanto as primeiras apresentam sempre o mesmo caráter diante dos fatos transcorridos, as últimas reagem de forma diversa, trazendo para a trama a força da imprevisibilidade, do inesperado.

Na esteira dessa classificação, entendemos que os personagens de J.J. Veiga perfazem um caminho peculiar entre essas duas formas de persona, e esse trajeto é essencial para a construção dos efeitos de estranhamento e insólito presentes na obra. Ali, as personagens parecem ser “de costumes” dada a ambiência engendrada pelo narrador. Contudo, essa simplicidade de ações e costumes cai por terra tão logo nos aproximamos destes seres, e então percebemos que estamos diante de entes mais profundos, com desenhos de personalidade requintados o suficiente para manter a condição de suspensão dos regimes de realismo durante toda a trama.

Já em Bacurau a evidência do espaço sertanejo é exposta em primeira mão, desde a inscrição que localiza o filme no Oeste de Pernambuco. Contudo, a complexidade deste lugar impõe-se quando a marcação de tempo determina “Daqui a alguns anos” e a placa para a entrada da cidade assevera: “Bacurau 17 Km Se for, vá na paz”. Estamos, mais uma vez, diante de uma suspensão dos regimes realistas de narrativa (um futuro ficcional) e estranhamos a natureza – entre preventiva e ameaçadora – do aviso na estrada.

Diante do exposto e para assegurar uma análise vinculada à metodologia da construção de sentidos pela relação entre imagens (proposta de Didi-Huberman e Aby Warburg), encaminhamos as investigações configuradas numa série de temas correlatos ao espaço do sertão e suas práticas culturais para – ao mesmo tempo em que caracterizamos o ambiente das duas cidades – estabelecer as aproximações e distanciamentos que os dois universos imagéticos em questão nos oferecem quando em diálogo com a tradição do *western*.

## 1. 1 OS TRÂNSITOS

Para Luis Alberto Brandão Santos (2013, p.59), boa parte da literatura contemporânea assenta-se numa terminologia lexical, na qual se busca compreender os sujeitos como seres inseridos em espacialidades transitórias, dadas as ambivalências e fraturas da identidade nas práticas culturais atuais. Contudo, as relações tecidas nesta análise caminham no sentido de

indeterminar o período histórico dessa vivência transladada. Quando buscamos as referências ao universo do faroeste, compreendemos que os trânsitos que ocorrem nestes territórios não estão vinculados à questão da identidade dos sujeitos contemporâneos. Estamos diante do sentido de trajetória como uma ação humana comum a todos os sujeitos. São as reiteradas imagens de passagem, de movimento, de trilha, que nos interessam nesta investigação; sejam elas modernas, mais do que modernas e, principalmente, potencialidades, imagens de trânsito que permanecem, sobrevivem no imaginário.

Figura 1: Os trânsitos



Caravana de Tropeiros (Johann Moritz Rugendas, 1835); No tempo das diligências (John Ford, 1939); Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019); O Cangaceiro (Lima Barreto, 1953); Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005)

As imagens dispostas no quadro associativo convergem para a noção de movimento, de viagem, de travessia e trajetória. Essa leitura se dá, sobretudo, pela composição dos objetos que sinalizam a ideia de percurso nos territórios do sertão e do oeste americano: as carruagens,

os cavalos, os automóveis. Em todas as imagens, há um plano geral da cena, na qual a presença humana parece ser tomada pela magnitude dos elementos constituintes do espaço geográfico exposto, como as planícies, as montanhas, os cânions, etc.

No sentido desse trânsito, em *No tempo das diligências* há a comitiva puxada por cavalos no território do velho oeste estadunidense, já em *Bacurau* há o caminhão pipa cruzando a rodovia do oeste pernambucano, em *O cangaceiro* as silhuetas dos cavalos e dos homens situam o bando do cangaceiro Galdino Ferreira no território do sertão, por sua vez o plano geral de *Cinema, Aspirinas e Urubus* revela o caminhão de Johann na semiárida estrada do nordeste. Há na montagem dessas imagens, para além da qualidade estética que possam emanar, o sentido de um trânsito, sentido esse que ultrapassa as inscrições temporais dessas imagens, sobrevivem como imagens de uma ação comum a todos: se deslocar. Nesse contexto, revelam uma cena de travessia sem assinatura temporal, pois esta imagem ecoa no imaginário e se associa com diversas outras, neste caso, com as do sertão e do *western*.

Em *A caravana de tropeiros* predomina no corpo da imagem os cavalos e as mulas, animais que simbolizam os itinerários do tropeirismo no Brasil colonial a partir do XVII. Ainda se nota na imagem, o rastro de animais mortos sobre o chão sobrevoado por urubus, marca-se, assim, as dificuldades do trajeto no território do sertão<sup>4</sup>. Os percursos, no recorte do tropeirismo, auxiliaram na sobrevivência de pequenas vilas do sertão, de acordo com a pesquisadora Jurema Paes: “Graças às tropas foi possível a existência e a sobrevivência das cidades e vilas do Alto Sertão, oxigenando através dos caminhos e estradas” (PAES, 2001, p. 155). Nesse contexto de vilarejos ventilados por estradas e caminhos, Manarairama, cidade tecida na ficção de José. J Veiga, surge como dependente das rotas e dos desígnios inesperados das estradas abertas do sertão; pois são os cargueiros os responsáveis pelo abastecimento de produtos essenciais. Em uma passagem, a imagem passada pela voz narrativa vincula a cidade a seu trânsito:

Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens que estavam na ponte tentando retardar a noite perceberam o sacolejo das bruacas, o plincar dos cascos nas pedras, se interessaram. Podia ser carregamento de toucinho, mantimento escasso. Enquanto esperavam a confirmação, acenderam cigarros, otimistas. Falaram da carestia, da falta de quase tudo, lastimaram a gordura da vaca, uma porcária que gruda nos beiços e deve grudar também na máquina do corpo lá por dentro. (VEIGA, 2015, p.21-22).

---

<sup>4</sup> A imagem também sublinha a dinâmica exploratória de um sistema logístico colonial.

A cena extraída do romance se associa com as outras manifestações imagéticas expostas acima, uma vez que a narração nos leva a pensar a estrada de Manarairema ocupada por cargueiros, corpos, e sons inerentes à travessia. Nesse sentido, olhar para essas imagens técnicas, e reflexionar a imagem textual de Veiga, é mais do que uma operação visual, pois a potência dessas imagens está na capacidade delas próprias gerarem emoções e associações para além do seu lugar em determinado recorte temporal e contextual. No encaixe dessa questão, nos chama a atenção a escolha de enquadramento que produziu essas imagens, pois nota-se a natureza como componente fundamental para essa travessia, essas paisagens<sup>5</sup> se intertextualizam independentemente do tempo histórico ao qual possam mencionar. Nesse contexto, nos vale o pensamento de Etienne Samain a respeito do tempo das imagens: “Tempo muito longínquo, tempo mítico que, por assim dizer, a fecundou “[...] formou-a” lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia” (SAMAIN, 2012, p. 33). Norteados por essa resolução, destacamos que em três das imagens dispostas no quadro – os cavalos dão a ideia de movimento – em outras duas são os automóveis modernos. Mesmo se tratando de objetos distintos, que podem demarcar uma temporalidade, a ideia de uma travessia no território do sertão permanece, pois acreditamos, tal qual Samain, que essas imagens sobrevivem como um eco viajante, e renascem para além de marcadores temporais e culturais.

---

<sup>5</sup> Nesse caso, pensamos o conceito de paisagem no amparo de Simon Schama: “[...] paisagens são cultura antes de ser natureza; construtos da imaginação projetados na madeira, água e rocha” (SCHAMA, 1995, p. 61),

## 1.2 O AMBIENTE DA “VENDA”: EMBATES E DEBATES

Figura 2 : A Venda no sertão/*western*



Fonte: Os Fuzis (Ruy Guerra, 1974); Central do Brasil (Walter Salles, 1998); Os brutos também amam (George Stevens, 1953); Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019)

Nesse primeiro momento, propomos olhar para essas imagens sem levar em conta o conjunto da obra das quais elas fazem parte, ou seja, os filmes e seus roteiros não são a prioridade neste momento, porque nos chama a atenção, para além da anexação desses frames com seus respectivos filmes, a relação que esses registros nutrem entre si. Na direção desse olhar distante do referencial das imagens, notamos uma composição de cenas sobreviventes, pois de alguma maneira, elas se repetem.

Ao olhar para a imagem superior à esquerda, vemos parcialmente o ambiente da venda, na qual há um balcão em frente ao bar, e a figura de dois homens se destaca na imagem. Um deles está sentado sobre o balcão segurando um fuzil, o outro está em pé, e em maior destaque. Por fim, outros dois homens com roupas características do indivíduo do sertão ocupam uma pequena parte do plano. Na composição dessa cena, nos chama a atenção o balcão utilizado como assento, nesse caso, a figura sentada parece impor alguma autoridade no ambiente, a leitura dessa composição nos aproxima de uma outra imagem, a da venda em Manarairema: “Os dois estranhos estavam sentados no balcão, as pernas pendentes. Sentados lados a lado, e munidos de facões apanhados do estoque da venda [...]” (VEIGA, 2015, p. 98). Em ambas as cenas o balcão é tomado como acento privilegiado, e também se assemelham quando nas duas

imagens os ocupantes do balcão estão segurando armas, o que confirma haver uma relação de poder no contexto desses espaços.

As outras imagens do conjunto associativo se interligam, principalmente, pela organização dos objetos nas vendas, de certo modo, o conteúdo dessas imagens conservam uma ornamentação estética e metodológica que se repete. Em três das figuras expostas há o balcão sendo utilizado como assento, há também uma noção de interação social pela posição das figuras humanas no espaço, e conseqüentemente uma tensão subjacente à maneira em que esses corpos parecem se expressar.

A primeira imagem do quadro é correspondente a uma cena do filme *Os fuzis*, na qual dois dos soldados enviados pelo governo para proteger o armazém da cidade de Milagres (sertão da Bahia), demonstram para a comunidade presente na venda, as especificidades de um fuzil. O filme de Ruy Guerra expõe as mazelas da fome ao passo que se organiza em uma tríade: pobreza – coletividade – autoridade. Essa organização do roteiro se especifica no ambiente da venda, no qual os soldados fazem um discurso fetichista sobre a arma de fogo enquanto o grupo de pessoas famintas escutam. A imagem da venda em *Central do Brasil* também se contextualiza num momento de debate e embate, tendo a fome como pano de fundo. Na cena em questão, Dora (interpretada por Fernanda Montenegro) entra na venda de Bené e rouba alguns alimentos para saciar a fome dela e de Josué. Prestes a sair da loja, o vendeiro pede a mulher que ela abra a bolsa. Nesse momento, Cezar, a figura masculina ao lado de Dora na imagem, contorna a situação ao conversar com o dono da venda.

Na esteira dessa relação entre a venda e os embates, sejam discursivos ou físicos, a imagem correspondente ao faroeste *Os brutos também amam* apresenta uma venda “tradicional” do velho oeste, ambiente que comumente se torna o palco de brigas e discussões calorosas. No filme de George Stevens, Shane é o caubói recém chegado na pequena cidade localizada em um vale do velho oeste, por se tratar de um *outsider*, a presença do personagem estabelece uma tensão violenta com os homens da região. Esse conflito chega ao seu ápice no armazém/bar da cidade, pois o local se torna o palco da briga entre o caubói e as outras figuras masculinas da região.

Considerando os apontamentos feitos até aqui, percebemos que a venda – ambiente comercial característico dos espaços sertanejos é um local comumente reconhecido por promover encontros e discussões de várias naturezas. Esse ponto de compras se organiza, para além de questões comerciais, como arena de debate. Impera as conferências sobre o conhecimento tradicional do sertanejo, questões sobre trabalho e vivência no sertão,

questionamentos de relações hierárquicas, entre outras argumentações de ordem políticas/sociais.

Nesse contexto, em *A hora dos ruminantes* a venda é o local onde a coletividade da comunidade de Manarairema se reúne para comprar o toucinho, a farinha, o fumo, a cachaça, entre outras especiarias; ali também se informam, especulam e instauram falatórios de conteúdos diversos. Assim, esse lugar facilmente pode combinar interação e caos, passividade e violência, questionamentos e silêncios. Diante disso, nos chama a atenção a postura de Amâncio após seu encontro com os invasores da cidade. Ao saber da reunião do vendeiro com os homens, a comunidade se reúne na venda para ouvir da boca do comerciante o proceder da comunicação, entretanto, ao se manter lacônico diante dos questionamentos da comunidade, Amâncio fomenta o caos na própria venda.

Atendendo um e outro, pesando carne-seca, medindo farinha, subindo a escada pra descer um amarrilho de chinelas para o freguês escolher, apanhando um pacote de pregos debaixo do balcão, embrulhando um rolinho de canela em rama, medindo e cortando fumo, recolhendo dinheiro, dando troco, Amâncio não esticava conversa. Mas os que iam sendo servidos não saíam, e novos fregueses iam entrando, empurrando, forçando passagem, quem derrubasse uma nota, um canivete, qualquer coisa, não tinha espaço para se abaixar e apanhar. Bolas de sabão-da-terra, caixa de espoletas de espingarda, maço de velas, saquinhos de sal moído eram passados por cima das cabeças da assistência para os que não conseguiam alcançar o balcão, tudo com muita algazarra, muita espremeção, muita reclamação. (VEIGA, 2015, p. 51).

Diante do exposto, verificamos que o espaço da venda em *A hora dos ruminantes* tende a ser tornar caótico quando a coletividade impera nas relações cotidianas. Já em *Bacurau* a venda se organiza de maneira semelhante quando nos voltamos para a construção do cenário, porém a interação social que ocorre ali dentro acontece de outra forma, já que não encontramos conflitos gerados pela própria comunidade e dimensionados no local da venda. Por outro lado, o embate no pequeno comércio é realizado pela chegada de forasteiros brasileiros com intenções misteriosas.

Luciene, personagem dona da venda em *Bacurau*, recebe em seu comércio um casal de motoqueiros (o frame da cena corresponde a última imagem do quadro associativo). Diante do mistério da intenção desses personagens, a vendeira mantém uma postura assertiva e orgulhosa. Os viajantes entram na loja se abanando e espantando algumas moscas, se mostram incomodados com o local. Em seu interior, a venda mescla objetos normais a um bar/armazém: sinuca, mesa, cadeira, cachaça, em consonância com o estabelecimento de Amâncio.

Já centralizados no interior do ambiente, ambos motoqueiros se deparam com o alerta de Luciene: “você chegaram de capacete, e motoqueiro de capacete aqui não é coisa boa não.” Após a investida da personagem, notamos que a venda é também o local da especulação, mecanismo de triagem para saber as intenções dos que ali chegam. Ainda no interior do comércio, os motoqueiros cheiram a água antes de beber, demonstram nojo e desdém pelo local – perguntam “Quem nasce em Bacurau é o quê?”, atrás do balcão um pequeno garoto – possível ajudante de Luciene no trabalho – responde: “É gente!” A personagem aprova a resposta do menino com um sorriso e olha para os forasteiros com desprezo.

### 1.3 A PERSONAGEM DO/NO SERTÃO E SUAS PERFORMANCES

Figura 3: A personagem do/no sertão e suas performances



Fonte: um de nós morrerá (Um de nós morrerá – Arthur Penn, 1956); Corisco (Deus e o diabo na terra do sol – Glauber Rocha, 1964); Lampião (Benjamin Abrahão, 1936<sup>6</sup>); Lunga (Bacurau – Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

<sup>6</sup> Lampião fotografado no sertão nordestino, nas proximidades do rio São Francisco. Acervo IMS. Disponível em: < <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=lampiao> >. Acesso em: 12 maio 2020.

Nesta seção o quadro associativo se aproxima da figura do fora da lei no *western* e no sertão. Na montagem acima, apenas a fotografia de Lampião não foi retirada de uma produção ficcional, neste caso, trata-se de um retrato do famoso líder do cangaço. Contudo, a potência performática e estética da imagem do cangaço reverbera na imagem de Corisco, personagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, e em Lunga, personagem de *Bacurau*. As imagens desses personagens brasileiros também estabelecem aproximações a imagem do fora da lei do velho oeste dos Estados Unidos da América do Norte, há em Billy The Kid elementos do vestuário, trejeitos e intenções que se assemelham às outras performances.

A indumentária do personagem sertanejo, bem como a do personagem do faroeste, é marcada pela riqueza de detalhes, ao unir cores opacas, couros, símbolos – o indivíduo do sertão se impõe como protagonista das performances subjacentes a esse universo. Predomina na vestimenta o uso de couro nas peças como gibão, peitoral, perneiras, jaleco, luvas e o invariável chapéu. A respeito desses elementos identitários, Euclides da Cunha em *Os sertões* nos dá a imagem dessa indumentária, nesse caso utilizada pelo vaqueiro do sertão:

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista, o do guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro; calçando as perneiras, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até às virilhas, articuladas em joelheiras de sola, e resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo [...] Este equipamento do homem e do cavalo talha-se à feição do meio. Vestidos doutro modo não romperiam, incólumes, as caatingas e os pedregais cortantes (CUNHA, 1984, p. 53).

Nesse sentido, para caminhar pelo sertão semiárido, de sol inclemente e difíceis percursos, a personagem desse espaço faz da vestimenta seu manto de sobrevivência. Similar a essa categoria, as representações do *cowboy* no *western* também recorrem a figurino similar, predomina o couro, o colete, o chapéu de abas, o lenço no pescoço e, a arma de fogo fixada ao coldre de couro.

Dessa maneira, a imposição desses elementos pode ser associada a uma performatividade da violência, pois, antes de qualquer embate (duelo) esse personagem do sertão/*western* recorre primeiramente à indumentária. Podemos, diante disso, encontrar características dessa natureza na performance de Amâncio, em *A hora dos ruminantes*:

No dia seguinte cedo, vestido de branco, de chapéu branco já meio amarelado e batina de couro cru, Amâncio passou em casa de Manuel Florêncio no largo. Queria que Manuel pusesse os olhos na venda de vez em quando e disse que

não ia demorar. Olhando Amâncio discretamente e não notando sinal de arma debaixo da roupa, Manuel ficou descansado. O caso ficava dependendo dos homens, do trato que eles dessem a Amâncio (VEIGA, 2015, p. 40).

No trecho, Amâncio, o vendeiro em Manarairema, diante do segredo da intenção dos invasores – decide ir ao acampamento ter uma conversa com esses homens, para assim, anular a inquietação que tomou de conta da cidade. Há na descrição dessa cena, um arranjo de elementos comuns ao personagem do sertão que estamos tratando a partir das imagens expostas acima. O processo de se vestir da indumentária é ritualístico, e menciona, de alguma maneira, um possível confronto.

Ao encontro dessa relação estética entre o personagem do sertão e do *western*, Lunga em *Bacurau* parece elevar essas performances a outro nível. Podemos ler, nesse caso, a personagem como um sertanejo trasmoderno, no qual a indumentária, a identidade de gênero e a posição social na comunidade se habilita em outros elementos identitários do sertão. Não que Lunga tenha subvertido todas as regras de representação da personagem sertaneja, e assim, sua performance seja autêntica ao anular o passado. Ocorre o contrário, de maneira que a persona afirma em sua estética e seus propósitos, características do cangaço de Lampião.

Lunga em *Bacurau*, como veremos mais à frente nesta discussão, representa de alguma forma o poder paralelo daquela cidade. O personagem é motivado por um senso de justiça atrelado à comunidade da qual faz parte, mesmo estando a maior parte do tempo isolado, visto que o acompanha a legenda de bandido (a) procurado (a). Por ser procurado pelas autoridades do governo, Lunga vive escondida, e desconhecido é seu paradeiro para a maioria dos outros personagens, tal qual fugia Virgulino das volantes.

Como é possível notar na imagem inicial desta seção, Lunga se aparata de anéis, colares dourados, aplique de cabelo, unhas coloridas. Dessa forma, elementos tidos como femininos são então atribuídos à estética identitária do personagem. Nesse contexto, a figura do bandido procurado ainda encontra similitudes na performance estilística do cangaço, questão abordada por Frederico Pernambucano de Mello em *Guerreiros do Sol: violências e banditismo no Nordeste do Brasil*: “Há quem recorde de certos caudilhos nordestinos do cangaço tenderem a abusos de joias e de perfumes e a se enfeitarem como se fossem mulheres” (MELLO, 2004, p. 11). Diante disso, se evidencia a relação afirmativa de Lunga com os elementos estéticos de suas roupas, composição que representa transgressões normativas e tradicionais da figura do fora da lei nas representações do *western*.

#### 1.4 O SERTANEJO E SUAS ALTERIDADES

Figura 4: Duelos



Fonte: Por um punhado de dólares (Sergio Leone, 1964); Rastros de ódio (John Ford, 1956); Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019).

Há algumas características definidoras do gênero *western* difundidas em *Bacurau*, e dentre as possibilidades, focaremos nesta seção na cena de enfrentamento disposta na parte inferior da composição acima. Essa imagem de combate nos interessa, principalmente, por permear o imaginário popular ao se pensar em um filme de faroeste, e por também estar presente, de forma similar, em *A hora dos ruminantes*. Dessa maneira, as imagens desta seção indicam o enfrentamento entre o sujeito personagem protagonista e os indivíduos que representam seus opostos, numa relação de desafio, embate público e duelo.

Uma oposição básica percebida no *western* se dá entre o indivíduo que representa a civilização, e o “outro”, normalmente o representante de um povo nativo de algum território tido por selvagem. Segundo Mattos, normalmente esse conflito se dá entre: “Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio [...]” (MATTOS, 2004, p. 17). É, portanto, nesse cenário de polarizações que os conflitos imperam no *western*, e se consagram na clássica cena de duelo nos espaços abertos da cidade.

A primeira imagem do quadro corresponde ao filme *Por um punhado de dólares*, nela, notamos o pistoleiro protagonista de costas para a câmera, e de frente para o seu inimigo, na clássica cena de duelo. Já a segunda imagem revela um conflito étnico entre Ethan, um veterano de guerra problemático e racista, de encontro ao líder indígena comanche, responsável por assassinar alguns familiares de Ethan no território do Texas. A cena faz parte do filme *Rastros de ódio*, de John Ford, e nesse caso, por si só a imagem revela uma dualidade pungente.

