

> *Bacurau* : ficção *weird* e estética aceleracionista de expurgo colonial

> *Bacurau* : weird fiction and accelerationist aesthetics of colonial purge

por **Luise Malmaceda**

Doutoranda em Estudos Latino-americanos e Ibéricos pela Columbia University (LAIC-CU). E-mail: lbm2138@columbia.edu. ORCID: 0000-0001-5958-3704.

Resumo

Neste artigo, são analisados filme e roteiro de *Bacurau* (2019), dirigido por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Compreende-se a obra sob a perspectiva da ficção *weird* pela junção entre os elementos de futuridade da narrativa e os conflitos sociais do interior do Brasil, circunscritos a uma realidade histórica. Misturando gêneros cinematográficos em um filme que vai do cangaço ao *gore*, *Bacurau* nos coloca frente a uma distopia sobre a proliferação de tecnologias de vigilância e controle e, sobretudo, sobre a proliferação de sistemas políticos de morte.

Palavras-chave: *Bacurau*. Ficção *weird*. Aceleracionismo. Desterritorialidade. Necropolítica. Estudos decoloniais.

Abstract

In this article I analyze the film and the script of *Bacurau* (2019), directed by Kléber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The work is understood from the perspective of weird fiction for the conjunction between the elements of futurity of the narrative and the social conflicts of Brazil's countryside, anchored in a historical reality. Mixing cinematographic genres in a film that goes from Cangaço Cinema to Gore, *Bacurau* confronts us with a dystopia about the proliferation of surveillance and control technologies and, specially