Ao encontro dessas implicações, a terceira imagem, extraída de *Bacurau*, se contextualiza na mesma dinâmica de duelo percebida nas anteriores, uma vez que a personagem Domingas representa a população original daquela região, e Michael, o estadunidense invasor. Na cena em questão, a moradora de Bacurau monta um ponto estratégico no perímetro da cidade, com a intenção de confrontar o invasor antes que ele chegue à cidade. Em sua “trincheira”, Domingas põe uma mesa servida de um ensopado de legumes, e na composição da cena não há respostas fáceis sobre o motivo da personagem receber o invasor com uma refeição. Havia veneno na comida? Preferimos acreditar que a cena simboliza uma hospitalidade irônica, tanto é que no momento a mulher coloca o rádio pra tocar uma música em inglês, e diz ao homem “música americana”. No fim, para reafirmar o embate, Michel aponta uma faca em direção a Domingas, e ela se aproxima da arma, demonstrando não ter medo, e na sequência a médica veste seu jaleco manchado pelo sangue de uma invasora morta.

Para fechar o diálogo desta seção, temos a última imagem de duelo, desta vez extraída de um conflito germinado em Manaraima, mais especificamente do encontro entre Apolinário e os invasores: “Apolinário afastou-se para um canto, apanhou um punhado de feijão de um saco, jogou na boca e ficou descascando os caroços com os dentes” (VEIGA, 2015, p. 99). O excerto traduz o momento em que os forasteiros se reúnem com o manaraimense para discutir as atitudes resistentes do personagem, e o determinado embate se dá na venda da cidade. De um lado (sentados no balcão da loja) estão os forasteiros, e do outro está Apolinário, mastigando feijão em uma manifestação de desinteresse pelos invasores, tanto é que: “O ruído parece que estava incomodando um dos homens, que olhava com reprovação para Apolinário [...] e para mostrar que não estava ligando, continuou a mastigar exagerando um pouco no barulho” (VEIGA, 2015, p. 99). Esse duelo difere dos anteriores, principalmente do destacado em *Bacurau*, por não haver imposições físicas em níveis de violência, ou o uso de armas, entretanto, há uma tensão que emana da posição dos corpos no ambiente da venda, e da maneira pela qual esses personagens se utilizam de uma ação ordinária (mastigar) para criar um embate.<sup>7</sup> A atitude

---

<sup>7</sup> No segundo capítulo retomaremos o embate entre Apolinário e seus algozes.

de Apolinário surge como resposta ao regime autoritário daqueles homens, pois se eles estavam à vontade no ambiente da venda, como se o local os pertencesse, Apolinário se comporta da mesma forma.

## 1. 5 A FICÇÃO CIENTÍFICA E O WESTERN NO SERTÃO DE BACURAU

*Bacurau* em seu início narrativo apresenta alguns elementos de contextualização do espaço, das intenções, e da proposta híbrida de gêneros. Isso se confirma na sequência inicial do filme, quando analisamos seus aspectos técnicos, desde a trilha sonora às configurações dos planos.

Na primeira sequência, enquanto indica os créditos iniciais, a imagem está estática no espaço – observa-se o plano escuro desse lugar além da atmosfera terrestre, pontilhado por estrelas distantes. Na camada do som, Gal Costa canta os versos de Caetano Veloso na canção *Não identificado* (1969).

*Eu vou fazer uma canção pra ela  
Uma canção singela, brasileira  
Para lançar depois do carnaval*

*Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico  
Um anticomputador sentimental*

*Eu vou fazer uma canção de amor  
Para gravar um disco voador*

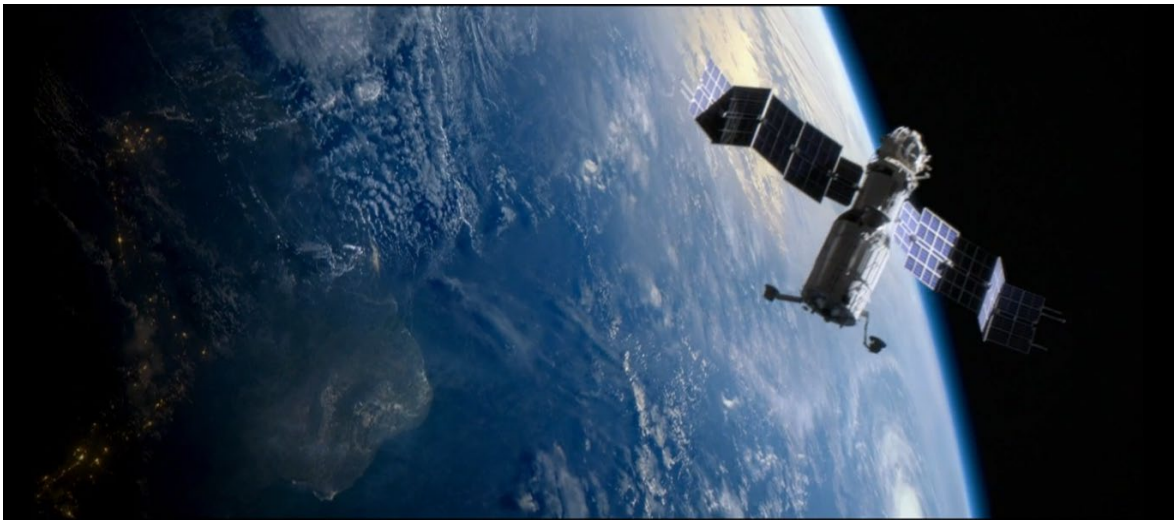
*Uma canção dizendo tudo a ela  
Que ainda estou sozinho, apaixonado  
Para lançar no espaço sideral*

*Minha paixão há de brilhar na noite  
No céu de uma cidade do interior  
Como um objeto não identificado*

A canção tropicalista mescla sons eletrônicos, ruídos estourados e em alguma medida elementos do rock psicodélico. Em certa medida, a música dispõe de elementos similares à trilha sonora de filmes *Sci-Fi* da década de 1980 – *Blade Runner* (1982), *Mad Max* (1985), *O enigma de outro mundo* (1982) – sendo este último filme do cineasta e compositor John Carpenter, também presente na trilha sonora de *Bacurau* com a música *Night* (2015). Anuncia-se, assim, que a produção de Mendonça Filho e Dornelles pretende explorar elementos deste gênero.

Voltando à descrição da sequência inicial – após o fim dos créditos – a canção continua, e em um plano geral permanece a imagem do espaço, na qual o globo terrestre está enquadrado à esquerda.

Figura 5: Sequência inicial de Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Ainda na sequência, um *travelling* sutil revela o Planeta Terra em maior proporção, e por meio desse movimento é possível notar um satélite artificial cruzando a imagem. Essa imagem remete à abertura de algumas narrativas cinematográficas de ficção científica: *Contatos imediatos de terceiro grau* (1978), *O dia em que a terra parou* (1951), *O enigma de outro mundo* (1982)<sup>8</sup> entre outras, nas quais têm-se a visão inicial do planeta a ser invadido por forças desconhecidas. A câmera direciona o foco para a região brasileira onde a narrativa se desenvolverá: “Nossa paixão há de brilhar na noite, no céu de uma cidade do interior, como um objeto não identificado”, continua a canção.

<sup>8</sup> É possível notar as similitudes entre as imagens assistindo a abertura do filme de John Carpenter. Disponível no código QR abaixo. CARPENTER, John. *The Thing*. Youtube. Disponível em: < [encurtador.com.br/eiX47](https://encurtador.com.br/eiX47) >. Acesso em: 06 abril 2020.



Após introduzir a imagem grandiosa do planeta solitário, a filmagem recorta seu foco espacial, numa aproximação lenta em que se sucede uma fusão. A representação do espaço gradativamente se apaga para dar lugar aos planos filmados em solo firme. No enquadramento que revela um plano geral, observamos um caminhão pipa traçando percurso na até então desconhecida estrada esburacada – o veículo dança enquanto tenta seguir pelo caminho deteriorado. Saímos então de um plano geral para um plano médio do caminhão, a câmera está direcionada para a traseira do carro, na qual se pode ler “Água potável”. Dessa forma, a narrativa já nos antecipa sobre a permanência de uma questão simbólica nas representações do sertão – o problema da água. Entretanto, o tema da água em *Bacurau* não está inserido na representação de um nordeste seco de natureza endurecida. O sertão exposto estabelece similitudes com o espaço sertanejo de *A hora dos ruminantes*, no qual a natureza se destaca pelo verde.

Retornando à sequência inicial, o caminhão continua seu trajeto pela estrada irregular. Nuvens negras prenunciam a possível chuva em alguma região próxima, já a vegetação nos contornos da estrada destaca o verde e o amarelo. Durante a passagem dessas imagens, as quais estabilizam os elementos de reconhecimento do espaço – surge na tela, em letras grandes “Oeste de Pernambuco”, diante disso, está estabelecido o espaço geográfico. Dessa vez, em outro plano médio, a câmera prioriza a imagem frontal do caminhão, e nesse instante uma nova sentença se manifesta na tela, na qual se pode ler: “Daqui a alguns anos...” O texto exposto promove a relação da narrativa com o tempo ficcional proposto, nos encaminha para o imaginário da ficção, tal qual Wolfgang Iser afirmou: “A ficção não representa o representado, mas sim a possibilidade de relacionar o representado a outra coisa” (ISER, 2002, p. 949). Dessa maneira, a realidade da história a ser contada está suspensa em relação ao mundo extratextual, não se trata de um tempo passado ou de um presente, mas de um futuro próximo, e representações de um futuro são prerrogativas da ficção científica. Dessa maneira, se comprova a coerência da narrativa de *Bacurau* com o gênero de ficção científica desde os créditos iniciais.

Enquanto o caminhão continua seu caminho pela estrada do oeste pernambucano, surge um frame que reforça identidade híbrida da narrativa. Aos 05:06 minutos do filme, surge um elemento característico do gênero *western*: os caixões. A película não se assemelha ao cinema de faroeste apenas por esse elemento. O espaço do sertão pernambucano – cenário do filme – já foi anteriormente associado, neste trabalho, ao oeste americano. E há outras convenções a serem exploradas aqui em um momento breve. Por hora, há em *Bacurau* o herói condenado da justiça (Lunga), o bordel, os duelos, os propósitos do uso das armas de fogo, entre outros.

De acordo com Bazin (1991) o faroeste é um gênero que se amarra ao mito de uma gênese, o nascimento da nação norte americana como conquistadora do oeste. Os conflitos dimensionados nesse gênero se dão pelo embate entre o norte americano, que se diz civilizado, contra um povo – uma comunidade vista como selvagem.

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições. Leste contra oeste, cidade contra sertão [...] a trajetória narrativa de todo e qualquer Western aciona a oposição dominante entre civilização – selvageria – gerando um conflito ou uma série de conflitos. (MATTOS, 2004, p. 17)

Desta forma o conflito gerado por esses embates mantém uma relação intrínseca com a violência, e conseqüentemente resulta em massacres. Por isso, os caixões surgem como presságio do conflito final, no qual a morte é a consequência maior da relação imposta.

Logo após contextualizar a imprecisa relação com o tempo – “alguns anos depois”, a câmera nos leva para o interior da cabine do caminhão. O primeiro plano foca no rosto de Teresa, a personagem está dormindo enquanto Erivaldo dirige o veículo. A aproximação da imagem do rosto da personagem alerta para a importância das impressões dela para a construção do clima narrativo. No futuro próximo da história a ser contada em *Bacurau*, as informações a respeito de Teresa são dadas aos poucos. Sabe-se que a jovem mulher já morou em *Bacurau* – é filha de Plínio (professor da comunidade), e está voltando à cidade para o enterro da avó (dona Carmelita), e leva consigo uma mala de medicamentos para os cidadãos. A personagem surge, no primeiro momento, como guia da narrativa, pois *Bacurau* nos é apresentada em sua dimensão social e espacial durante o trajeto iniciado com a chegada de Teresa.

No caminhão o sono de Teresa é interrompido pelo barulho de esmagamento vindo do exterior do carro, o automóvel atropela um caixão largado na estrada. O plano médio enquadra a parte inferior da cabine do veículo, enquanto se movimenta com velocidade pela estrada, as rodas dianteiras destroem o caixão. A câmera volta para Teresa, novamente em primeiro plano, focado nas reações do rosto da personagem – em sobressalto ela pergunta: “o que foi isso?” Logo após, temos um primeiro plano no rosto atônito de Erivaldo, enquanto o personagem observa alguma cena sendo desenvolvida ao longo da estrada.

Figura 6: Caixões na estrada



Fonte: Bacurau (2019)

Voltamos à cabine, e Erivaldo diz a Teresa: “Olha pra frente, ali ó” – a filmagem opta por um pequeno zoom no rosto da personagem, e o olhar da mulher revela que algo está errado. Neste momento o caminhão deixa de ocupar o plano como figura central do enquadramento, é o que revela o frame acima. Na imagem o caminhão é um objeto pequeno no plano de conjunto, o veículo está distante da movimentação envolvendo algumas pessoas e vários caixões. Diante da cena, Teresa e Erivaldo questionam o motivo da situação. As urnas funerárias espalhadas no percurso desses personagens anunciam um futuro funesto, como é comum em outras narrativas de *western*. A seguir, três imagens, de três películas americanas enquadrando caixões, são exemplos da permanência desse significado. O assassinato como resultado final das contendas, da desimportância das vidas nesses espaços, e a banalização da morte estão concentradas na sobrevivência do caixão como imagem do faroeste.

Figura 7: Os caixões em três westerns



Fonte: Por um punhado de dólares (1964); Django (1966); Os imperdoáveis (1992).

Diante disso, em seu ciclo narrativo – Bacurau executa algumas convenções do gênero *western*, entretanto não se prende totalmente à fórmula. Temos a cidade invadida, a retórica do estrangeiro se impondo como civilizado e, a animalização de uma comunidade pela ótica dos invasores. Fatores impostos na narrativa, porém, o filme propõe essas fórmulas numa dinâmica de ponto e contraponto. Isto é, a narrativa também reconfigura algumas questões clássicas do gênero. Se olharmos para o tópico da invasão, por exemplo, os estadunidenses se deparam com uma cidade organizada em códigos de convivência muito particulares. Não se trata de uma comunidade adormecida e aquém de informações exteriores. São instruídos de tecnologia, conscientes do passado histórico do seu povo e, preparados para se defender de ameaças externas.

O confronto entre a pequena comunidade do oeste pernambucano e os estrangeiros ocorre no espaço comum ao *western*: “São nessas extensas paisagens, que incorporam comunidades isoladas, que o embate mitológico entre civilizado e o selvagem acontece” (RODRIGUES, 2013, p.21). Assim, a terra de Bacurau é vista pelos invasores como solo que precisa passar novamente por vilipêndios do colonialismo, uma vez que os estrangeiros categorizam os naturais da região como selvagens caipiras passíveis de dominação. Nesse sentido, há um diálogo entre esses invasores que contextualiza a intenção de inferiorizar o povo de Bacurau:

*Joshua:* – Nós temos armas. Nós temos munição, certo? Então o que estamos esperando? Que porra estamos fazendo nessa reunião de merda numa fazenda longe de tudo, tirando palitinhos para acabar com o caipira “Pablo.”

*Líder Michael:* Certo, Joshua.

*Joshua:* – Que tal pularmos para a parte em que carregamos as armas e vamos para a cidadezinha fazer um estrago? (BACURAU, 2019)

Joshua demonstra indiferença pelas pessoas que vivem em Bacurau, e isso fica claro quando o personagem opta por generalizar o nome “Pablo”, pintando no imaginário dele, a imagem de um caipira despreparado. Ao encontro da mesma postura, ao dizer “cidadezinha”, com desprezo, o personagem intenciona definir a cidade por insignificante.

Os habitantes de Bacurau, vistos e imaginados como selvagens pelos estrangeiros – encontram sua forma de resistência, como veremos mais adiante, nas insígnias da própria história. Para enfrentar a invasão, recorrem ao museu da cidade, rememoram a postura de defesa que outrora tiveram, e se articulam voltando ao passado do cangaço exposto naquele lugar. Posteriormente recuperaremos essa discussão, por hora foquemos ainda na trajetória de Teresa e Erivaldo a caminho de Bacurau.

Dando continuidade à sequência, um *travelling* acompanha o movimento do caminhão ao fazer uma curva, adentrando numa pequena estrada de chão. A vegetação se torna empoeirada, mas o verde ainda é exuberante. Uma placa os avisa que estão perto.

Figura 8: A placa de alerta.



Fonte: Bacurau (2019)

No frame acima, a placa sinaliza que Bacurau está próxima, mas não há a costumeira mensagem de “Bem vindos” da maioria das estradas que levam às cidades do interior. O que se

nota é uma espécie de aviso, um alerta. Ao optar por esse tipo de informação, a narrativa nos antecipa que a cidade tem como primeira intenção, a conservação de uma certa paz, que deve remeter a sua organização social. Contudo, o uso do condicional “se for” suscita uma interpretação mais complexa sobre a configuração dessa pacificidade; esse condicional pode significar um alerta num sentido ironicamente ameaçador: é importante que o visitante de Bacurau saiba que a condição de conhecer a cidade é vir na paz, logo, a cidade responderá se essa condição não for seguida. Mais ainda, “Se for, vá na paz” revela a personalidade de uma cidade atenta e forte.

Já próximo a Bacurau, o caminhão segue caminho na estrada de terra, e a câmera destaca a interação entre Teresa e Erivaldo. Surge na tela o plano detalhe de determinado aparelho tecnológico fixado ao painel do caminhão, ao lado do volante conduzido por Erivaldo. Consiste em um objeto similar ao *tablet*, nos contornos do painel, há fios e outras peças do veículo sendo expostas, e percebe-se o estado velho do caminhão em contraste com o aparelho moderno. Na tela do aparelho surge a imagem do mapa do Brasil, e em letras grandes é possível ler “Brasil do Sul”. A informação vinda da tela anuncia outro elemento de suspensão da realidade: o Brasil retratado em *Bacurau* é outro, trata-se de futuro no qual as regras ainda são desconhecidas, tal qual nas convenções das narrativas de ficção científica.

Logo após o slogan inicial surgido na tela do aparelho, outra imagem ocupa o visor, dessa vez um anúncio de “Procura-se.” O plano detalhe continua – de maneira que a voz de Teresa é ouvida enquanto a câmera está focada no aparelho. A legenda de procurado exposta na tela é acompanhada da foto de uma pessoa, seguida da informação: “Alta periculosidade.” A cena novamente viabiliza a relação com o *western*, sendo a imagem do “procurado” amplamente difundida nos filmes desse gênero, e, também, no imaginário popular.

Figura 9: O procurado



Fonte: Bacurau (2019); O vingador silencioso (1968); Por uns dólares a mais (1965).

Ainda na cena, como no primeiro frame do quadro de imagens, a tela exibe a figura da pessoa procurada. Teresa diz para Erivaldo: “Tão procurando Lunga”. A câmera filma ambos personagens de perfil enquanto Erivaldo diz: “E a recompensa que estão oferecendo pela cabeça dela é boa.” Durante o filme, ao se referirem a Lunga, o artigo pode variar entre o feminino e o masculino. O personagem possui uma identidade de gênero não binária, fator que agrega camadas à figura que representa, em alguma medida, o cangaceiro procurado. Teresa exclama: “Não contem comigo para entregar Lunga.” Lunga é, dessa forma, a personificação do poder paralelo da comunidade de Bacurau, e assim, a postura de guerrilha empregada pela personagem é determinante para a ação de resistência aos invasores, como veremos nos próximos capítulos desta discussão.

O efeito de ameaça é característico do cinema de faroeste e ficção científica; a sensação e o clima que prenunciam determinadas invasões, ataques, vilipêndios, agrega aos personagens um estado emocional de alerta. Em *Bacurau* a atmosfera de suspense e apreensão, para anunciar que algo está por vir, se torna contundente com o uso da música *Night*.<sup>9</sup> Em uma cena noturna,

---

O vídeo oficial da música pode ser visto através da leitura do Código QR.

na qual os personagens dançam a tradicional capoeira, a música do cineasta e compositor John Carpenter mescla sons eletrônicos ao rock psicodélico com os movimentos corporais da expressão cultural brasileira.

Dessa maneira, a narrativa recorre à determinadas gramáticas de outros gêneros, principalmente do *Sci-Fi* e *Western*. A respeito da influência dos gêneros mencionados, o codiretor do filme, Juliano Dornelles esclarece em entrevista<sup>10</sup>: “O filme tem muito do faroeste italiano de um Sergio Leone, por exemplo, que também foi uma grande inspiração para John Carpenter.” (DORNELLES, 2019). Ao responder o entrevistador sobre a relação com o cinema ficcional de John Carpenter, o diretor conclui: “Carpenter está muito presente ali.” (DORNELLES, 2019).

A relação de *Bacurau* com o cinema do cineasta mencionado acima pode ser percebida em uma sequência do filme envolvendo a figura a seguir. Damiano, pequeno agricultor, vive nas redondezas de Bacurau, leva uma vida naturalista, cultiva plantas, e manipula remédios naturais. Em uma sequência fundamental da narrativa, o personagem se depara com a primeira aparição simbólica da invasão de Bacurau. A câmera revela um plano geral de Damiano pilotando sua motocicleta adaptada à uma pequena carroceria traseira, a estrada é de terra, e nas laterais nota-se a natureza semiárida da região. O personagem segue tranquilo seu trajeto, e de repente nota a presença de algo estranho. Damiano olha rapidamente para cima e para os lados enquanto tenta manter o equilíbrio da motocicleta. Então, de forma sutil, sem demonstrar espanto, o personagem nota um disco voador o seguindo.

---

HIGNIGHT, Gavin. *Night (Official Music Video)*. Youtube. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=tyNuWCjc-bg&ab\\_channel=SacredBonesRecords](https://www.youtube.com/watch?v=tyNuWCjc-bg&ab_channel=SacredBonesRecords)>. Acesso em 06 abril 2020.



9

<sup>10</sup> Entrevista dada à revista eletrônica JC. Disponível em: *Diretores de Bacurau falam sobre cinema de gênero e influências*. JC, 2019. Disponível em: < <https://cutt.ly/KhmHw15>>. Acesso em: 06 maio 2020.

Figura 10: Damiano e o objeto identificado.



Fonte: Bacurau (2019)

Há nessa cena um jogo de consciência entre a narrativa e seus receptores, já que, numa recepção equivocada podemos entender que Damiano entenderá a situação como um ataque alienígena, o que não ocorre. Neste caso, a trama também subverte a expectativa da recepção, haja vista que nesse momento específico do filme, os estrangeiros não foram apresentados na narrativa, muito menos seus propósitos subjacentes.

Ao olhar para o objeto que o visualiza de forma incisiva, Damiano conclui se tratar de um truque travestido, nada mais é se não um drone em forma de disco voador. Dessa forma o personagem se mostra autoconsciente do universo proposto, tanto é que, ao alertar Acácio (Pacote), o agricultor declara: “Parecia um disco voador de filme antigo. Mas era um drone. Fica de olho no céu.”

Figura 11: “Parecia um disco voador de filme antigo.”



Fonte: A invasão dos discos voadores (1956); Plano 9 do espaço sideral (1959).

Nas histórias *Sci-Fi* de invasão alienígena, a presença dos objetos não identificados gera dúvida, medo, espanto, e rapidamente uma reação de ataque. Não raro a nação norte-americana assume o protagonismo na luta contra os invasores de outro mundo. Assim, na ficção

científica, gênero amplamente produzido pela indústria norte americana, os salvadores da humanidade são sempre eles: “[...] a sociedade norte-americana aparece como representante da humanidade em sua totalidade, na luta contra a ameaça trazida pelos outros, que podem ser vizinhos, imigrantes, negros, quaisquer estrangeiros, oriundos de territórios desconhecidos, ou de seus próprios territórios. [...] E por meio dos filmes de ficção científica reafirma sua hegemonia nas relações de poder, inclusive no futuro.” (MARTINS, 2012, p. 5-36). No sentido tratado por Martins, a ficção científica estadunidense cristaliza algumas convenções do gênero para reafirmar a supremacia da nação norte-americana no mundo. E, nos vale, a partir dessa reflexão, notar a maneira pela qual *Bacurau* subverte as implicações desse gênero ao colocar no centro da invasão o pequeno povoado do Pernambuco.

Dessa forma, em alguns momentos, *Bacurau* pode ser lido como uma paródia dos filmes *Sci-Fi* que tratam de invasões alienígenas – não no sentido da jocosidade – e sim de uma intertextualidade irônica. No filme os estadunidenses são dispostos na figura dos “outros”, portanto, não são mais os salvadores, pelo contrário, são lidos como os estranhos a serem combatidos.

No conflito dessa relação, *Bacurau* não representa a humanidade como um todo, se assim o fizesse, a narrativa repetiria as convenções que busca subverter. Por isso, em *Bacurau* a cidade representa ela mesma, ao passo que é também a alegoria de um Brasil contraditório e problemático em suas questões políticas, sociais e representativas. Nesse caso, o filme nos faz refletir sobre essa representação da humanidade na ficção científica, uma vez que os personagens bacurenses são desumanizados no discurso dos estrangeiros (os outros). Diante disso, o filme coloca em xeque a relação entre humanidade e civilização, assim como também o faz *A hora dos ruminantes*, e na esteira dessa reflexão, retomaremos a ideia de humanidade no segundo capítulo, partindo do romance de José J. Veiga e de uma reflexão do autor Ailton Krenak.

## 2 A HORA DOS RUMINANTES E BACURAU: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

Dentre as questões decoloniais que podem reverberar nas obras aqui debatidas, nos ateremos nesse primeiro momento na discussão sobre a modernidade/colonialidade, pois por meio dela surgem tópicos essenciais para a nossa análise, os quais se dimensionam nos processos modernos de exploração.

Há uma variedade de caminhos teóricos direcionados a fundamentar o conceito de modernidade, e inegável são as inconsistências da definição de um pós-período. Dessa maneira, para solidificar apontamentos congruentes à discussão aqui estabelecida, evitaremos recorrer a determinismos normalmente direcionados à versão eurocêntrica de modernidade. Tal escolha surge da necessidade de se olhar para os objetos de análise, ou seja, *A hora dos ruminantes* e *Bacurau* como narrativas fomentadoras de questões críticas decoloniais. Ambas narrativas tratam de invasões totalitárias embrionadas na concepção de modernidade/colonialidade. Dessa forma, no que diz respeito às categorizações amplamente difundidas sobre o tema da formação do mundo moderno, propomos uma abordagem menos determinista sobre a questão da modernidade e, pós modernidade.

Sabendo que a experiência da modernização/colonização na América Latina está atrelada a violências das mais variadas naturezas – e que as narrativas aqui analisadas são produtos fertilizados em solo de opressões coloniais – se torna impróprio para essa discussão enquadrar determinismos eurocêtricos do que seria modernidade. Nas palavras do semiólogo argentino Walter Mignolo: “A colonialidade é constitutiva da modernidade, e não derivada” (MIGNOLO, 2005, p. 75). Ou seja, a modernidade e colonialidade são interdependentes para a significação eurocêntrica de modernização. Cria-se, a partir daí, a ideia de progresso e civilidade – determinismos que excluem o território ao Sul do mapa global. Diante do apontado, empregaremos a ideia de modernidade e colonialidade como indissociáveis.

Como veremos no terceiro capítulo, os regimes de visualidade de ambas narrativas estão relacionados à dinâmicas modernas/coloniais de poder, e sabendo que visualidade trata da parcela cultural da experiência visual, aquilo que é aprendido social e historicamente (SÉRVIO, 2017, p. 196), *A hora dos ruminantes* dialoga com as práticas de visualização, vigilância e visibilidade do processo de modernização/colonização, nesse caso, em uma comunidade isolada. Já *Bacurau* nos direciona a uma experiência diferente de visualidade, é outra porque está relacionado a uma modernidade posterior, e nessa discussão optamos pelo termo *transmodernidade* e não pós-modernidade.

A ideia dessa outra fase moderna, no debate decolonial, é problematizada pelo filósofo argentino Enrique Dussel (2017). O autor argumenta que o uso do termo pós-modernidade não interrompe o paradigma global da centralidade da Europa e dos Estados Unidos. Nesse contexto, Dussel articula a superação da ideia totalizante de modernidade/colonialidade e pós-modernidade, e as contrapõe com a noção de transmodernidade – projeto que denuncia o discurso totalizante – e aponta outras direções epistemológicas para a discussão.

Em vez de uma única modernidade, centrada na Europa e imposta ao resto do mundo como um desenho global, Dussel propõe que se enfrente a modernidade eurocentrada através de uma multiplicidade de respostas críticas decoloniais que partam do sul global, escutados não apenas aqueles que se encontram geograficamente ao Sul, mas aqueles povos, as culturas e os lugares epistêmicos que foram subalternizados pelo projeto eurocêntrico da modernidade. Esse projeto oferece a possibilidade de constituir uma rede planetária em favor da justiça, da igualdade e da diversidade epistêmica. (GROSFUGUEL, 2009, p. 413).

Isto posto, a transmodernidade propõe um diálogo pautado nas interculturalidades do Sul global, visto que esse território é dimensionado de forma periférica nas diversas representações e conceituações epistemológicas, inclusive nas elaborações cartográficas. Assim, a colonialidade não trata apenas de arbitrariedades políticas, militares, jurídicas ou administrativas. Na forma da colonialidade, as imposições eurocênicas sobre o que é progresso e civilização chegam às raízes mais profundas de um povo, como afirma Candau: “Apesar do fim dos colonialismos modernos, a colonialidade sobrevive” (CANDAU, 2010, p. 18). Portanto o fim de determinado processo histórico não elimina as construções subjetivas, os imaginários e a colonização epistemológica.

Tal construto operacional agride diretamente o sistema de pensamento do indivíduo outrora colonizado. O vilipêndio do imaginário original se dá, sobretudo, pela imposição de um outro. Assim, a colonialidade continua a enaltecer outros heróis, outra literatura, outra epistemologia e outra cultura que não aquelas que tratam do colonizado em sua particularidade.

Dessa maneira, as narrativas em *A hora dos ruminantes* e *Bacurau* determinam conexões entre os personagens e a realidade de um país colonizado. Ambas narrativas colocam em questão a situação de fronteiras e outras demarcações espaciais. Nota-se quando os invasores chegam às cidades fictícias, e entram sem pedir licença, como se o solo lhes pertencesse. Nesse sentido, as ações dos personagens invasores estão encobertas pelo “mito da modernidade”, em que a civilização moderna “se autodescreve como a mais desenvolvida e

superior e, por isso, com a obrigação moral de desenvolver os primitivos, a despeito da vontade dos que são nomeados primitivos e atrasados (COSTA; GROSFÖGEL, 2016, p. 18).

Em *A hora dos ruminantes*, diferente de *Bacurau*, os personagens não se organizam como coletividade crítica ao projeto moderno/colonial dos homens invasores, há indícios de resistência por partes dos personagens, mas são frágeis diante das imposições dos forasteiros, isso porque a comunidade precisa lidar com algo novo, repentino. Assim, difere de *Bacurau*, uma vez que no filme a transmodernidade se impõe na narrativa, revelando outro tempo, de práticas elaboradas na coletividade e na resistência organizada.

Na narrativa de José J. Veiga percebemos o encantamento ao projeto moderno/colonial por parte dos personagens, principalmente vindo de Amâncio, comerciante da cidade. Dessa forma, a instalação do acampamento em Manaraima se impõe tal qual as instituições de poder do mundo moderno (FOUCAULT, 1987), pois decide quem deve ser vigiado, atacado e explorado. Diante disso, ao promover o cansaço mental e físico do subalterno, a imposição do poder colonial diminui a possibilidade de respostas críticas ao movimento de modernização estabelecido. Uma vez que “O êxito do sistema-mundo moderno/colonial reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes” (COSTA; GROSFÖGEL, 2016, p. 19). Nesse sentido, podemos ler Amâncio como o indivíduo subalterno cujo sistema de pensamento foi infiltrado pela retórica do mito da modernidade:

– Se todo mundo aqui fosse como eles, Manaraima seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira. [...] Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos. [...] Os homens estão trabalhando. Eu estive lá, eu vi. [...] Estou com os homens [...] (VEIGA, 2015, p. 49-66).

O posicionamento de Amâncio direciona Manaraima ao lugar de precarização diante do mundo industrializado, como se a cidade estivesse afundada em práticas primitivas. Por essa via, não podemos cair no erro de achar que o subalterno, Amâncio, não reconfigurará seu posicionamento. O vendeiro demonstrou simpatia pelos homens do acampamento, defendeu os projetos secretos e intangíveis, mas ao fim da narrativa, demonstra ser um personagem de natureza (CANDIDO, 2007, p. 61), indo contra os estrangeiros e comemorando a partida deles.

– Ele diz que os homens foram embora – informou um.

– Foram? Até que enfim – disse Amâncio como se já esperasse a notícia. Foram quando?

- De madrugada.
- Foram mesmo? Todos? Não ficou ninguém?
- Ninguém. De vivente só ficaram as galinhas e os porcos – disse Geminiano.
- Deixaram? Ah, vou buscar pra mim. Vamos buscar pra nós – propôs Amâncio corrigindo-se. (VEIGA, 2015, p. 139).

Amâncio surpreende com sua postura quando notamos nele a verbalização de uma consciência de coletividade. Ao dizer que vai buscar as galinhas e os porcos pra si, e logo após corrigindo a sentença, incluindo a comunidade na ação, o personagem revela determinada mudança, nesse caso, mais atenta ao corpo social de Manarairema.

Ao tratar da coletividade de Manarairema, e também do olhar pessoal de determinados personagens, como demonstrado no diálogo acima, a instância narrativa do romance toma para si, por meio do discurso indireto livre, parte das vozes da cidade. Esse artifício narrativo é apresentado já no início da trama – na primeira noite de Manarairema – quando a cidade é invadida pelos cargueiros dos forasteiros. O acontecimento mencionado gera dúvida e ansiedade na comunidade, emoções expressas pelo conjunto de vozes de personagens não nomeados:

(Voz 1) –Eu contei dez, me atrapalhei. Capaz de ser mais.

(Narrador) Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio? Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar.

(Voz 2) – Sabem o que eu penso? Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acaba vendo em pensamento.

(voz 3) – Também pode ser animais soltos passando por aí. Saíram do mato, entraram no mato.

(Narrador) A explicação era fraca mas passou [...] No dia seguinte madrugariam cedo e beberiam da água limpa. (VEIGA, 2015, p. 25)

No excerto, o narrador circula na roda de conversa em que se debate a movimentação na estrada próxima à cidade. O narrador também não nomeia essas vozes, por certo, para gerar uma ideia de discussão coletiva, contudo, o que mais chama atenção nesse trecho é a maneira em que essa voz narrativa participa da reunião; mesmo não sendo um personagem declarado, há uma presença potente dessa voz no meio da comunidade, e por vezes, confunde enunciador e enunciado. No encaixe dessa dinâmica enunciativa, o narrador vai além de um simples

observador, como é possível notar no desenvolvimento dos trechos acima, momento em que as vozes se indagam sobre o conteúdo trazido nos cargueiros:

(Voz 1) Sei lá pra onde foram.

(Voz 2) Não indagou?

(Voz 1) Eu lá quero saber de telhas.

(Voz 2) Era só telhas?

(Voz 1) telhas. Adobes. Vasilhame de barro.

(Voz 2) Ah, não era toucinho?

(Voz 1) Por enquanto não.

(Narrador) Os outros fingiram acreditar, desconfiados. Com certeza o toucinho era pouco [...] O golpe era não mostrar muito interessa, levantar mais cedo amanhã e sair por aí farejando (VEIGA, 2015, p. 24).

Nessa dimensão textual, a narrativa em terceira pessoa de *A hora dos ruminantes* possui um narrador que não se posiciona como personagem, mas ao mesmo tempo ele está no centro das ações narradas. No contexto dessa relação, nos interessa notar a posição desse narrador diante da dualidade: tapera (acampamento) – Manarairema (coletividade). Esta é uma questão cara, pois: se os processos de dominação se internalizam naqueles que estão dentro de Manarairema, os discursos antidominação também partem do intracomunitário, nesse sentido, de qual lado está a voz narrativa?

A pergunta enunciada no parágrafo acima, surge, sobretudo, porque há na tessitura discursiva desse narrador uma proximidade notável com Manarairema – e antes de nos atermos mais a essa questão – é preciso ressaltar que esse narrador surge como formulador de uma visualidade. Dessa maneira, a voz narrativa controla o que pode ser visto/mostrado – podemos notar a execução desse controle quando nos é narrado as primeiras imagens de Manarairema:

A noite chegava cedo em Manarairema. Mas o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando” (VEIGA, 2015, p. 21).

O excerto acima inaugura a narrativa no primeiro capítulo denominado *A chegada*, há, na potência dessa descrição, uma montagem de cenas e imagens que dão forma, pela primeira vez na narrativa, à cidade de Manarairema. Ocorre por meio dessa descrição textual, o tecer

imagético da espacialidade introduzida pelo narrador, de maneira que: “Os textos representam cenas imaginadas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenado conforme os fios do texto” (FLUSSER, 2008, p. 17). Nesse trecho, Flusser trata da abstração e da imaginação como recuperação das dimensões que foram abstraídas no mundo palpável, e aqui, por se tratar de uma narrativa literária, essas imagens e cenas nos são passadas pelo narrador do romance. Se fossemos olhar pelo viés da produção literária, essa decodificação se direcionaria para o autor da obra, uma vez que esse mundo é criação de José. J. Veiga. Porém nos interessa o narrador como força de abstração e decodificação em Manarairema, e não o autor, pois, como já dito, a instância narrativa possui determinada proximidade com a cidade, para assim, escolher o que nos é mostrado, dito e escondido.

Até então, sabe-se da proximidade do narrador com Manarairema, que por vezes trata a cidade como a personagem protagonista da trama: “Se aqueles homens eram como Balduino estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles” (VEIGA, 2015, p. 27). Nessa passagem o narrador enfatiza o protagonismo da cidade, e toca em ponto essencial para essa discussão: os invasores. Se de alguma maneira essa voz narrativa circula em Manarairema com fluidez, nos revelando as intenções dos seus moradores, por qual motivo essa mesma voz não nos revela a intenção dos invasores?

Diante da intimidade do narrador com Manarairema, foge da questão, pelo menos para a discussão aqui proposta, relacionar a voz narrativa à espacialidade da tapera (invasores), isso se confirma quando a instância narrativa opta por olhar o acampamento de longe, pelo olhar da comunidade que observa sem saber o que está acontecendo: “[...] um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio [...] À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada” (VEIGA, 2015, p. 24-27). Outro fato interessante para essa contextualização é observar o uso do discurso direto para nos dar informações lacônicas sobre o acampamento, destoa, essa outra articulação narrativa do discurso indireto livre, constantemente utilizado pelo narrado. Esse fato revela que esse narrador realmente não possui informações substanciais sobre os forasteiros, pois eles não fazem parte do seu lugar de conhecimento.

Nesse sentido, as informações que chegam para a comunidade de Manarairema a respeito do acampamento são dispostas no discurso direto daqueles que tiveram contado com os forasteiros. Podemos perceber essa argumentação se olharmos para o vendeiro da cidade; ao retornar de uma visita à tapera, Amâncio é questionado sobre a reunião com os homens, o

vendeiro laconicamente responde: “– Fui e voltei” (VEIGA, 2015, p. 50). Após a demonstração de desinteresse do personagem em dar informação aos curiosos, uma segunda voz pergunta sobre as grandes obras realizadas no acampamento, Amâncio responde: “– Exagero. Servicinhos à toa. Um puxado. Um chiqueiro. Remendos. Dê ouvido a conversas não” (VEIGA, 2015, p. 50). Nesses trechos o narrador se ausenta da conversa, mas de alguma maneira ele está também atento às poucas informações trazidas pelo visitante da tapera.

Em outro momento similar, Geminiano (carroceiro de Manarairema) é indagado sobre os cachorros do acampamento, o tópico sobre esses animais surge por causa dos latidos turbulentos ouvidos pela comunidade; Gemi é perguntado sobre a quantidade de cães: “– Quantos são, Gemi? Parece que são muitos” (VEIGA, 2015, p. 58), o carroceiro responde: “– Muitos? Dobre e ponha mais” (VEIGA, 2015, p. 59), para concluir a conversa, ao ser questionado de onde vieram tantos cães, o personagem já fragilizado pelos mandamentos dos forasteiros, conclui: “– De longe. Do inferno. Quem traz é o capeta. Só pode ser. Cachorros! Peste!” (VEIGA, 2015, p. 59). Após esse diálogo, o narrador retorna para sua posição de proximidade com a cidade, e atesta que Geminiano ficara louco, pois preferia falar sozinho a conversar: “[...] qualquer dia sairia por aí gritando e xingando a esmo, como o velho Inácio Medrado. Parece que toda cidade precisa ter um louco na rua pra chamar o povo à razão” (VEIGA, 2015, p. 59). Ao falar de Inácio, personagem louco, que outrora vivera em Manarairema, o narrador mais uma vez atesta seu papel de conhecedor do presente dessa cidade, e também do passado.

Ainda nestas delimitações da voz narrativa, há o momento em que o narrador se aproxima dos forasteiros, e esse acontecimento se dá na venda de Amâncio. Na ocasião, Apolinário (ferreiro de Manarairema), conhecido por resistir de forma obstinada aos homens da tapera e suas dinâmicas escravagistas, é convencido a se reunir com os indesejados invasores. Antes de nos atentarmos a esse episódio – é necessária uma breve contextualização sobre o ofício de Apolinário – pois sua personalidade está associada a maneira como ele lida com a matéria prima da sua profissão.

Apolinário, constantemente assediado por aqueles da tapera, já está ciente da intenção dos homens em explorar sua mão de obra, isto se confirma quando ele desabafa sobre sua prática manual: “– O ferreiro também trabalha batendo [...]; não bate para cortar nem rachar, bate para achatar, arredondar, conformar. Ferreiro trabalha fazendo, não desmanchando; e se desmancha é para fazer de outro jeito. Na brutalidade do ferreiro tem uma delicadeza escondida” (VEIGA, 2015, p. 86). Nesse momento, Apolinário se coloca como um ser moldado pelo próprio trabalho, e sua recusa em trabalhar para os invasores vem do fato de que ele não cede sua mão de obra

apenas para destruir. Nesse encaixe, há no discurso do personagem uma tentativa de se descolonizar – pois aos seus olhos – Manaraima estava sendo destruída pelo jugo exploratório dos indesejados. No fim da fala do ferreiro, o narrador nos revela o pensamento de Manuel, amigo com quem Apolinário estava a desabafar: “Manuel olhou novamente para Apolinário, notou a delicadeza das mãos fortes – tranquilizou-se. Apolinário ia dar muito trabalho antes de ceder; talvez nem cedesse” (VEIGA, 2015, p. 86).

Surge nesse cenário de resistência, a conversa dos invasores com Apolinário, na qual o narrador está próximo de dois dos homens da tapera: “Os dois estranhos estavam sentados no balcão, as pernas pendentes. Sentados lados a lado, e munidos de facões apanhados do estoque da venda [...]” (VEIGA, 2015, p. 98). Nessa cena, a posição dos homens escancara a postura arrogante com a qual performam suas ações: sentados no balcão como se a venda os pertencesse, e segurando os facões pertencentes à venda. No excerto citado, o narrador trata os dois homens como “estranhos”, a escolha do termo pode ser explicada como uma tentativa de o narrador captar a sensação de Apolinário diante dos homens, entretanto, essas palavras não são narradas pelo personagem, não há um discurso direto, nesse caso.

Em outro momento o narrador se aproxima dos pensamentos de um dos homens da tapera; no meio da conversa com o ferreiro, “o estranho” está atento aos movimentos de Apolinário, para saber se o Manaraimense está interessado na conversa: “Apolinário escutava atento; mas tendo mexido a cabeça involuntariamente, o homem interpretou isso como participação na conversa” (VEIGA, 2015, p. 101). Nesse caso o narrador sabe o tipo de interpretação pensada pelo invasor, e isso ocorre, se levarmos em conta a postura desse narrador, porque os homens estão em Manaraima, espacialidade na qual a voz narrativa atua; se fosse o contrário, se essa reunião ocorresse no acampamento, essa aproximação com invasores não aconteceria. Dessa forma, o narrador se reafirma como uma voz de Manaraima, não se trata, portanto, de um discurso ideológico escancarado, mas de forma sutil essa voz escolhe quais histórias contar, e nesse caso, é a de Apolinário, é a de Manaraima.

Na trilha envolvendo o narrador veiguiano e sua relação com o universo apresentado na narrativa, Agostinho Potenciano de Souza (1987) esclarece:

O progresso, como aparece para os cidadãos dos povoados veigueanos, é uma oposição à liberdade humana, na ótica da voz narrativa. Na perspectiva dos demais, porém, oferece-se como fetiche da técnica, do desenvolvimento. Nessa contradição, o narrador crítico de José J. Veiga se posiciona na resistência, entendendo o progresso como regressão, como invasão. As promessas de "melhorias para todos" são acompanhadas, pelo menos através

do ângulo narrativo, pela queda da amizade, pelo declínio dos sentimentos de compaixão e pela perda da solidariedade humana (SOUZA, 1987, p. 68).

No esteio das questões surgidas pela voz na narrativa, nota-se uma relação clara entre exploração e trabalho, na qual surge um encadeamento de ações sistemáticas análogas aos processos de colonialidade/modernidade. Esse regime descontrói Manarairema e a faz ressurgir em outro molde – moldado pelos invasores. Está internalizado nas práticas e discursos dos homens da tapera uma tentativa de desumanizar os manarairenses, de subjugar aqueles sujeitos até que não se reste mais nada além de indivíduos sem autonomia – é o que ocorre com Geminiano: “Vendo-o ali sem rumo e sem ação, Manuel pensou no Geminiano antigo tão senhor de si, correto, respeitador dos direitos alheios. Que força teria conseguido transformar aquele homem inteiriço nesse inútil feixe de medos?” (VEIGA, 2015, p. 71).

O contexto limite de Geminiano é consequência de um plano macro de deterioração da cidade: “Manarairema estaria se acabando, se perdendo para sempre [...] Manarairema mudou muito. Dizem que é geral, que o mundo inteiro tem mudado, mas Manarairema mudou mais” (VEIGA, 2015, p. 71, 116). Essa transformação, tanto a de Geminiano quanto a da cidade, está sustentada por um mito civilizatório, e para além disso, está ligada a uma noção de “humanidade”.

Nesse sentido, nos interessa a problematização da ideia de humanidade feita pelo líder indígena e escritor Ailton Krenak (2009). O autor aponta estar imbuído nos variados processos de colonização, a existência de uma humanidade instruída e iluminada contrapondo uma humanidade obscura e não civilizada: “Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade [...]” (KRENAK, 2009, p. 32 - 34). Notamos, dessa maneira, a mesma dinâmica entre humanização e desumanização em Manarairema, e também em Bacurau – como veremos mais à frente. Diante disso, alguns personagens são seduzidos por esse projeto e outros resistem de maneira crítica à retórica de progresso e modernização, e nesse contexto, a voz narrativa se opõe aos invasores.

O sumiço dos bois que tomaram de conta da cidade, e também a partida dos homens da tapera é essencial para encerrarmos a questão do pertencimento do narrador de *A hora dos ruminantes*. Há nesse momento específico, no qual a cidade se vê livre dos invasores, um olhar atento e participativo do narrador diante da comemoração de Manarairema. Nesse contexto, os forasteiros são tratados como insignificantes diante da festividade que sucedeu o momento tão inesperado: “De repente, a descoberta. Gente não se contendo e abrindo janelas, ainda receosa, mas já esperançada. O espanto, a incredulidade – a alegria [...]Gente rindo, gente pulando e se

abraçando e dançando na lama” (VEIGA, 2015, p. 132). No fim, o que sobrou de vestígio dos bois foram as ruas enlameadas, mas o acampamento ainda estava lá, porém vazio, e nesse momento em Manarairema: “Ninguém quis perder tempo falando dos homens da tapera, se alguém se lembrou deles foi de passagem, o momento era alto demais para miudezas, agora era festejar e tocar para frente” (VEIGA, 2015, p. 133). Na festividade em que se sucedeu a saída dos forasteiros, o narrador se mostrou participante da festa, como um observador, é claro, mas há uma escolha da parte dele, uma escolha de narrar os sorrisos, os abraços, as danças; e também de reconhecer a estranheza dos acontecimentos anteriores, afirmando a necessidade de as coisas voltarem a ser como eram, nesse sentido se encerra o romance: “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (VEIGA, 2015, p. 140).

## 2.1 BACURAU NO MAPA: RESISTENCIA À CARTOGRAFIA DA EXCLUSÃO

“Os saberes ditos científicos – inclusive geográficos, inclusive cartográficos – não estão desprendidos das construções elaboradas com base nos desejos de distinção e poder de grupos dominantes” (CARRILLO; NAME, 2019, p. 2). Partindo desse saber, propomos aqui uma abordagem crítica sobre as representações cartográficas, uma vez que as perspectivas decoloniais já debatem a necessidade de se pensar uma outra forma de representar a América do Sul, a partir de uma postura crítica aos modelos geográficos-históricos que reforçam a colonialidade do poder.

Figura 12: Projeção de Mercator em uma reelaboração gráfica realizada em 1860



Fonte<sup>11</sup>

<sup>11</sup> PENA, Rodolfo F. Alves. *Projeção de Mercator*; Brasil Escola. Disponível em: <encurtador.com.br/dOXZ3>. Acesso em: 18 de maio de 2020.

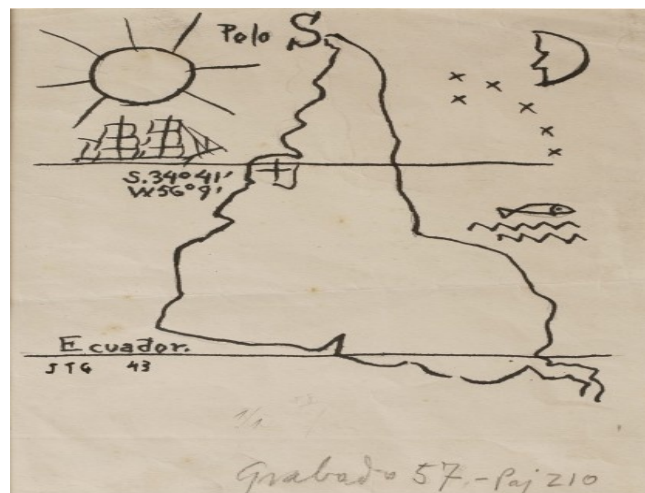
Dessa maneira, as imagens do mapa mundo evidenciam a Europa na dimensão cartográfica, essa potencialização se ampara na retórica da modernidade, na qual se cria a ideia das Américas como território primitivo. Assim sendo, a “Projeção Mercator” se tornou a referência cartográfica mais utilizada desde sua criação em 1569 por Gerard Mercator. O mapa do cartógrafo é conhecido por ser a primeira projeção elaborada da região geográfica na era moderna/colonial.

Há, diante da representação proposta por essa imagem cartográfica, uma postura crítica decolonial a respeito das dimensões dadas ao Sul global, uma vez que o mapa conserva o formato dos continentes enquanto altera a dimensão de suas áreas:

Do mesmo modo que normalmente crianças representam o percurso de sua casa até outros destinos pondo a primeira no centro de seu desenho, Mercator também pôs a Europa no centro do seu – também fazendo coincidir, portanto, um centro geométrico com um outro, étnico/simbólico. Fazendo parecer que os territórios do Norte são bem maiores do que são, o mais tradicional dos mapas-múndi é uma imagem cuja reprodutibilidade técnica, geo-histórica, projetou a naturalização do eurocentrismo e do domínio colonial. (CARRILLO; NAME, 2019, p. 4).

Assim, os mapas tendem a representar os espaços vistos de cima ao promover um regime de observação que desiguala as noções socioespaciais. De encontro a esse problema, a cartografia decolonial reivindica, por meio de uma estratégia transmoderna, sua própria epistemologia cartográfica, atenta à visibilidade e representatividade de comunidades e povos originais.

Figura 35: *América invertida*, de Joaquín Torres Garcia, 1943



Fonte: (CARRILHO; NAME, 2019)

O mapa do artista uruguaio Joaquim Torres Garcia (1874-1949) propõe uma “América Invertida”, de cabeça para baixo, de maneira que o Sul ocupa a posição superior. Garcia projeta, dessa forma, uma outra América, para além das cartografias europeias, uma projeção decolonial.

nosso Norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão pela oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao revés e então já temos uma ideia justa da nossa posição e não como querem no resto do mundo. A ponta de América, desde agora, se prolongando, sinala insistentemente o Sul, nosso Norte (GARCIA, 1944)<sup>12</sup>.

Logo o artista preconiza outra forma de se ver a América e o lugar do Sul no mundo, viabiliza outra maneira de subverter o ponto de vista referencial difundido pela cartografia imposta pela Europa. No subtexto dessa imagem, Garcia propõe a desobediência epistemológica como método, compreende o Sul como lugar que emerge para a transmodernidade, território possível para os saberes subalternos, antes rechaçados e relegados ao espaço da colônia, da exploração. Isto é, reivindica o papel de sujeito ativo para a construção de uma epistemologia Sul-americana.

Ao encontro dessa contraposição cartográfica, Arno Peters, na segunda metade do século XX, propõe uma outra projeção, nesse caso, contrapondo a cartografia de Mercator.

Figura 14: Projeção de Arno Peters, de 1974, mantém as proporções dos continentes, revelando a grandiosidade do Sul Global

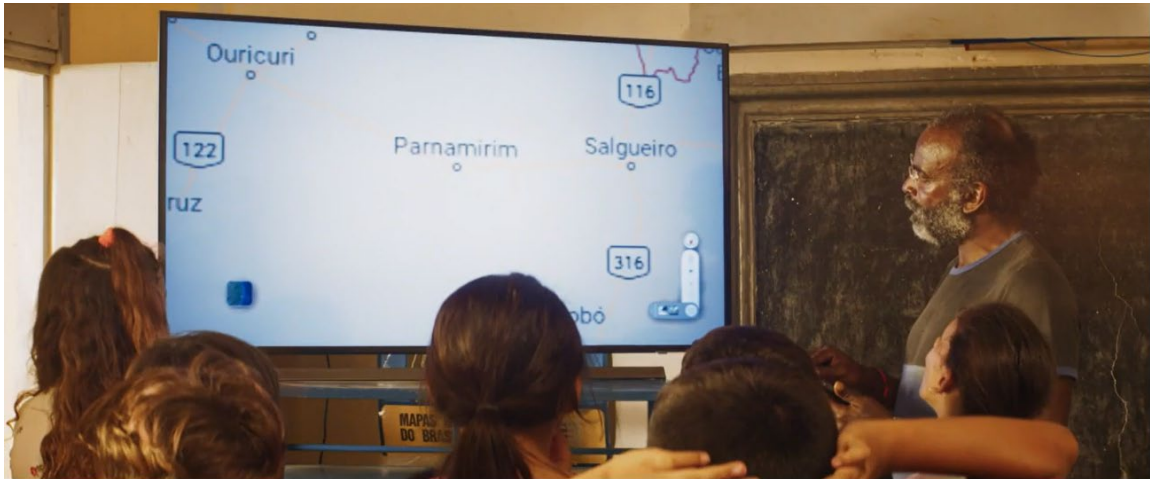


Fonte: (CARRILLO; NAME, 2019).

<sup>12</sup> Fonte: Socialista morena (2012). Disponível em: <encurtador.com.br/eBDNY>. Acesso em: 18 maio 2020

No planisfério projetado pelo historiador alemão o continente africano ocupa a posição central do mapa e, os territórios do Sul recebem o destaque correspondente ao seu tamanho original. A projeção de Peters contesta a narrativa de que lugares fora do continente europeu são insignificantes e pequenos para as representações sociopolíticas, geográficas, históricas e culturais.

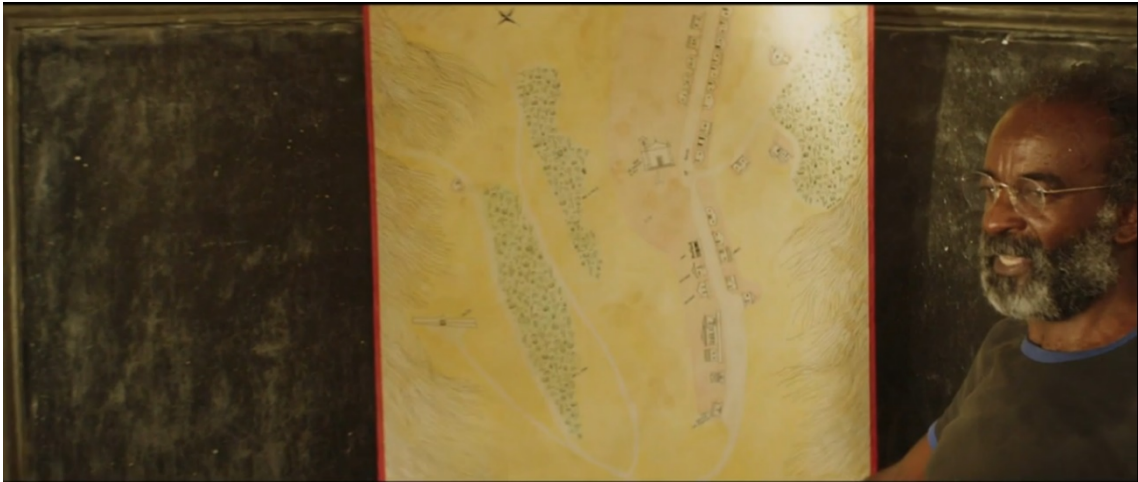
Figura 15: Bacurau fora do mapa



Fonte: (Bacurau, 2019)

Plínio, professor da comunidade em *Bacurau*, recorre ao mapa digital fornecido via satélite para responder uma dúvida dos alunos: “professor, qual a distância de Bacurau para São Paulo?” – pergunta o aluno, Plínio responde: “Vamos procurar aqui no mapa.” Por meio de dois aparelhos eletrônicos (Tablete e TV) o professor tenta localizar a cidade de Bacurau na projeção digital, após tentar, se dá conta que a cidade não consta mais na marcação geográfica. A exclusão de Bacurau do mapa faz parte do projeto de violência arquitetado pelos estrangeiros invasores. Apagar a cidade da projeção socioespacial garante aos invasores a possibilidade de isolar para depois atacar, reconfigura também o regime de visibilidade, uma vez que esses personagens só estarão visíveis para os estrangeiros. Entretanto, o professor se articula na possibilidade de resistir ao projeto excludente da cartografia exposta na tela do aparelho.

Figura 16: Cartografia alternativa: Bacurau no mapa.



Fonte: Bacurau (2019)

O projeto trasmoderno decolonial está intrinsecamente ligado à necessidade de se encontrar outras formas de representação, pensadas, articuladas e executadas pelo subalterno. É o que Plínio faz. Diante da negação de acesso, do impedimento imposto por outros poderes, o professor encontra sua outra alternativa, assim como Joaquín Torres Garcia encontrou ao criar o mapa da *América invertida*. Ao confirmar a impossibilidade de localizar a cidade na tela digital, o professor se movimenta, vai até o quadro negro e expõe o mapa manual para os alunos, pintado à mão e rico em detalhes. “Nesse mapa aqui Bacurau aparece” conclui o professor.

Ainda na mesma sequência do frame acima, após Plínio encontrar Bacurau no mapa, a câmera opta por um zoom na figura exposta no quadro. Após se aprofundar na imagem do mapa, ocorre uma fusão e somos levados até a cidade, com suas ruas, casas, assim como foi exposto na projeção aos alunos. Nesse momento há uma movimentação na cidade diante da iminente chegada do prefeito, entendemos, dessa forma, que os personagens possuem uma maneira particular de se organizar frente à figura tida como autoridade política. Os moradores desfazem a feira que estava acontecendo, se dispersam das ruas e se escondem, não por medo, mas sim por aversão e indiferença ao representante do poder público que chegara de visita na cidade.

Figura 17: O prefeito solitário: Tony Junior no meio da cidade às moscas



Fonte: Bacurau (2019)

Dessa maneira, a narrativa parte da imagem do mapa e chega até Tony Junior, prefeito que ocupa na imagem o espaço solitário de uma representação socioespacial. A potência da imagem sinaliza que a comunidade, em seus códigos internos, faz sua própria política, se recusando a manter diálogo com o representante do poder.

## 2.2 POÉTICAS VISUAIS CONTRA A NECROPOLÍTICA

Diante do exposto, os estudos decoloniais invertem a ordem do discurso colonizador, propõe uma abordagem crítica que intenciona superar a crise de compreensão produzida pela visão colonizadora, que organiza as diferenças e desigualdades entre os povos a partir da ideia de raça (COSTA; GROSFÖGEL, 2016, p. 19). Esse sistema de classificação opera funcionalmente como um regime necropolítico, pois sua gestão, diferente da biopolítica foucaultiana, regulamenta a morte, e não a vida. Nas palavras do filósofo camaronês Achille Mbembe:

propus a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de mortos-vivos (MBEMBE, 2016, p. 146).

A produção de “mundos de morte” está enraizada na permanência da colonialidade, dessa forma, os espaços atribuídos às populações negras, indígenas, árabes, e outras comunidades periféricas, passam pelo constante retorno colonial de extermínio, onde impera a

morte. Nesse sentido, o necropoder institui a visualidade centrada na necropolítica, uma vez que esses espaços passam por uma dinâmica de classificação e separação ordenada por determinada autoridade. Diante disso, a visualidade direciona o olhar vigilante da autoridade para os indivíduos subalternos.

Entretanto, os domínios da colonialidade necropolítica não são inalteráveis na arbitrariedade de seus comandos autoritários, pois, todo sistema de poder está permanentemente sujeito a movimentos de resistência. Assim nos esclarece Mirzoeff: “A noção de autoridade mantém-se inalterada face à modernidade, eternamente derivando poder de sua habilidade para interpretar mensagens, na realidade, ela tem sido radicalmente transformada pela própria resistência que ela produziu” (MIRZOEFF, 2016, p. 754). No âmago dessa resistência decolonial, algumas imagens (sendo duas delas de *Bacurau*) são representativas para pensarmos os regimes necropolíticos e as repostas contravisuais<sup>13</sup> a essa agenda de extermínio.

Nesse sentido, a obra da artista plástica brasileira Adriana Varejão é fundamental para se pensar a relação do colonizador com o outro, uma vez que a história da América Latina, nas representações eurocêntricas, estabelece a imagem do outro como selvagem, primitivo e canibal. A partir dessa visão a respeito do outro, Varejão propõe uma poética canibal, isto é, tomar para si a retórica determinista dos registros das Américas e ressignificá-la por meio de uma linguagem barroca latino-americana.

Figura 18: Figura de Convite III (2005) por Adriana Varejão



Fonte: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) Pensamento feminista e perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, página 349.

<sup>13</sup> O conceito de “contravisualidade” (MIRZOEFF, 2016) será abordado de maneira mais detalhada no terceiro capítulo, no qual a discussão se estabelecerá nas questões da visualidade (vigilância, visibilidade, observação).

A figura da mulher guerreira, tatuada, de cabelos ao vento carregando a cabeça da própria autora, remete à proposta antropofágica de Varejão, fazendo frente e subvertendo também o lugar exótico ao qual a historiografia portuguesa relega as experiências canibais dos indígenas na América, quando ilustraram os rituais dos povos originários. A pintura da autora compõe uma linguagem da contraconquista, pois absorve símbolos europeus e os devolve de outra forma, numa experiência decolonial.

Figura 19: Cena antropofágica - Theodor de Bry (1592)



Fonte<sup>14</sup>

A respeito das representações historiográficas subvertidas, Varejão recorre às figuras do gravurista Theodor de Bry (1528-1598), conhecido pelas representações das primeiras expedições europeias às Américas, nas quais Bry destaca principalmente os rituais antropofágicos dos povos originários. Se olharmos, portanto, nos desenhos dos azulejos na pintura de Varejão, notaremos diversas partes do corpo humano desmembrado, ocupando os quadrados da azulejaria.

Outro ponto referencial para a pintura são as azulejarias portuguesas com as conhecidas “Figuras de convite” vinculada à estrutura tradicional do mundo cortês, palaciano, europeu, típico das representações de pajens que instam o convidado a frequentar os salões e ambientes dos palácios portugueses.

<sup>14</sup> *Imagens para pensar o outro*. Disponível em: <<https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/imagens-para-pensar-o-outro/1-recursos.html>>. Acesso em: 21 maio 2020.

Figura 20: Figura de Convite na Confeitaria de Belém, fundada em 1837.



Fonte<sup>15</sup>

Isto posto, a proposta de Varejão é negar o convite que chama a desfrutar da nobre experiência portuguesa, distanciar-se do modelo tradicionalista e caminhar num sentido canibal, feminista e visceral. A retórica antropofágica se apresenta como uma contraconquista, denunciando o projeto de colonização europeu.

Outra obra que estampa a figura de uma mulher guerreira, numa proposta de denúncia e subversão das estruturas de poder, é a pintura (óleo sobre tela) da artista plástica Marcela Cantuária. Faz parte da série de obras da autora chamada “Mátria livre”, na qual reproduz retrato de mulheres ativistas, mães, militantes e outras mulheres que foram e são simbólicas na luta pela vida, democracia, justiça social e liberdade.

---

<sup>15</sup> ARRUDA, Luísa. "Figuras de Convite em Portugal e no Brasil", Revista Oceanos nº 36/37, outubro 1998/março 1999, pág. 127.

Figura 21: Voltarei e serei milhões de Marcela Cantuária (2018)



Fonte: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista e perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, página 371.

O título da obra “Voltarei e serei milhões” foi o brado de resistência dado pelo último imperador inca, Tupac Amaru (1545-1572), e aqui, Cantuária o coloca na voz de Marielle Franco, ativista pelos direitos humanos, socióloga e política brasileira assassinada em 2018. Na imagem a figura da vereadora está sentada na “cadeira trono de mãe de santo, tradicionalmente usada pelo Partido dos Panteras Negras, grupo negro de resistência e autodefesa, criado em meados dos anos 1960” (HOLLANDA, 2020, p.370). Em detalhes na estampa da camiseta usada por Marielle está a Favela da Maré – lugar onde viveu – sobrevoada por helicópteros da polícia militar do Rio de Janeiro. Cantuária expõe, em camadas, as violências cotidianas empregadas às pessoas que ocupam lugares marginalizados na sociedade brasileira e, também, exclama um grito de resistência à política de extermínio quando “empunha a cabeça cortada do governador Wilson Witzel, representando os chamados “profissionais da violência” (HOLLANDA, 2020, p.370). Dessa forma, a obra evoca a luta latino-americana como resposta decolonial ao projeto funesto e necropolítico, projeto esse que se mantém desde a colônia, por isso, na parte superior da imagem a legenda é simbólica “Un pueblo sin memoria, es un pueblo sin futuro.” No encaixe dessa relação entre memória e futuro, *Bacurau* encontra sua forma de resistência ao projeto necropolítico na força material e simbólica do seu museu.

Figura 22: Apresentação do museu



Fonte: Bacurau (2019)

Antes de nos atentarmos às imagens, precisamos esclarecer o plano de extermínio pretendido pelos invasores de Bacurau, por hora, de forma breve. Os estadunidenses chegam à cidade, montam um acampamento militar, se equipam com armas de fogo, isolam a cidade (excluem o lugar do mapa, bloqueiam o sinal de internet, interrompe a eletricidade). Após concretizarem as estratégias, os estrangeiros atacam a comunidade. Este é um resumo breve de questões práticas do roteiro, não nos ateremos agora nas alegorias narrativas presentes nesse processo.

Diante do iminente ataque, a comunidade se organiza estrategicamente tendo Lunga (cangaceiro trasmoderno) como líder do ataque de defesa. Pressupondo o poder bélico dos invasores, o povo recorre ao museu da cidade, e lá encontram armas antigas e empoeiradas, outrora utilizadas nas lutas do cangaço. Armados, o povo de Bacurau se prontifica a resistir ao ataque dos invasores.

Retomamos, assim, nossa discussão de práticas e alternativas decoloniais para se combater o projeto necropolítico de extermínio, pois, novamente é a imposição de um discurso colonizador diante de um povo visto como primitivo e passível de silenciamento.

Figura 23: Lunga e a cabeça do invasor



Fonte: Bacurau (2019)

Bacurau pode impactar pela violência gráfica de suas imagens, assim como a pintura de Cantuária, na qual a representação de Marielle empunha a cabeça decepada do governador. Nesse sentido, algumas críticas, como a do jornalista Demétrio Magnoli à Folha de São Paulo<sup>16</sup> sugerem que *Bacurau* enquanto filme sustenta uma apologia da violência primitiva e, utiliza o sangue como sedução. Ao nosso ver, parece simplório resumir os momentos de violência à uma estratégia visual de sedução. Uma vez que a comunidade de *Bacurau* não é violenta em seus códigos de convivência, haja vista a placa indicativa no início da narrativa “Se for vá na paz”. Com o alerta imperativo a cidade está dizendo que é contra a guerra, mas, está pronta para se defender. *Bacurau* ocupa o espaço de violentada, e não de violenta. Se olharmos para as lutas diárias da comunidade que sofre pela falta de água, de comida, medicamentos e assistência política, perceberemos que a violência exclamativa não é do contra-ataque aos invasores e, sim a imposta pela negligência das autoridades governamentais.

<sup>16</sup> MAGNOLI, Demétrio. *Bacurau é testemunho da extinção da vida inteligente na esquerda brasileiro*. Folha de São Paulo. Disponível em: <encurtador.com.br/knIMT>. Acesso em: 20 maio 2020.

Figura 24: “Eu quero que fique do jeito que está, infelizmente!”



Fonte: Bacurau (2019)

Ao tocar na figura da mão ensanguentada, fixada à parede do museu – a curadora diz para os moradores que fazem a limpeza do sangue derramado no chão: “A gente vai limpar aqui tudo, lavar bem o chão, mas nas paredes ninguém toca... eu quero que fique assim, do jeito que está, infelizmente!”

Dessa forma, o museu histórico da cidade de Bacurau é o local de resistência fornecedor das insígnias históricas, das armas e dos símbolos de um passado de luta. Assim, retomando a fala da curadora, fixamos que *Bacurau*, diante de uma leitura crítica de sua narrativa, nos diz que as armas devem ocupar o espaço do museu, tanto é que a personagem responsável pela curadoria demonstra infelicidade em sua fala. De toda forma, mediante a possíveis ataques de estratégias coloniais, será o museu responsável por dar a pulsão de resistir.

### 3 AS VISUALIDADES EM MANARAIREMA E BACURAU

#### 3.1 PRIMEIRO DOMÍNIO DA VISUALIDADE EM MANARAIREMA

Antes de adentrarmos em questões específicas da visualidade, precisamos estabelecer as imagens de invasão na obra de José J. Veiga, pois, o complexo da visualidade percebido na narrativa se dá com a instalação do acampamento invasor. Isto é, após a chegada desses estrangeiros o sistema visual (visualização, percepção, vigilância) é alterado. Instaura-se uma prática discursiva de manipulação e alinhamento do real a partir da presença dos “homens da tapera”, uma vez que a visualidade é regulada pela noção de autoridade (MIRZOEFF, 2016). De antemão, esclarecemos a leitura das alegorias no romance como representações da modernização, dessa forma, percebemos práticas análogas à colonização. Assim, não estamos vinculados no determinismo do período histórico da colônia, mas na ideia de que a modernidade/colonialidade são partes do mesmo processo.

No primeiro capítulo de *A hora dos ruminantes*, o qual recebe o título de “A chegada”, somos direcionados a ler a cidade de Manarairema como um ambiente tranquilo e de natureza bucólica: “A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales.” (VEIGA, 2015, p. 21). Nessa passagem o narrador intenciona situar o vilarejo de Manarairema ao ambiente rural, amparado por uma identidade campestre. Estipula essa imagem para reformulá-la no decorrer da narrativa, uma vez que a imagem inicial não será a mesma após a imposição do regime de visualidade colonial estabelecido com a chegada dos invasores.

Os elementos que constituem a natureza do espaço na narrativa são utilizados, nesse primeiro momento, para alarmar em forma de presságio a invasão da cidade: “[..] choros de criança com dor de ouvido, com medo de escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna. Manarairema vai sofrer a noite” (VEIGA, 2015, p. 21). O narrador parte dessa descrição para anunciar uma ruptura iminente. Nesse momento, a tranquilidade característica da cidade aponta sinais de inquietação. E assim, após o momento de prenúncio: “Manarairema vai sofrer a noite” – a cidade é invadida pelos homens do acampamento.

“[...] a cidade amanheceu ainda sem toucinho, mas com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina de se esfregar os olhos” (VEIGA, 2015, p. 24). Achavam os personagens, como expõe o narrador, que o

movimento na estrada seria o esperado carregamento de toucinho, alimento escasso na cidade, e não a invasão dos forasteiros. “As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova” (VEIGA, 2015, p. 24). Desponta nos viventes do vilarejo uma sensação vertiginosa, como se o que havia ali fosse uma trapaça do olhar.

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhado e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acamparam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio [...] os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (VEIGA, 2015, p. 24-25).

A respeito deles, “homens da tapera”, como a voz narrativa os expõe, pouco se sabe, a visualização do acampamento é feita a distância pelos moradores de Manarairema. Diante do silêncio desses invasores, a cidade se mantém em vigília, observando a movimentação do outro lado do rio, tentando colher qualquer informação visual que remedie a dúvida e o medo. “Quem tinha janela com vista para o acampamento não arredava de perto” (VEIGA, 2015, p. 25). Nesse momento, percebemos que os personagens possuem suas práticas de observação, não sabem eles se estão sendo vigiados pelos invasores, se são perigosos em suas intenções, por isso, as casas tornam-se guaritas, e torres de vigia para a comunidade.

O primeiro contato com os forasteiros foi feito pelo padre da cidade, em resposta ao cumprimento do representante da igreja, os invasores foram indiferentes. A notícia da atitude desrespeitosa por parte dos “homens da tapera” se espalhou pelo local, assim, Manarairema se mantinha cautelosa em relação a eles. Se esse momento não foi suficiente para desenhar a postura dos homens, a conversa deles com Geminiano, carroceiro da cidade, foi o bastante.

Enquanto segue seu percurso cotidiano pela cidade, o carroceiro se depara com um dos homens, esse tenta a todo custo comprar a carroça de Geminiano, ele se nega. Chama atenção do morador de Manarairema a postura arrogante do homem ao chamá-lo de “burro” em determinado momento. Após concluir que a carroça não está à venda, o forasteiro sugere um aluguel apenas do veículo, dispensando o animal (burro) e o condutor (Geminiano). Diante disso, concluindo a conversa, e se negando a fazer o acordo, o personagem estabelece o perfil do invasor: “Então aquilo era maneira de tratar negócio, falando de cima, e metendo a mão, e dando ordem, como se eles fossem donos de tudo?” (VEIGA, 2015, p. 29), são, pois, autoritários, e pretendem alterar a dinâmica de trabalho da comunidade.

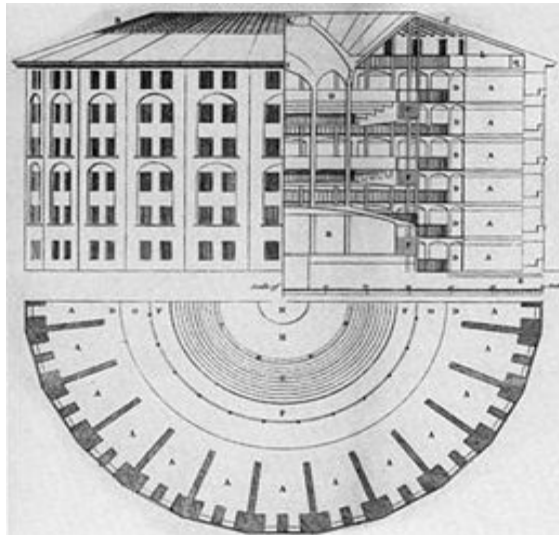
No que diz respeito à funcionalidade do acampamento em *A hora dos ruminantes*, a estrutura pode ser lida como dispositivo de monitoramento funcional da visualidade colonial.

Isto é, para efetivar as dinâmicas de dominação a estrutura física instalada na cidade se mantém imponente como local privilegiado de observação.

Diante do apontado, propomos uma leitura desse acampamento partindo de Foucault e sua discussão sobre o panóptico da “sociedade disciplinar”, e também no amparo teórico da cultura visual de Nicholas Mirzoeff, com a discussão sobre a estrutura de visualização das *plantations*<sup>17</sup>. De antemão, destacamos que a discussão foucaultiana sobre o panóptico nos serve enquanto modelo aplicado à dinâmica de monitoramento colonial, ou seja, a aplicabilidade das funções panópticas vistas no processo de modernização/colonização em Manarairema.

Diante das vicissitudes envolvendo observador e observado, torna-se fundamental para as proposições de Foucault, as idealizações do filósofo jurista Jeremy Bentham expressas no projeto arquitetônico de uma prisão ideal. O edifício desenvolvido por Bentham possui forma anelar e ao centro há uma torre. O anel é dividido em microcelas que possibilitam olhar tanto para o interior quanto para o exterior – na torre central o vigia permanece metuculoso e inexorável. Por meio da estrutura, o vigilante invade as celas com o olhar de observador, no outro campo, o vigiado não tem a possibilidade de saber quem o vigia.

Figura 25: A estrutura panóptica



Fonte: Foucault (1987)

<sup>17</sup> “O termo *plantation* não indica meramente uma plantação, o compreendemos como um tipo de cultivo comercial, baseado em latifúndios, com uso de mão de obra escrava e produção monocultora voltada para exportação. Sistema largamente utilizado para exploração colonização de países ditos subdesenvolvidos, ou colônias de exploração” (MIRZOEFF, 2016, p. 747).

A respeito da funcionalidade do modelo panóptico, Bentham endereçou algumas cartas à Inglaterra, ao encontro de um amigo anônimo. Nas palavras dele: “[...] quanto maior for a probabilidade de que uma determinada pessoa, em determinado momento, esteja realmente sob inspeção, mais forte será a persuasão – mais intenso, se assim posso dizer, o sentimento que ele tem de estar sendo inspecionado” (BENTHAM, 2008, p. 29). Ou seja, o exercício proposto pelo modelo utiliza o controle do corpo como modelagem sociopolítica. O que vai ser definido não é tanto um respeito novo pela humanidade dos condenados, outras formas de punição ainda podem ocorrer. De toda forma, há uma tendência para a “justiça” mais atrelada ao poder da vigilância.

A figura panóptica é então tomada por Foucault para analisar de que maneira as características da vigilância proposta por Bentham se instrumentalizam em diversos contextos institucionais da modernidade/colonialidade. Isto é, não se trata apenas de uma operação entre detentos prisionais e vigilantes. A expansão da determinada funcionalidade proposta pelo filósofo não está totalmente fora da pensada por Bentham:

Para dizer tudo em uma palavra, ver-se-á que ele é aplicável, penso eu, sem exceção, a todos e quaisquer estabelecimentos, nos quais, num espaço não demasiadamente grande para que possa ser controlado ou dirigido a partir de edifícios, queira-se manter sob inspeção um certo número de pessoas. Não importa quão diferentes, ou até mesmo quão opostos, sejam os propósitos: seja o de punir o incorrigível, encerrar o insano, reformar o viciado, confinar o suspeito, empregar o desocupado, manter o desassistido, curar o doente, instruir os que estejam dispostos em qualquer ramo da indústria, ou treinar a raça em ascensão no caminho da educação, em um palavra, seja ele aplicado aos propósitos das prisões perpétuas na câmara da morte, ou prisões de confinamento antes do julgamento, ou casas penitenciárias, ou casas de correção, ou casas de trabalho, ou manufaturas, ou hospícios, ou hospitais, ou escolas” (BENTHAM, 2008, p. 20).

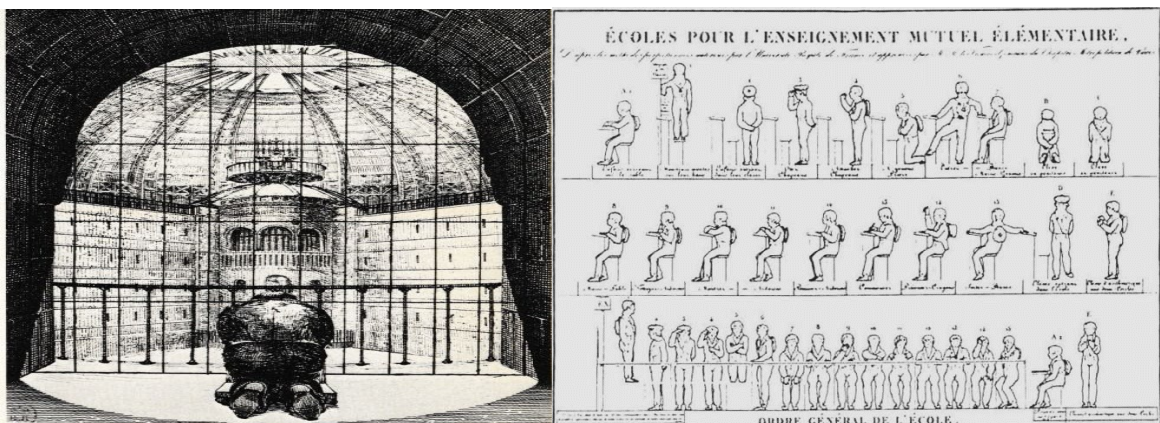
Alinhado ao pensamento Benthaniano a respeito da ramificação panóptica, Foucault expõe a rede de relações que sustenta a sociedade disciplinar: “O que permite ao poder disciplinar ser absolutamente indiscreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em princípio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmos que estão encarregados de controlar” (FOUCAULT, 1987, p.202). A imposição disciplinar se manifesta sendo indiscreta e discreta. Indiscreta pois controla todas as instâncias e seus envolvidos – discreta porque funciona de maneira silenciosa. Dessa forma, se estrutura pelos olhares calculados, se autossustenta na internalização de códigos e condutas da observação.

Nesse sentido, ao passar pelo processo de modernização – como nos indica Amâncio quando verbaliza a aparente intenção dos homens: “Eles vieram trabalhar, trazer progresso”

(VEIGA, 2015, p. 65) – os personagens se modificam, tornam-se condicionados à disciplina exploratória estabelecida.

Nesse contexto de condicionamento, o conhecido e bem querido carroceiro da cidade (Geminiano) se torna explorado pelo acampamento. Diante do fato, o narrador do romance não nos dá os motivos que levaram o personagem a ceder para os forasteiros, sabemos apenas do seu estado físico e psicológico de exaustão. O carroceiro passa a ser o mais afetado pela imposição dos estrangeiros, novamente nos guiando para a colonialidade do processo, uma vez que Geminiano é um homem negro levado ao limite do próprio corpo: “– um homem desmanchado [...] quando cruzava com alguém na rua ou na estrada, Geminiano levantava a mão num cumprimento mecânico que não chegava à aba do chapéu. Quando alguém o saudava, ele não ouvia da primeira vez, ou ouvia atrasado” (VEIGA, 2015, p. 54). Dessa forma, o carroceiro não tem mais poder sobre o seu corpo e suas vontades. Gemi vive sob o olhar atento daqueles que detém a autoridade do olhar disciplinador.

Figura 26: Sobre corpos e o olhar disciplinador



Fonte: Foucault (1987)

Ambas imagens superiores fazem parte do projeto desenhado pelo arquiteto francês Harou Romain (1796-1866) em 1840. Na primeira um detento reza diante da torre de vigilância (FOUCAULT, 1987, p 48), portanto, não há para esse preso a possibilidade de cumprir qualquer rito particular. A porta da cela permanece aberta durante a oração, em outras circunstâncias esse momento seria privado, mas ali há uma torre de vigilância no campo de visão do detento. Ao lado, impera outro tipo de vigilância, alinhada à instituição de ensino. Corresponde ao interior da *Escola Espanhola de Ensino Mútuo*. Na figura, os estudantes participam de um exercício

corretivo que visa corrigir a postura e, padronizar a caligrafia. Ambas situações se desenvolvem, é claro, com a presença de um observador-disciplinador.

Em confluência ao título dessas ilustrações, o filme *Má educação* (2014) do cineasta espanhol Pedro Almodóvar traz imagens pertinentes para a discussão estabelecida sobre corpos e o olhar disciplinador.

Figura 27: Sobre corpos e o olhar disciplinador



Fonte: *Má educación* (2014)

Se no desenho de Harou Romain o detento reza em frente à torre de vigia, no quadro acima Ignácio canta para os vigilantes, nesse caso, a torre é substituída pela personificação do observador. Compondo o frame estão os padres, estes sentados diante de uma mesa farta, os olhares estão direcionados à performance do aluno que é obrigado a cantar uma música religiosa. Trata-se de um internato católico, logo, a dinâmica de funcionamento da instituição exige determinada padronização, nota-se na postura e no uniforme de Ignácio.

Na segunda imagem está a cena posterior ao momento de Ignácio com os padres. No quadro, o campo de visão é preenchido pelos corpos dos alunos durante um exercício físico, em uma posição privilegiada – o padre os observa e ordena os comandos. Nos chama atenção, para além do olhar do padre sobre os garotos, a visualidade da câmera responsável por captar essa imagem. No segundo quadro há um plano geral da cena, no qual está subtendido um olhar que está acima do padre, nota-se, a partir dessa elucidação, uma dimensão maior da visualidade que é criada pela pessoa responsável pelo registro da cena.

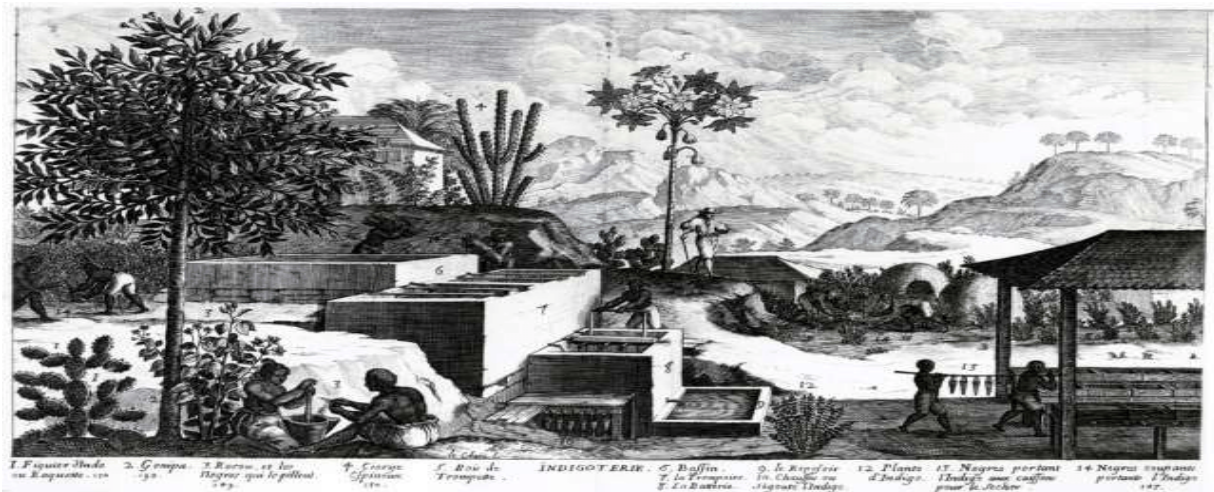
Assim, o panóptico é o local privilegiado onde a experiência com indivíduos se torna possível, independente das limitações do espaço físico. Opera, assim, em macro e micro demarcações. Sobretudo é utilizado para “modificar o comportamento, treinar ou retrainar os

indivíduos” (FOUCAULT, 1987, p. 227). São práticas que se encaminham para a inspeção de diversos sistemas de pensamento. Dessa forma, o monitoramento, a contenção de ações e a vigilância são instâncias aplicadas para a manutenção de regimes totalitários/exploratórios, onde a observação se torna sistemática.

Mirzoeff abre o artigo *O direito a olhar* com a seguinte frase: “Quero reivindicar o direito a olhar” (MIRZOEFF, 2016, p. 746). A reivindicação feita pelo teórico da cultura visual, está direcionada, acima de tudo, a uma demanda pelo real. É, portanto, um apelo à subjetividade. O direito a olhar “confronta a polícia que nos diz chispem, não há nada para ver aqui” (MIRZOEFF, 2016, p. 746). Não se trata apenas a uma resposta a determinado projeto de censura, esse regime que determina o sistema do visível é definido como “visualidade” (MIRZOEFF, 2016). Assim, a perspectiva decolonial constitui a visualidade como algo a ser combatido – visto que os regimes de visualização em terras colonizadas são determinados por processos eurocêntricos de monitoramento. Ainda de acordo com Mirzoeff (2016) o movimento que reivindica, confronta e questiona o direito a olhar é conceituado por “contravisualidade”, conceito caro para a nossa discussão, mas por hora, guardaremos esse termo para outro momento. Voltemos à visualidade e seus domínios.

De acordo com o autor, os primeiros setores da visualidade foram os processos de escravidão nas *plantations*.

Figura 28: Complexo plantation. Pessoas escravizadas sob a vigilância do supervisor.



Fonte: Mirzoeff (2016)

A figura do supervisor na posição privilegiada da visualização, possibilita a vigilância soberana. Em cima de um ponto mais alto está um homem vestido com roupas de senhor, um chapéu cobre sua cabeça, que o protege do sol enquanto observa o trabalho de pessoas

escravizadas. Dessa maneira, a figura do colonizador reforça a punição violenta e, também, a vigilância que sustenta a moderna divisão de trabalho. Grifamos, assim, a ideia qual a modernidade/colonialidade e os processos de exploração coloniais são interdependentes. Nesse contexto, “a partir do final do século XVIII em diante, a visualização se tornou a marca do general moderno” (MIRZOEFF, 2016, p. 747).

Para Mirzoeff a visualização se torna marca do explorador moderno, e ao encontro dessa afirmação, os homens da tapera, lidos na narrativa veiguiana, partem da possibilidade de vigiar e punir para estabelecer um regime moderno de trabalho. Tanto é que, por influência desses forasteiros, os meios de produção do vilarejo são drasticamente alterados. Processo grifado quando Geminiano – personagem fundamental para a vida social daquela pequena cidade – se vê coagido a ceder sua carroça aos homens da tapera.

Ou seja, o acampamento (instituição firmada em Manarairema) mantém-se com a imponência de um mecanismo moderno/colonial de controle, e, para a sua manutenção, depende de uma classe submissa, que “seja formalmente uma classe escrava ou não, cuja tarefa é fazer o trabalho que deve ser feito e nada mais” (MIRZOEFF, 2016, p. 749). Diante dessa possibilidade de condicionamento e exploração, na qual a vigilância sistemática impossibilita a fuga do observado, olhemos novamente para Geminiano e sua divagação sobre a realidade estabelecida. Gemi sofre: “O que é que eu faço? Como é que vou sair desta prisão? Por que foi que não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas!” (VEIGA, 2015, p. 55).

Até aqui discutimos a visualidade estabelecida no complexo hierárquico da modernidade/colonialidade. Assim, esse tipo de visualização sistemática só se torna possível pela distribuição dos indivíduos no espaço (FOUCAULT, 1987, p. 168). Ocorre através de práticas de demarcação. “A disciplina às vezes exige a *cerca*, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo. Local protegido [...]” (FOUCAULT, 1987, p. 168). Assim, para que seja eficiente, a vigilância disciplinar necessita de demarcações físicas, de maneira que o acampamento instalado na Manarairema de José J. Veiga é essencial para que a visualidade impere.

### 3.2 VIGILÂNCIAS E CONTRAVIGILÂNCIAS EM MANARAIREMA

Manarairema enquanto substantivo criado por Veiga, foi dissecado por Agostinho Potenciano de Souza (1987, p. 76) em sua dissertação de mestrado sobre a obra de José J. Veiga. A sonoridade do nome levou o autor até às palavras do dicionário tupi: *manã* (vigiar, espiar),

*ra'i-ra-ir* (prole, ninhada), *ram* (sufixo de futuro) ou *rêm-ahi* (apodrecer). Nesse sentido, uma possível tradução de Manairarema seria “a ninhada que será vigiada” (SOUZA, 1987, p. 76). Assim, o título da cidade já anuncia sua sina de invasão, vigilância e sofrimento.

Há em Manairarema o convívio de ordem tradicional do espaço sertanejo: a conversação no armazém, o trabalho no campo, a ocupação artesanal do carpinteiro, do ferreiro, e as distrações assistidas pelo enquadramento das janelas. Nesse cenário, a vigilância opera na dimensão de uma sociabilidade distante das relações institucionais, uma vez que as noções de público e privado não estão firmadas na comunidade, dessa forma, todos estão próximos uns dos outros. Há, portanto, nesse meio, as especulações cotidianas sobre os moradores, as fofocas, as vigílias nas calçadas, o olhar atento dos vizinhos. Impera nessa conjuntura um discurso da coletividade a partir desses ambientes, e, para tal, o narrador opta por um discurso direto que indetermina a autoria dos falantes. Nesse sentido, vejamos uma conversa surgida na janela, enquanto os moradores observam o acampamento invasor:

- Dois deles estão aloitando no capim. Será que é briga?
- Estão brincando de jogar água uns nos outros.
- Agora é que eles vão almoçar. Estão formando fila com prato na mão (VEIGA, 2015, p. 25)

O diálogo é lacônico em sua execução e não responde às dúvidas surgidas, reforça, dessa maneira, o caráter de mistério da narrativa. O que surge, a partir dessa observação, são as especulações constantemente alimentadas pelos manarairenses na ambientação da janela, da venda, das ruas. No enalço dessa questão discursiva envolvendo a especulação, o bisbilhotar, a fofoca – a pesquisadora Suelen Ariane Campiolo Trevizan em sua dissertação de mestrado envolvendo *A hora dos ruminantes*, diz: “[...] protestam por não participar de uma fofoca. A informação para essa gente é antes um artigo de curiosidade nas rodas de conversa, desligada da esfera da ação” (TREVIZAN, 2013, p. 25). Na esteira desse pensamento, a performance dessa coletividade se aproxima ao cômico e, em alguma medida ao caricato. Nesse enalço, enquanto coletividade, os personagens se comportam como “personagens de costume<sup>18</sup>” (CANDIDO, 2007, p.61), diferem por essa postura, da coletividade em *Bacurau*, uma vez que lá, a informação não é desligada da esfera da ação.

---

<sup>18</sup> As “personagens de costumes” são aquelas mais próximas do estereótipo, da caricatura, desenhados a partir de “tudo aquilo que os distingue vistos de fora” (CANDIDO, 2007, p.61).

Nessa conjuntura, específica de Manarairema, a alteridade da visualidade é determinada pela vigilância discreta e misteriosa da autoridade do acampamento, ao encontro das práticas cotidianas de observação da comunidade.

Assim sendo, após a instalação do acampamento do outro lado do rio, o povo de Manarairema decide que fingir desinteresse pelos homens da tapera não anula a inquietação geral, decidem, então, vigiar o acampamento de forma indiscreta, como espectadores de um acontecimento cotidiano, e também como vigilantes resistentes: “Passaram a fazer ponto na cerca do pasto, na esperança de estabelecer contato, de apurar qualquer coisa. Ficavam ali horas ao sol, aguentando calor e mosquito, de olhos no acampamento, e os homens lá, indiferentes” (VEIGA, 2015, p. 35). Mesmo insistentes em seus postos de vigia, os personagens não conseguem captar informação visual que revele a intenção desses invasores.

E então, diante da vigilância sistemática da comunidade, os homens do acampamento decidem bloquear o campo de visão: “Parece que os homens se aborreceram com aquele ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cerca, justamente no ponto mais devassado” (VEIGA, 2015, p. 35). A ação de bloquear a fresta que possibilitava a visão do acampamento gera mais inquietação na cidade, os personagens permanecem sem saber o que se passa no interior do local.

Vale destacar que essa atmosfera de segredo atinge também o leitor, pois o narrador nos priva dos acontecimentos e das intenções dos homens, prioriza apenas Manarairema em sua narrativa. Dessa maneira, a cidade se impõe como personagem central do romance, nota-se quando a voz narrativa coloca Manarairema na forma de agente central dos acontecimentos: “Manarairema vai sofrer a noite [...] Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles [...] Manarairema esperou impaciente” (VEIGA, 2015, p. 21-27). Assim, a cidade ficcional flui na narrativa tal qual um personagem protagonista, porém a história não exclui as performances subjetivas dos indivíduos que fazem parte do corpo social da comunidade.

Em Manarairema há sempre uma janela para aliviar a inquietação ruminada a partir do silêncio dos homens, essa abertura presente em todas as casas se torna o mirante comum a todos os cidadãos: “Quem tinha janela com vista para o acampamento não arredava de perto” (VEIGA, 2015, p. 25), essa postura dos personagens, mesmo que revestida por uma atmosfera de fofoca e especulação, questiona o tipo de regime visual estabelecido com a chegada dos invasores; ao permanecerem em seus postos de vigia, essas pessoas estão reivindicando pra si uma postura de contravigilância/contravisualidade .

O olhar atento de Manarairema a partir da janela é compenetrado, quando alguém “saía era só o tempo de correr ao fogão, tomar um gole de café no bico mesmo da cafeteira e

voltar correndo para o posto” (VEIGA, 2015, p. 25). Essa conduta dos invasores, restrita ao acampamento não perdura muito tempo, isto é, chega o momento em que eles se infiltram como vigilantes na cidade: na venda, nas ruas e nas praças:

Ficavam parados numa esquina ou na sombra do coreto, muito interessados nas pessoas que passassem, *mas apenas para olhar*; não falavam com ninguém, não cumprimentavam nem gostavam de responder cumprimento, se respondiam era de má vontade, para dentro (VEIGA, 2015, p.76, grifo nosso).

Nesse excerto o narrador traduz a postura dos invasores no centro da cidade, estão lá para mapear as ruas, o comportamento da comunidade, as especificidades dos moradores, ajustam-se, pois, colhendo informações para desígnios desconhecidos. Nesse contexto, ainda inquietante pelo mistério, Dona Bitá observa pela janela e aponta o comportamento estranho dos homens: “Gente de fora é meio esquisita, é meio esquisita em certas coisas, como naquela mania de falar em cochichos entre eles, de parar num lugar e ficar apontando uma coisa e outra, como medindo, avaliando, marcando.” (VEIGA, 2015, p. 116). A visão da personagem grifa a ideia de modernização trazida pelos homens, ao passo que estão medindo, marcando, e “fazendo obras que ninguém compreendia” (VEIGA, 2015, p. 64). A partir daí, resta a Manarairêma observá-los das janelas, de longe, e até mesmo manter contato, porém, esse contato é contornado pela retórica excludente imposta pelos homens.

As ocorrências até aqui apresentadas convergem para um desenho prisional de Manarairêma, isso porque o desenrolar das atividades dos homens do acampamento faz com que os personagens se tornem prisioneiros na cidade em que vivem. Entretanto, essa prisão não é um lugar arquitetado com grades, muros, e cercas impermeáveis. De outra forma, os personagens se encontram: “Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas, as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente” (VEIGA, 2015, p. 124). Sabendo da imposição desse cárcere, falta saber de que forma a articulação dos invasores é responsável por instaurar determinada realidade na cidade.

Como já antes dito, o romance de Veiga é marcado por acontecimentos insólitos e alegóricos, nesse sentido, o aprisionamento é consequência de uma invasão de bois, sucessora de uma invasão de cachorros. Assim, temos três invasões: a chegada dos homens; a invasão de cachorros; o derrame de bois. Após a instalação do acampamento, como para afirmar o poder dos intrusos, a cidade é tomada por esses animais.

Nesse momento, a invasão dos bois nos interessa mais, pois, o referido momento insólito é agressivo em sua capacidade de condicionamento coletivo. Na esteira desse problema, voltamos à funcionalidade prática do panóptico, na qual Foucault utiliza a metáfora do zoológico para afirmar a intenção do modelo: “O Panóptico é um zoológico real; o animal é substituído pelo homem, a distribuição individual pelo grupamento específico” (FOUCAULT, 1987, p. 226). Ocorre em Manarairema a mesma inversão refletida na proposição do filósofo, e nesse caso os personagens se tornam reféns dos animais ruminantes, os quais ocupam toda a cidade. Na cena, as personagens humanas são colocadas em jaulas enquanto os bois as observam, impedem a fuga, instauram a fome, o medo e a impotência.

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço (VEIGA, 2015, p. 119).

Dessa forma, esses animais determinam o regime de visualidade, uma vez que impossibilitam o olhar do outro, ocupam os espaços das portas, das janelas, das ruas. Assim, as pessoas “passavam a maior parte do tempo deitadas, caladas, olhando as telhas, as paredes, sem ânimo até para pensar” (VEIGA, 2015, p. 130). Nesse estágio da invasão dos bois, os personagens perdem a capacidade de associar sentido à visão, o olhar não alimenta qualquer nível de subjetividade, não há visão exterior da vida, perdem, inclusive, a noção dos dias, uma vez que não conseguem ver a luz do sol e o sino da igreja já não toca mais. Há, nesse cenário, uma penumbra constante: “Quase ninguém acendeu as luzes, poucas eram as casas onde ainda havia o que iluminar [...] pouca diferença podia fazer algumas velas e candeeiros” (VEIGA, 2015, p. 131). Há, aqui, de acordo com a voz narrativa, uma noite sem fim, uma cidade espectral, na qual a visualidade se reforça na escuridão requerida pelo poder autoritário do acampamento. Nesse contexto, o olhar incessante dos animais se converge para a visão dos homens invasores: “Agora eram obrigados a viver e fazer tudo observados por dois, três pares de olhos bovinos” (VEIGA, 2015, p. 120), pois observam tudo, se apossam da cidade, vigiam e punem.

Apontamos anteriormente a postura de fofoca, vigilância, e especulação em Manarairema, essa especificidade da comunidade se modifica, ou quase deixa de existir no momento em que a cidade é tomada pelos bois. Há diante disso a perturbação do *modus operandi* do vilarejo, o qual anteriormente não alimentava segredos, e tudo era especulado na dimensão da fofoca: “Numa cidade sem segredos as notícias pulam cercas [...] cada um vive

exposto a olhares atentos que se fingem de distraídos. Assim era também Manarairema” (VEIGA, 2015, p. 94). Por conseguinte, o olhar atento de Manarairema perde sua potência diante do cárcere imposto pelos invasores; e ao nosso ver, mesmo que distante da esfera da ação, o olhar especulativo de Manarairema, a vigilância a partir das janelas e das cercas, se configuram como uma contravisualidade. Pois no sentido dessa contravigilância as janelas eram o enquadramento da visão, e alimentava a dimensão imagética do acampamento, e desenhava no imaginário da comunidade, mesmo que de forma superficial, a possível intenção dos homens da tapera. Dessa maneira, levando em conta esse sítio, como os personagens se articulam num possível exercício de contravisualidade? Afinal, por uma imposição insólita do acampamento eles perderam a capacidade de observar o mundo exterior ao interior das casas.

No cenário exposto acima, as crianças de Manarairema são as responsáveis por exercer o protagonismo de uma resistência organizada ao regime instaurado. Os meninos se articulam como vigilantes do mundo exterior, e essa postura de resistência aos homens já havia sido anunciada momentos antes da invasão dos bois, por isso precisamos voltar um pouco na narrativa para contextualizar esse comportamento subversivo.

Os homens da tapera, talvez por saberem que os meninos da comunidade circulavam em todos os becos e outros perímetros da cidade, tomaram essa parcela de Manarairema como alvo de afronta: “as crianças sofriam muitas provocações desses homens” (VEIGA, 2015, p. 76). Nesse contexto, Mandovi, menino que vendia cigarros em uma caixa de sapatos, era uma das vítimas constantes dos afrontamentos dos invasores; após um encontro com os homens, o pequeno vendedor é alvo da desconsideração dos forasteiros, fato constatado quando um deles arremessa ao chão a mercadoria do menino, e em uma resposta racional o menino responde: “ – Agora paga. Desmanchou, paga – disse Mandovi, acreditando estar aplicando uma lei lógica que qualquer pessoa entenderia.” (VEIGA, 2015, p. 77). A atitude do garoto revela um comportamento destoante dos outros personagens, principalmente dos adultos, pois em nenhum outro momento da narrativa os invasores foram confrontados com uma resposta direta, a não ser por Apolinário (pai de Mandovi). Para confirmar sua indignação, o menino arremessa pedras e outros objetos nos homens que estavam a caminhar sem lhe pagar o que deviam.

Após o acontecimento descrito acima, a coletividade de Manarairema se impõe novamente de maneira deslocada da esfera da ação, pois não há uma articulação crítica sobre o ocorrido – e sim uma movimentação a fim de vigiar a casa do menino e formular matéria prima para as fofocas futuras. Nesse momento, a casa de Apolinário estava cercada pelos moradores: “Ninguém quis sair imediatamente; se seu Apolinário ia castigar o filho, eles queriam pelo menos ouvir os gritos” (VEIGA, 2015, p. 78). À vista disso, o comportamento da coletividade

em contraste com o comportamento da criança, sublinha o descompromisso dessa coletividade com a seriedade da situação. Ainda nessa relação dual entre adultos e crianças, sabe-se que os mais novos de Manarairema são os únicos a refutarem as especiarias introduzidas na cidade pelo acampamento: “Pensado bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera. A gente grande era cheia de prudências, de conveniências, de esperanças de vantagens, ou então de simplesmente medo” (VEIGA, 2015, p. 117). A partir desse breve desenho comportamental das crianças, se justifica as ações dos meninos como formuladores de uma contravigilância, pois não há na esfera dos personagens adultos quem se destaque como agente de uma resistência organizada.

Voltando ao cenário anterior, no qual Manarairema está ocupada por bois, e sua população prisioneira dentro das casas; surgem os meninos como os únicos capazes de sair de seus lares e caminharem sobre os animais ruminantes, o que possibilita a eles circularem pela cidade em busca de informações, mantimentos, e outra qualquer possibilidade de acalanto para os prisioneiros. “Os meninos andavam por toda parte inspecionando e voltavam dizendo a mesma coisa, sempre: nem que os bois quisessem ir embora, por enquanto não teriam por onde passar: as estradas estavam tomadas a perder de vista” (VEIGA, 2015, p. 123). A cena transmitida pelos meninos revela uma Manarairema tomada e sufocada, diante disso, os pequenos mensageiros reforçam sua atividade na cidade, e organizam um serviço de recados e de entrega de encomendas – trabalho anteriormente feito pelo correio da cidade. O trabalho dos meninos perdura durante toda a invasão dos bois, com seriedade e organização eles partem por Manarairema em busca de qualquer registro visual que sinalize o fim do momento obscuro; a atividade dos garotos persiste por muito tempo, e nos é narrado a respeito do cansaço sentido por eles: “[...] paravam rapidamente em casa para descansar um pouco e comer qualquer coisa, iam contando o que tinham visto ou ouvido” (VEIGA, 2015, p. 124). A atividade das crianças é essencial para a comunidade, pois é por meio do relato dos pequenos vigilantes que Manarairema afaga seus rompantes de ansiedade.

Evoca, também, o trabalho dos garotos, um tipo de reação catártica no personagem Joaquim Rufino, o único preso da cadeia da cidade, que nesse caso, dependia dos meninos para se alimentar: “ao ver a dificuldade que os meninos estavam tendo para supri-lo de água e comida, apanhou a viola, sentou-se no parapeito da janela gradeada e fez uma moda para os bois. Os meninos que ouviram gostaram, mas não souberam contar direito em casa” (VEIGA, 2015, p. 125). A viola de Rufino é, de alguma maneira, o resultado da contravisualidade executada pelos meninos, pois o acesso ao exterior foi negado à comunidade, não havia nada para ser visto, tudo estava oculto pelo derrame de bois, estavam, assim como Rufino, todos

presos; contudo, as crianças encontraram uma maneira de transgredir o regime, para que assim, a canção do prisioneiro soasse como um último grito de libertação.

### 3.3 O PANÓPTICO FOI SUPERADO (EM *BACURAU*)?

Para Deleuze o que está em vigência nas práticas da vigilância pós-foucaultiana é outro tipo de disseminação do olhar observador: “São formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado” (DELEUZE, 1992, p 219). Assim, a visualidade, no contexto apresentado, difere do panóptico de Bentham, pois não provém de um lugar central, de uma estrutura firmada nos espaços sociais, mas sim de uma rede.

Diante do já exposto, outra pergunta orienta nossa inquietação sobre a visualidade contemporânea; nesse caso, o questionamento é feito pela autora Fernanda Bruno “De que vigilância estamos falando?” (BRUNO, 2013, p. 17). A autora de diversos estudos sobre vigilância e sociedade ainda questiona se é necessário a criação de novos termos, uma vez que somos frequentemente invadidos por novas aparições tecnológicas, novas práticas e apropriações.

Nesse sentido, o modelo historicamente conhecido da vigilância prisional de Bentham não pode fundamentar a vigilância contemporânea feita por drones, por exemplo. Ainda, tentar cristalizar domínios da vigilância na transmodernidade é arriscado, pois sempre seremos de algum modo ultrapassados pelo fluxo de circunstâncias e práticas que desejamos apreender (BRUNO, 2013, p 17).

Isto posto, a dinâmica entre observador e observado é contornada pela vigilância distribuída, e também querida. Torna-se requerida pelo pressuposto da segurança, se olharmos para toda organização das metrópoles, encontraremos câmeras em todos os lugares; casas, prédios, ruas, mercados, semáforos entre outros. Toda a distribuição de redes vigilantes é legitimada pelo pressuposto da segurança. São essas, pois, algumas questões levadas em consideração ao se pensar o panóptico aplicado à contemporaneidade.

Com isso, voltemos rapidamente a Foucault:

Esse panóptico, sutilmente arranjado para que um vigia possa observar, com uma olhadela, tantos indivíduos diferentes, permite também a qualquer pessoa vigiar o menor vigia. A máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela torna-se um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira. O esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se

difundir no corpo social; tem por vocação tornar-se aí uma função generalizada (FOUCAULT, 1987, p. 231).

Dessa maneira, o panóptico tem um papel de amplificação; o que pode levar, conseqüentemente, para a reconfiguração dos regimes de observação da chamada era digital. Foucault se debruçou, como vimos, sobre as questões institucionais e estruturais de disciplina e vigilância, a partir das elucidações utilitaristas de Bentham. Mas, como vimos na passagem acima, o filósofo esclarece a capacidade de reformulação generalizada do panoptismo. Nesse contexto, há discussões teóricas que perguntam se o panóptico na sociedade contemporânea já foi superado. Aqui, não pretendemos responder a essa questão, e muito menos esticar o termo “panóptico” para discutir *Bacurau*, pois no encaixe desse problema, parece comum nos estudos da vigilância a emprego do termo “sinóptico” como substituição ao panóptico, e como veremos a seguir, ele se mostra delimitador.

Em *The viewer society: Michel Foucault's 'panopticon' revisited* (1997), o sociólogo Thomas Mathiesen revisita a noção foucaultiana a respeito do panóptico. A partir daí, o autor questiona a validade da performance panóptica na sociedade pós-disciplinar, e como resultado estabelece o termo “sinóptico” em oposição ao panóptico. Se no panóptico debatido por Foucault poucos vigiavam muitos – no sinóptico muitos podem vigiar poucos (MATHIESEN, 1997). O conceito estabelecido pelo sociólogo tenta demarcar certa transição da sociedade disciplinar para outra imperante. Em alguma medida o termo é delimitador por propor uma posição de dualidade com o panóptico, comporta, assim, um contexto apenas comparativo, negando as complexidades da visualidade na transmodernidade que pretendemos analisar.

Diante dessa inquietação, nossa pergunta é: quais complexidades da vigilância transmoderna revelam o regime de visualidade em *Bacurau*? Uma vez que na narrativa fílmica de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles – nos deparamos com outras formas de ver e ser visto, não mais relacionadas ao processo da modernidade/colonialidade (*A hora dos ruminantes*) e, sim, direcionadas à transmodernidade e as formas da contravisualidade. Impera outras questões anexadas à desterritorialização da visualidade, envolvendo novos arranjos técnicos de observação: drones, celulares, satélites, etc. Diante disso, o termo “panóptico” nos servirá como modelo referencial datado e não conceito aplicado à narrativa.

### 3.4 SINAIS DA INVASÃO EM BACURAU

Como vimos anteriormente, a invasão de Manarairema é precedida pela manifestação inquieta dos animais, e da natureza daquele espaço. Não distante da ansiedade pressagiosa

notada nos elementos da vida natural da cidade, o imaginário do sonho dos personagens em *A hora dos ruminantes* também é invadido pela mesma sensação: “Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia” (VEIGA, 2015, p. 28). Ao encontro da estranheza desses acontecimentos, a personagem Domingas, médica em Bacurau, é tomada por um sonho premonitório antes da invasão impositiva dos estrangeiros. Na visão notamos o corpo ensanguentado de uma mulher desconhecida, e ao se desenvolver, a narrativa nos informa que a figura feminina é uma das invasoras da cidade.

Ainda numa relação proximal à narrativa de José. J Veiga, *Bacurau* utiliza os animais da região para alarmar a presença de algo estranho na cidade. Nesse sentido, enquanto Domingas acorda de seu sonho profético, a cidade é tomada por um derrame de cavalos

Figura 29: O derrame de cavalos: algo está errado em Bacurau.



Fonte: Bacurau (2019)

Notamos a principal rua do vilarejo sendo tomada pelos animais durante a noite. O fato estranho acorda alguns dos moradores, os personagens abrem as portas e janelas – contemplam com perplexidade o acontecimento. Erivaldo, personagem que futuramente será morto por forasteiros brasileiro subordinados aos estrangeiros invasores – reconhece os cavalos e diz: “são da fazenda do Seu Emanelito.” A partir daí, percebem a natureza estranha da situação, e logo são levados a averiguar a origem do ocorrido.

Numa relação de proximidade diegética, os cavalos em *Bacurau* causam a mesma sensação de estranhamento acometida aos personagens de *A hora dos ruminantes*. Nesse caso, para ambas histórias, a presença desses animais ocorre como signo de um presságio antes da imposição autoritária e necropolítica, ou para reforçar de forma metafórica o regime já

estabelecido, como ocorre no romance veiguiano. Nesse sentido, Manarairema é tomada por animais ruminantes, mas nesse caso, a alegoria representa a concretização da realidade opressiva: “[...] fazia dias que os bois vinham aparecendo aqui e ali. [...] encheram os becos, as ruas. Agora eram obrigados a viver e fazer tudo observados por dois, três pares de olhos bovinos (VEIGA, 2015, p. 118-120). O derrame de bois na narrativa veiguiana ocorre já após a instalação do acampamento invasor, nesse momento os personagens já vivem em um regime de visualidade centrado na estrutura criada pelos homens desconhecidos. Por outro lado, a invasão dos cavalos no filme de Mendonça Filho e Dorneles denuncia uma irregularidade do cotidiano daquelas pessoas.

### 3.5 VISUALIDADE NECROPOLÍTICA E CONTRAVISUALIDADE EM BACURAU

A visualidade imposta em *Bacurau* está contornada por aparatos, mídias, e outros complexos da produção visual de observação. Nesse cenário, o observador utiliza esses mecanismos – em especial o drone – para inspecionar, classificar e depois executar. Diante disso, a dimensão geográfica de Bacurau, sua vivência popular, e seu corpo social formam o complexo de visualização visto pelas lentes dos estrangeiros como um simulacro nefasto de um videogame; um jogo no qual a necropolítica se manifesta na colonialidade, uma vez que novamente o estrangeiro, nesse caso os estadunidenses, impõem a hierarquização civilizacional, na qual Bacurau é vista como primitiva e dominável.

Antes da concretização do plano de extermínio pretendido pelos estrangeiros, uma série de estratégias de exclusão foram implementadas, dentre elas o bloqueio do sinal de telefone e internet, e a retirada da cidade do mapa. O bloqueio da rede de comunicação digital se dá, não pela participação ativa dos norte-americanos, e sim pelas mãos de brasileiros, sendo eles o casal de forasteiros que descrevemos na seção que analisa a venda como lugar de embates no primeiro capítulo. Ambos chegam de moto no armazém/bar da cidade, e lá instalam um pequeno chip tecnológico responsável por derrubar a internet na região. Esse casal, como os invasores definem, são “prestadores de serviço”, ou seja, não se veem como parte do povo brasileiro, tanto é que concordam com o plano de execução da comunidade do nordeste. Se justificam com a retórica de que são superiores por virem da região Sul do Brasil, na qual há colônias europeias, e logo se definem como brancos e ricos: “A gente é do Sul do Brasil. Uma região muito rica. Somos mais como vocês”, essa fala, dita pelo brasileiro forasteiro ao grupo de estadunidenses, contextualiza a postura deles diante de Bacurau.

O projeto necropolítico se torna evidente com a cena em que Flávio e Marciel, dois personagens moradores de Bacurau são executados pelos forasteiros brasileiros enquanto a equipe americana visualiza os assassinatos pela lente do Drone/disco-voador. No contexto, Flávio e Marciel decidem ir até à fazenda de Emanelito averiguar o motivo de os cavalos terem fugido da propriedade do homem, chegando lá encontram todos mortos, o fazendeiro e sua família. Ao se depararem com os corpos abatidos, ambos se desesperam e refazem o caminho para Bacurau em uma motocicleta encontrada no local.

Em um plano médio acompanhamos os dois personagens em cima da moto, seguindo o trajeto até o povoado. Surge depois da vegetação duas outras motos, nesse caso, os dois forasteiros. Flávio e Marciel avistam as duas pessoas desconhecidas, Marciel diz para Flávio, com a voz engasgada pelo medo: “A gente vai morrer.” Após a fala do colega, Flávio responde em uma negação pouco convincente: “Vai não. É turista.” Ainda em plano médio, a câmera agora está parada, pois os dois homens interrompem a motocicleta ao se depararem com o casal. Marciel reforça: “A gente vai morrer.” Em seguida o enquadramento prioriza os forasteiros, a mulher retira o capacete da cabeça e cumprimenta os homens com um “bom dia”, eles respondem e perguntam se o casal está fazendo trilha, a mulher não responde. Levantando da moto a forasteira questiona se os homens estão voltando da fazenda, e pressupõe, assim, que eles viram a cena do extermínio feita pelos norte-americanos.

Flávio e Marciel confirmam que estão vindo da fazenda, o casal se aproxima deles retirando as luvas das mãos, a mulher pergunta: “você estão com celular?” Em um ato de descuido, Marciel diz que estão sem sinal de telefone, percebendo que o amigo não devia ter falado que ambos estão incomunicáveis, Flávio tenta consertar a situação dizendo que já entraram em contato com Bacurau. A mulher continua: “Vocês estão com sinal? Me falaram que essa região estava sem sinal.” Flávio mente novamente, afirmando que o sinal de telefone havia voltado. Ainda em plano médio observamos o casal levar as mãos para a parte traseira da cintura e retirar duas armas, a mulher pede para olhar os celulares de ambos, em seguida Flávio pergunta: Por que a senhora tá armada? A câmera enquadra os dois moradores de Bacurau, a feição de medo de ambos é expressiva, antes de serem mortos, Flávio diz: “Olhe moça, aqui nessa terra não pode acontecer dessa forma não, viu!”

Figura 30: Visualidade necropolítica



Fonte: Bacurau (2019)

Ainda na cena, assim como nos frames acima, a câmera opta por um foco subjetivo, nesse caso, temos a visão a partir da lente do drone que visualiza o assassinato, depois, o plano vai para um plano geral da cena, no qual vemos todos que compõem a situação. Após a execução escutamos uma voz vinda de um lugar virtual, no contexto do drone, nesse caso, a pessoa que está operando o mecanismo, em inglês ela diz: “alright, there is two men down.”

Nesse contexto a visualização do drone se associa com a elucidação de Mirzoeff a respeito da visualidade reformulada pela performance militar-industrial, na qual as autoridades dos Estados Unidos propõem a contenção tecnológica de qualquer conflito, assim, intensifica-se a visualidade digital necropolítica. Nas palavras do autor: “Aqui a visualização não tem nenhum papel no reconhecimento de um ambiente cultural ou governamental, mas simplesmente ajuda no assassinato de pessoas-alvo. Essa guerra é metaforicamente equivalente a um jogo de videogame” (MIRZOEFF, 2016, p. 761). No encaixe desse problema, os estrangeiros na narrativa fílmica aqui analisada se comportam como protagonistas de um jogo violento, utilizam armas específicas, recebem comandos de uma voz central por meio de aparelhos fixados no ouvido, contabilizam as mortes, e premiam aquele que matar mais pessoas.

Logo após a execução dos personagens bacurenses, a narrativa nos leva ao acampamento dos invasores, rapidamente são apresentadas as imagens do exterior da casa ocupada pelos estrangeiros. A arquitetura da construção e os retratos na parede nos sinaliza que aquele local outrora fora uma Casa-grande de opressões coloniais.

Figura 31: Permanência colonial



Fonte: Bacurau (2019)

No frame há um retrato de reprodução da casa, e ao lado um trecho do que seria um poema de autoria desconhecida e praticamente ilegíveis, apenas se lê o título: “Que saudade da casa grande.” Não à toa os invasores supremacistas se apossam do lugar. Nesse sentido, a narrativa está nos dizendo que o passado colonial se mantém pela colonialidade reafirmada nesse espaço.

O acampamento instalado ainda se impões como base de controle militar, desde as cores, os mapas na parede, as camas, a vestimenta dos “militaries”, a iluminação da instalação, a tecnologia de monitoramento remoto do drone, entre outros.

Figura 32: O acampamento militar dos invasores



Fonte: Bacurau (2019)

Dessa forma, a instalação fornece aos estadunidenses as tecnologias e os aparatos para o mapeamento de Bacurau. Por isso, remotamente controlam o drone que sobrevoa o céu da cidade inspecionando os espaços. Assim como observaram o assassinato de Flávio e Marciel, desumanizam a figura humana em um jogo sádico. No cerne dessa questão, ao criticar o uso de drones como armas de extermínio pelas forças armadas norte-americanas, o teórico Grégorie Chamayou (2013, p. 17) aponta que os drones, nesse caso, convertem o olho numa arma.

Nesse sentido, o complexo da visualidade em *Bacurau* está centrado no caráter militar da operação necropolítica de extermínio, e também na contravisualidade que ela gera, como veremos em breve. Por hora, ainda sobre a visualidade contornada pela autoridade militar, Mirzoeff afirma:

Embora os militares dos EUA continuem a usar uma retórica moralizada no que se refere à construção da nação, sua administração prática [...] tem-se arreadado, recentemente, para a gestão de desastres por meio da matança daqueles designados insurgentes com veículos aéreos não tripulados (*Unmanned Aerial Vehicles*). Aqueles que controlam as máquinas geralmente estão localizados nos Estados Unidos, enquanto os UAV podem estar sobrevoando o Afeganistão, o Paquistão, ou o Iraque (MIRZOEFF, 2016, p. 760).

Figura 33: Menino encarando um grafite em Saná (Iêmen), na imagem um drone norte-americano e a legenda: “Por que você matou minha família?”



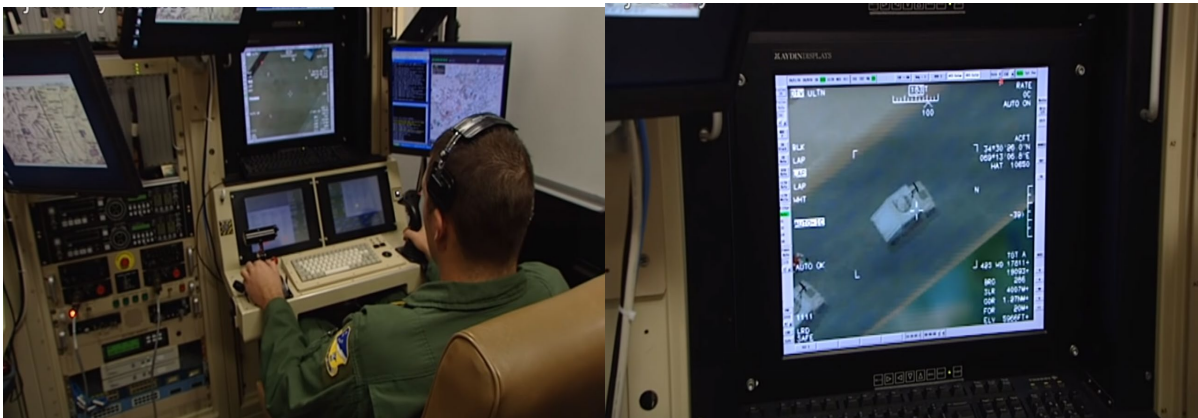
Fonte: Yahya Arhab/EPA<sup>19</sup>

Diante do exposto, a visualização assume um papel central para a discussão militar de ataques, assim ocorre em *Bacurau*, pois os invasores se utilizam de estratégias militares para

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://dronehackademy.net/pt/contravisualidade-aerea/>>. Acesso em: 02 jun 2020.

inviabilizar a contravisualidade da comunidade. Para tal, se amparam de informações coletadas, da estrutura social estabelecida na cidade, da possível aniquilação de serviços básicos, entre outros. Diante disso, “A visualização do comandante é a base para a condução de uma operação” (MIRZOEFF, 2016, p. 757) – no encaço dessa máxima da visualidade necropolítica – a inspeção em *Bacurau* e, a concretização dos ataques, ocorrem, sobretudo, pela possibilidade de observação dos invasores. Esse método de visualização remete ao projeto de coleta de informação e extermínio da aeronáutica norte-americana denominado *Operação Olhar de Górgona* (Operation Gorgon Stare)<sup>20</sup>, se trata de uma ampla conjuntura da vigilância que vê no modo 24/7: “O tempo todo, sem nunca piscar, seja de dia, seja de noite, independentemente das condições climáticas, numa letalidade que desconsidera as especificidades de seus alvos” (CRARY, 2016, p. 42). Ao desconsiderar as especificidades do alvo, o comandante da operação desumaniza os alvos, para ele, então, trata-se apenas de uma figura, um ponto, um borrão na tela de um computador, e não de um ser humano, assim como em um videogame.

Figura 34: Ataque dos drones: A guerra está se tornando um videogame?



Fonte: Journeyman Picture (2012)

As imagens acima fazem parte do documentário intitulada: *Ataque dos drones: A guerra está se tornando um videogame?* (Attack of the Drones: Is war becoming a video

<sup>20</sup> Lido em: CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu editora, 2016.

game?<sup>21</sup>). Nos frames acima, podemos notar o piloto manipulando os computadores ao passo em que movimenta um controle parecido com um joystick (alavanca de videogame capaz de controlar o movimento de um cursor na tela). Ao ser perguntado pelo cinegrafista, se o que eles estão fazendo é “como se fosse um videogame”, o condutor da operação responde: “Não é um videogame porque há um drone de verdade voando pelo céu de verdade.” A operação da qual as imagens fazem parte foram extraídas de uma operação da Força aérea dos Estados Unidos da América do Norte.

A visualidade necropolítica efetuada pelo uso de drones militarizados, como a do Olhar de Górgona, se nutre da possibilidade de inspecionar, visualizar e atacar nas condições mais escuras da noite, nesse sentido, a escuridão é até requerida, pois os mecanismos de visualização são sofisticados e adaptáveis:

Equipados com aparelhos de visão noturna sofisticados e surgindo sem aviso prévio em helicópteros furtivos e silenciosos, equipes norte-americanas realizam ataques noturnos em vilas e assentamentos com o objetivo declarado de assassinato seletivo. Os drones e as incursões noturnas suscitaram uma fúria descomunal entre população afegã, não apenas por suas consequências mortíferas, como pelo aniquilamento calculado do tempo noturno (CRARY, 2016, p. 42).

No sentido exposto por Crary, a execução da operação visual na noite privilegia a visualização dos executores, nega, portanto, a experiência visual do outro. Dessa forma, a visualidade do invasor instaura um regime de terror noturno na comunidade vista como inimiga, primitiva e alvo. Assim, a invasão nega a luminosidade, promove o medo, interrompe o sono e, a experiência social noturna.

Na continuidade dessa relação entre escuridão e visualidade, *Bacurau* nos traz alguns contextos e imagens. Na sequência dos acontecimentos que levaram Flávio e Marciel à morte, a comunidade já está a par do regime de extermínio estabelecido. Durante a noite fazem o velório dos homens, dançam capoeira, se alimentam e se juntam a Lunga em um plano de resistência. No decorrer dessas atividades, a energia elétrica da cidade é cortada pelos estrangeiros. Quando as luzes se apagam, Lunga diz: “Estamos sendo atacados.” Diante do

---

<sup>21</sup> PICTURE, Journeyman. *Attack of the Drones: Is war becoming a video game?* Youtube. Disponível em: <encurtador.com.br/amq34>. Acesso: 03 jun 2020.



ataque iminente, Nelinha e Cláudio, um casal de idosos decidem ir embora da cidade, na penumbra estabelecida entram no carro enquanto a comunidade os pede para ficar, pois sabem que se manterem unidos é a melhor forma de sobrevivência/resistência. Nelinha tenta alertar o marido do perigo de irem, Cláudio se nega a ficar, ambos partem no automóvel e logo são assassinados e assistidos pelo drone.

Figura 35: Visualização noturna: morte de Nelinha e Cláudio



Fonte: Bacurau (2019)

No primeiro frame da sequência de fuga do casal, a câmera é subjetiva e nos dá a visão do drone que sobrevoa o carro. Na legenda uma voz informa aos invasores sobre a partida dos personagens, e diante da escuridão o drone visualiza com precisão o percurso do automóvel, inclusive calcula sua velocidade e o tempo necessário para se chegar até eles. Após receberem a informação do visualizador, Jake e Julia correm em direção ao alvo, eufóricos e com grandes sorrisos. No carro, Nelinha verbaliza uma oração: “Chagas abertas, coração ferido, sangue de cristo entre nós e o perigo...” Logo após exclamar seu medo, Nelinha e Cláudio são alvejados,

assim como nos mostra a montagem de imagens acima. Logo após concluírem os assassinatos, o casal estadunidense comemora ao relatar para a central de comando que ambos devem “marcar pontos por terem matado uma mulher adulta e um homem adulto”, a fala da personagem contextualiza a imposição de uma visualidade fetichista, que faz da morte entretenimento, como a terceira imagem da montagem mostra o casal performando uma relação sexual em comemoração. Durante toda a sequência o drone sobrevoa o local.

Diante do apontado, notamos que visão determina a percepção visual como operação física, e a visualidade parte dessa percepção como fato social. Nesse caso, a visualidade como estamos tratando, envolve técnicas e intenções discursivas da experiência visual e cultural (FOSTER, 1998, p. 9). Dessa maneira, a visualidade imperante em *Bacurau* está vinculada a um projeto necropolítico viabilizado por tecnologias de visualização.

Esse complexo que envolve observação e ação, se organiza pelos manuais da contrainsurgência militar, projeto centrado em operações contra forças populares tidas por irregulares e subversivas. Não obstante, o mantra militar-industrial da contrainsurgência da atualidade, segundo Mirzoeff é: “limpar, manter e construir” (MIRZOEFF, 2016, p. 758). Nesse sentido, as operações da contrainsurgência intencionam remover os insurgentes de um espaço usando dispositivos tecnológicos (como os Drones/VANT<sup>22</sup>) e também a força física. Assim, esse projeto classifica, separa e executa para construir uma governança brutal, marcada por uma falsa estética de higienização e segurança.

Figura 36: Espetáculo necropolítico: execuções públicas na televisão



Fonte: Bacurau (2019)

<sup>22</sup> Sigla para: Veículo Aéreo Não Tripulado.

Na imagem, nota-se um dos estrangeiros no interior da casa de um dos moradores de Bacurau. O homem invade a residência com sua arma colada ao corpo, está à procura da próxima vítima do jogo brutal iniciado por ele. Enquanto se movimento, a câmera enquadra a tela do aparelho televisivo, na legenda é possível ler: “Execuções públicas recomeçam às 14H – Vale do Anhangabaú”. Há, nesse frame, uma contextualização do Brasil ficcional da narrativa, na qual o país se consolida numa temporalidade incerta, determinada no início do filme por: “daqui alguns anos”. A imagem traduz a realidade de uma nação que elevou o nível necropolítico no seu corpo social, a ponto de transmitir execuções públicas no centro da maior cidade da América do Sul.

Em *Bacurau*, estamos refletindo a respeito de um sistema de visualidade prescrito no necropoder, uma vez que a cena revela: “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2016, p. 125). O excerto do historiador Achille Mbembe a respeito do projeto necropolítico, denuncia a soberania impiedosa que decide quem deve morrer e quem deve viver. Contudo, nesse cenário de um Brasil contornado por políticas de extermínio, Bacurau resiste. A cidade abandonada pelo poder público e distante da solidariedade de um governo que a vendeu a estrangeiros, recorre ao espírito comunitário e forma sua contravisualidade.

Figura 37: A guarita de Darlene: o espaço da contravisualidade em Bacurau



Fonte: Bacurau (2019)

Na montagem acima, no primeiro plano, temos Darlene no pequeno comércio à beira da estrada que leva a Bacurau. A personagem está de costas enquanto observa dois motoqueiros

se aproximando. No plano seguinte, temos a imagem frontal da mulher segurando o telefone, cautelosa a respeito da chegada desses forasteiros, ela logo desempenha sua função de vigilante e informante, e alerta a comunidade: “dois motoqueiros de trilha indo em direção a Bacurau, mas os dois estão de capacete. Devem estar por aí em dois minutos.” Precisamos destacar, diante dessa cena, a performance de liderança da personagem, que assim como outras mulheres do filme, está no centro dos acontecimentos: “Ainda que as lideranças sejam múltiplas, as mulheres têm grande protagonismo na obra, em especial as bacurauenses “[...] São personagens que desafiam à colonialidade de gênero, e as suas múltiplas violências” (SPYER, 2019, p. 98).

Na sequência do aviso de Darlene, temos a imagem inferior da montagem, na qual a comunidade recebe o informe, e nesse cenário todos estão segurando seus celulares enquanto a voz da mulher ressoa no aparelho. Esse momento revela uma coletividade organizada em seu espaço de convivência, não há cercas e muros para proteger a cidade de pessoas suspeitas, assim, ocorre desses personagens utilizarem dos seus locais de trabalho, de suas casas – entre outros – para a execução de suas estratégias contravisuais. Nesse contexto, se a contrainsurgência é permanente, é “primordial para a nova mobilidade<sup>23</sup> retomar reivindicações, redescobertas e teorizações acerca das práticas e espaços da vida cotidiana” (MIRZOEFF, 2016, p. 776). Em uma prática similar à sugestão de Mirzoeff, a mobilidade de Bacurau: a médica, o professor, o agricultor, o artista violeiro, o DJ, os foras da lei, as/os profissionais do sexo, etc; tomam os espaços cotidianos para organizar a ação de contraconquista.

Esse cenário, no qual os espaços são formulados por um *ethos* não eurocêntrico, não branco e não tradicional, só se torna possível pelo distanciamento da comunidade com instituições de convenções coloniais. Mas isso não exclui o sistema institucional por completo, pois algumas instituições, como o museu, a escola e o ambulatório, se mantêm na cidade. Entretanto é a própria comunidade a responsável por exercer o poder nesses espaços. Neste encaixe, a cidade de Bacurau nos parece compreender as instituições como dispositivos de vigilância e monitoramento, pois há nelas um *modus operandi* responsivo à determinada autoridade governamental de controle.

---

<sup>23</sup> O termo “mobilidade” se refere àqueles que se opõem à formação contrainsurgente dos regimes necropolíticos.

Figura 38: A igreja convertida em depósito. A viatura de polícia abandonada.



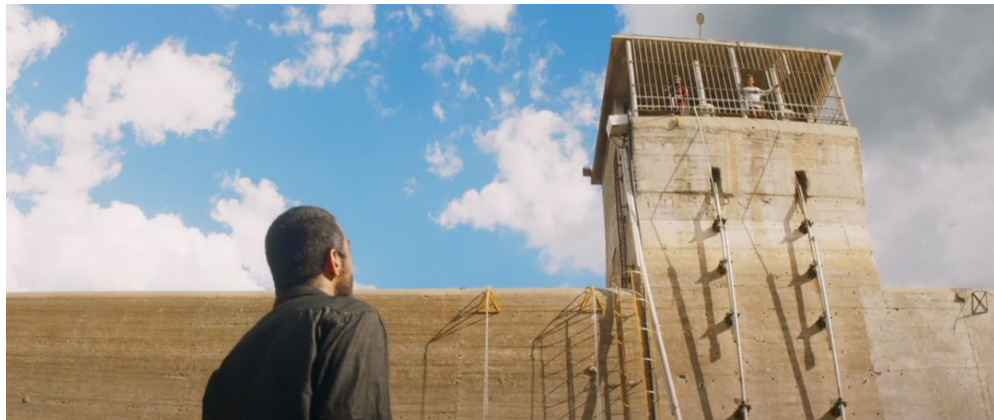
Fonte: Bacurau (2019)

No sentido desse revisionismo de práticas institucionalizadas, os frames acima nos possibilitam uma reflexão. De um lado nós temos a imagem da Igreja transformada em depósito, e do outro um velho automóvel representando a força policial que outrora existiu em Bacurau. Na cidade, ao que tudo indica, não há um padre ou qualquer outro representante de instituições religiosas. Mas por que a construção se tornou um depósito? O subtexto da trama nos direciona para um processo gradativo da história da cidade, cujo templo religioso foi sendo esquecido e reformulado pelo próprio distanciamento da comunidade – é o que nos esclarece Domingas: “Mas seu Antônio, a Igreja nunca foi fechada”, a fala surge em resposta a Antônio, personagem que demonstrara vontade de reabrir o prédio – em seguida o professor da cidade também complementa: “Eu nem sei porque virou depósito”. A igreja convertida em depósito, e o automóvel policial perfurado por tiros e abandonado, testemunha o desapego com esses símbolos, e é também uma resistência à processos punitivos, reguladores e coloniais. Assim, até a vontade de Antônio em reabrir a capela atesta a forma descentralizada de uma tradição hegemônica na qual a cidade opera, uma vez que é um senhor comum da comunidade dizendo que pretende reabrir o templo, e não um padre vinculado à igreja.

Nesse sentido, se houvesse uma instituição bancária em Bacurau, ou uma delegacia de polícia, ou uma construção de representação do estado em suas variadas esferas – a contravisualidade seria cerceada. Diante disso, Bacurau, no cenário diegético de um Brasil futuro, se organiza na ausência dessas instituições, e esse isolamento é, de alguma maneira, requerido pela população, pois compreendem a necropolítica como a máxima do poder governamental. Nesse cenário, o melhor para a cidade é que as representações dessa governança se mantenham distantes.

Apontamos acima a importância da “guarita de Darlene” para o controle de quem entra e de quem sai de Bacurau, a operação dessa rede de contravigilância organiza os processos de monitoramento, dos quais a comunidade se nutre e se organiza, quase como soldados em um campo de batalha – cada um ocupando uma função. Em confluência com esse procedimento de controle, o esconderijo de Lunga – fora da lei procurado – se impõe na forma de uma torre de vigilância:

Figura 39: O esconderijo de Lunga: a torre da contravisualidade



Fonte: Bacurau (2019)

A torre imponente faz parte de uma construção abandonada do que seria uma represa, na parte superior da imagem está Lunga e um dos seus parceiros, na perspectiva do chão o personagem Pacote tenta estabelecer contato. Diferente da guarita de Darlene, a torre não está diretamente ligada a Bacurau no sentido de uma organização da contravigilância coletiva, isso porque os ocupantes desse espaço não são pessoas que convivem integralmente na comunidade, são foras da lei em um esconderijo. Contudo, Lunga e seu bando possuem relação com Bacurau, afinal, em algum momento eles viveram integralmente na comunidade, e há, da parte desses personagens, um dever moral que os impede de abandonar a cidade em um momento de necessidade.

Lunga se mantém na trama como personagem controverso pelo seu banditismo, assim como Pacote (matador de aluguel), mas não há na narrativa um herói de moral imaculada, todos vivem no limite do que significa vida e morte, e estão para além da binariedade entre bom e ruim. Dito isso, a estrutura física do esconderijo de Lunga se manifesta como local de contravisualidade do subalterno, pois ela é acessível para a comunidade quando necessária, é o que revela a cena do frame a cima, na qual Pacote vai até o esconderijo pedir a ajuda de Lunga para lutar contra o regime necropolítico em formação.

De acordo com Mirzoeff (2018) a visualidade é o meio de visualizar um campo de batalha usando ideias, informação, imagens e intuição. Essa ideia é lida em *Bacurau* com as ações dos estrangeiros: a interrupção do sinal, o apagamento do território da cidade do mapa, o monitoramento feito pelo drone. Desenha-se, a partir dessas ações dos invasores, um cenário de guerra, mas não há no primeiro momento, no qual os forasteiros invadem a cidade, um duelo marcado pelo exército de Bacurau de encontro à massa militarizada dos forasteiros. Isso porque a cidade se organiza em um plano de ataque partindo do conhecimento de seus espaços cotidianos, os bacurenses não estão nas ruas empunhando armas e esperando o confronto, estão, de outra maneira, dentro de suas casas, no museu, na escola. Diante disso, os forasteiros encontram uma cidade silenciosa, e sem movimentação – quebra-se, com essa estratégia – a expectativa dos invasores que esperavam uma cidade despreparada e contornada por um espírito inofensivo e cordial, essa quebra se dá, sobremaneira, ao se depararem com o varal expondo as roupas ensanguentadas dos moradores mortos:

Figura 40: As roupas dos mortos – metáfora da vingança



Fonte: *Bacurau* (2019); *Abril despedaçado* (2001)

Na cena da imagem, destaca-se a expressão receosa dos invasores, como se entendessem as roupas ao vento como metáfora da vingança. A imagem lembra, sobretudo, a emblemática cena da camiseta ensanguentada de *Abril despedaçado* (2001), filme de Walter Salles, no qual a roupa impregnada de sangue mantém viva a memória do morto, e profetiza uma vingança ao responsável. Na esteira dos sentidos suscitados pelas roupas ensanguentadas, a cidade de Bacurau marca sua postura de defesa, o varal é, de alguma maneira, a bandeira da cidade, na qual se lê, retomando a fala de Flávio, personagem representado pela camiseta vermelha no varal: “Aqui nessa terra não pode acontecer dessa forma não, viu”.

De frente para a exposição de roupas, um dos forasteiros diz: “Malditos selvagens”, e em outro momento um de seus companheiros complementa: “Achei que era só chegar e já sair atirando”. Essas falas marcam, novamente, o pensamento revestido de colonialidade desses personagens, dado que, segundo eles, a invasão seguiria em três etapas: invadir, exterminar, e retornar para o país de onde vieram; levando consigo os “prêmios”, que nesse caso, é a pontuação por cada morto. O plano dos invasores encontra resistência porque há da parte deles uma retórica supremacista que exclui as complexidades da visualidade instaurada com a chegada deles – pois como esclarece Mirzoeff (2018) – a visualidade está sempre sendo modificada pela própria resistência produzida pelo seu regime. No encaixe dessa relação da visualidade e seu regime, nos vale a fala do autor em entrevista à Inês Barreiros:

A visualidade é um complexo porque procura organizar a vida humana e não-humana numa variedade de registos - trabalho, disciplina, castigo [...] num enquadramento criado pela prática da guerra. A guerra é travada em diferentes “teatros”, de modos formais e informais, por vezes entre exércitos regulares e amiúde de forma “assimétrica” entre um exército e os resistentes, sejam povos colonizados, seres humanos escravizados ou revolucionários. (MIRZOEFF, 2018)

Uma vez que a visualidade, enquanto confronto, pode ser dimensionada de modos formais e informais, e em vários “teatros”, as personagens de *Bacurau* estão em um espaço no qual a história, a cultura, e as metáforas sobre a morte e a vida alimentam um sentido de sobrevivência/resistência, tantos das imagens quanto da coletividade. Nesse sentido, podemos citar a cena em que um zoom revela a arcada dentária de um peixe (talvez um tubarão) sobre a terra do sertão, e outra cena, na qual um dente de tubarão<sup>24</sup> perfura a mão de Michael (líder dos invasores). Essas metáforas podem ser lidas como um lembrete da frase emblemática

---

<sup>24</sup> No filme não fica claro que se trata de um dente de tubarão, entretanto, no roteiro do longa está descrito: “Plano detalhe revela dente fossilizado de tubarão [...] Michael pega o dente e o analisa” (FILHO, 2019, p. 307)

proclamada pelo peregrino Antônio Conselheiro, e também presente em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha: “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. E nesse caso, em ambas as obras, o mar é metafórico, pois é “referente ao processo revolucionário pelo qual o oprimido tomará o poder” (NAGIB, 2002, p.150). Nesse encaixo, são imagens potentes e que sobrevivem como sinal de esperança e resistência.

Em continuidade ao cenário de guerra mencionado anteriormente, temos o momento após o confronto armado entre Bacurau e os forasteiros, e nessa cena, para simbolizar a derrota desses outros, as cabeças decapitadas deles são expostas na calçada da igreja (depósito). A imagem se assemelha com a fotografia<sup>25</sup> histórica das cabeças decapitadas de Lampião e seu bando, tirada em 1938.

Figura 41: cabeças expostas



Fonte: Bacurau (2019)

---

<sup>25</sup> Fotografia reprodução de 'Ciclo do Cangaço: Memórias da Bahia', de José Castro/Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Degola\\_de\\_Lampião%3%A3o\\_MB.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Degola_de_Lampião%3%A3o_MB.jpg) >.



Nos interessa olhar para essa imagem como produção de uma visualidade técnica, no sentido mais básico do termo, que é, segurar uma câmera e fazer um registro visual. A cena, em um primeiro momento, pode chamar a atenção pela sua composição gráfica escancarando a violência do confronto, mas aqui, nos interessa a maneira cuja comunidade compõe a cena: de um lado há cabeças, e do outro há pessoas e câmeras. Dessa maneira, o coletivo forma uma visualidade em contraposição à anteriormente imposta pelos invasores. Nesse cenário, se antes a vigilância do drone filmava e monitorava Bacurau, agora a cidade volta suas lentes para as cabeças dos seus algozes.

Na citada fotografia de Lampião decapitado, houve uma ou mais pessoas responsáveis pelo registro daquela imagem, e conseqüentemente a formulação de uma visualidade, pois sabe-se que a visualidade parte da percepção visual como fato social. Voltamos para essa questão porque a comunidade de Bacurau realiza uma operação parecida ao visualizar o acontecimento pelas lentes dos aparelhos. Há, nessa cena, uma situação envolvendo técnica, aparelhos e intenções discursivas. Assim, também há uma intenção discursiva da parte da produção dos idealizadores do filme, os quais são, também formuladores de uma contravisualidade, pois a obra cinematográfica se dá num cenário político brasileiro de visualidades necropolíticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fecharmos nossa discussão, precisamos retomar as cidades de Manaraima e Bacurau, espaços ficcionais das narrativas debatidas nos três capítulos que antecedem esta seção. A insistência em falar das cidades se dá, sobretudo, pelo fato delas serem, para além de suas espacialidades, organismos que ganham vida em razão das coletividades que as compõem.

A ideia de exaltar os nomes e a identidade de ambas as cidades no decorrer deste trabalho é consequência das aproximações e distanciamentos que ambas nutrem entre si. Nesse contexto, nossa intenção foi pronunciada inicialmente no título: *Manaraima e Bacurau: sobre visualidades, invasões e sobrevivências*. A partir dessa inscrição, se justifica a ausência do destaque na palavra Bacurau (*Bacurau*) em algumas passagens do texto. Optamos por destacar a palavra apenas quando nos referimos ao filme (totalidade narrativa), e nesse sentido, quando tratamos da cidade, evitamos alterações estéticas na fonte das letras, isto é, escolhemos isolar a cidade para analisá-la de forma mais descolocada do contexto geral da obra, entretanto, não negligenciando a totalidade da narrativa. Priorizamos, desta maneira, enfatizar as cidades em ambas as obras, e as interpretamos, a partir dessa escolha, como protagonistas das narrativas.

No encaixo das escolhas metodológicas, o título mencionado é a inscrição discursiva da qual se ramificam os pilares de sustentação da discussão que propomos. Isto é, ao falarmos de “visualidade”, termo rico em significados, escolhemos recorrer ao sentido da operação visual da vigilância, assim, temos as visualidades em Manaraima e Bacurau – ou seja – duas cidades dimensionadas em um regime de vigilância e visibilidade.

Na sequência, propomos a palavra “invasões”, e nesse caso, nos referimos aos diversos sentidos que emana o termo: invasão humana em determinado território, invasão material, invasão do imaginário, invasão das especulações orais, invasão do olhar, invasão do corpo, etc. Todos esses tópicos, mesmo que não descritivos em todas as seções, se fazem presentes nas camadas textuais debatidas até aqui. Portanto, essas invasões formaram o ponto de partida pelo qual pensamos os processos de explorações coloniais e suas nuances nas duas obras.

Por fim, para encerrarmos o título, escolhemos o termo “sobrevivências”, primeiro, a palavra surgiu a partir da leitura da obra *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas*, de Didi-Huberman, e nos serviu para pensar as imagens e suas relações. Depois, para além desse recorte, nos apropriamos do termo para pensar a sobrevivência enquanto ato humano e físico de resistir às invasões. Nesse sentido, Manaraima e Bacurau se estruturam,

enquanto foco de análise, nos pilares que sucedem os dois pontos do título: *sobre visualidades, invasões e sobrevivências*.

Os termos mencionados acima, surgem com uma preocupação terminológica, entretanto, os tratamos da forma mais aberta possível, fato que nos possibilitou debater diversos “microtemas” rizomáticos ao recorte central. Dentre eles estão as discussões envolvendo o *western*, a ficção científica, a cartografia geográfica, as artes plásticas, as manifestações tecnológicas, etc.

As mencionadas aberturas temáticas se tornam possíveis, também, porque optamos por uma leitura alegórica de *Bacurau*, e de *A hora dos ruminantes*. Se tratando principalmente do texto literário de José. J. Veiga, essa leitura foi essencial, uma vez que a narrativa é permeada por acontecimentos metafóricos.

Há, portanto, no conjunto de relações entre texto – imagem – extratexto, um sentido subjacente às interligações, e esse sentido pode ser contextualizado em algumas perguntas: Quem vigia e quem é vigiado? Quais regimes ordenam o ver e o ser visto? Em qual lugar está o subalterno no regime de vigilância colonial? A guerra se tornou um videogame? Quem é o selvagem?

As perguntas mencionadas geraram outras, a ponto de se tonarem uma constelação de interrogações. Por isso, nossa discussão consistiu em uma abordagem mais livre de resoluções teóricas. Nesse sentido, o nosso percurso teórico-metodológico se apropria das aberturas interpretativas dos textos e das imagens como chaves para se pensar as questões levantadas. Assim, temos *Bacurau* e *A hora dos ruminantes*, obras que se aproximam por meio de suas metáforas, e se abrem para as possibilidades de análise, e nesse encaixe, encerramos a nossa. Fechamos não no sentido de uma conclusão – acreditamos ser impossível concluir tais obras – mas sim no sentido de um ruminar inesgotável.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Vigilância líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTHAM, Jeremy. *O Panóptico*. In: TADEU, Tomaz (Org.). *O Panóptico*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 15-87.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CANDAU, V. M. *Pedagogia decolonial e educação antirracista*. Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010
- CANDIDO, Antonio. *A personagem no romance*. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Cf. Mello, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: violências e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 11-12.
- CHAMAYOU, G. *A theory of the drone*. Nova York, The New Press, 2013.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- \_\_\_\_\_ *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DANTAS, Gregório. *José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64*. In: *Falla dos Pinhaes, Espírito Santos de Pinhal, SP, vol. 1, n.º 1, jan./dez., 2004, p. 124.*
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 4ed.

Porto Alegre, Globo, 1977. (vol. 2)

FILHO, Kleber Mendonça. *Três roteiros*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de L. M. Ponde Vassalo. Petrópoles: Vozes, 1987.

FOSTER, Hal (org.). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage Publications, 2001.

GROSGOUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

HANSEN, J. A. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Pensamento feminista e perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional*. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. V. II.

JC. *Diretores de Bacurau falam sobre cinema de gênero e influências*. JC, 2019. Disponível em: <encurtador.com.br/rsOTX>. Acesso em: 06 maio 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

MARTINS, Wilson. *Encontros e desencontros*. In: *Pontos de vista- vai*. 8. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994.

MARTINS, A. F. (2012). *Imagens de nós e dos outros nos filmes de ficção científica* - DOI 10.5216/vis. v2i2.17910. *Visualidades*, 2(2).

MATHIESEN, Thomason. *The Viewer Society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*, *Theoretical Criminology*, v. 1, n. 2, p. 215-234, 1997

MATTOS, A.C. Gomes. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. *Arte & Ensaios*, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, dez. 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD -Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>.

MIRZOEFF, Nicholas. *A 'teoria' não são só palavras numa página, mas também coisas que se fazem*. Cara a cara: 11 jun. 2018 Entrevista concedida a Inês Beleza Barreiros. Disponível em: <encurtador.com.br/bSZ12>. Acesso em: 07 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter. *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

NAGIB, L. *Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje*. *Revista USP*. n. 52, p. 149-158, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p149-158>

NAME, Leo; FREITEZ CARRILLO, Oswaldo Francisco. *Cartografias alternativas decoloniais. Gênero, sexualidades e espaços em uma universidade em área transfronteiriça*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 20, n. 230.02, Vitruvius, jul. 2019 <encurtador.com.br/xCN05 >.

NEPOMUCENO, Luís André. *De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga*. *Trama*, v. 3, n. 5, Marechal Cândido Rondon, Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2007.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes: vol. II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384-416).

PAES, Jurema Mascarenhas. *Tropas e tropeiros na primeira metade do século XIX no Alto Sertão baiano*. Salvador: UFBA, 2001.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67-93.

SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In: Oliveira, Roberto Cardoso de. “Pós-modernidade”, 1993.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado. Unicamp: Campinas, 1987.

SPYER, Teresa. *Distopias à Brasileira: “Bacurau” e “Divino amor”*. *Epistemologias do sul*. v. 3, n. 1, p. 92-109, 2019.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sombra de reis barbudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Depoimento* in *Rev. Humanidades*. Brasília, UnB, n. 18.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com José J. Veiga*.in: WEINTRAB, F; COHN, S; & PROENÇA, R. BANZEIRO. Disponível em: [encurtador.com.br/dtFG1](http://encurtador.com.br/dtFG1). acesso abril de 2019. Entrevista realizada em 1999.

TREVIZAN, Suelen. *Três visitas a Manarairê: Forma e ideologia em dos ruminantes, de José J. Veiga*. 2013.142 f. Dissertação (mestrado em Estudos literários) – Programa de Pós graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

## Filmografia

*A invasão dos discos voadores*. Direção: Fred F. Sears. EUA: Columbia Pictures, 1956. 83 min.

*Bacurau*. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019. 132 min.

*Central do Brasil*. Direção: Walter Salles. Brasil: Europa Filmes e Columbia Pictures, 1998. 110 min.

*Cinema, aspirinas e urubus*. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: REC Produtores Associados, Dezenove Som e Imagens 2005. 90min

*Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 120 min.

*Django*. Direção: Sergio Corbucci. Espanha: New Line, 1966. 90 min.

*They live*. Direção: John Carpenter. Produzido por: Larry Franco. Universal Pictures, 1988. 94 min.

*Má educação*. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: El Deseo, 2003.105 min.

*No tempo das diligências*. Direção: John Ford. EUA: Walter Wanger. DVD ClassicLine, 1939. 96 min.

*O homem que matou o facínora*. \_\_\_\_\_ EUA: John Ford Willis Goldbeck, 1962. 123 min.

*Rastros de ódio*. \_\_\_\_\_. EUA: C.V. Whitney Pictures, 1956. 119 min.

*Os brutos também amam*. Direção: George Stevens. EUA: George Stevens, 1953. 118 min.

*O cangaceiro*. Direção: Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A, 1953. 105 min.

*Os fuzis*. Direção: Ruy Guerra. Bahia: Copacabana Filmes/Daga Filmes, 1964. 123 min.

*O vingador silencioso*. Direção: Sergio Corpucci. França: 20th Century Fox Italia, 1968. 105 min.

*Por um punhado de dólares.* Direção: Sergio Leone. Itália: Constantin Film, 1964. 100 min.

*Por uns dólares a mais.* \_\_\_\_\_ Itália: P.E.A, Constantin Films, 1965. 132 min.

*Plano 9 do espaço sideral.* Direção: Ed Wood. Elenco: Gregory Walcott, Tom Keene, Mona McKinnon, Duke Moore, Tor Johnson, Lyle Talbot, Bill Ash e Bela Lugosi. EUA: 1970. 79 min.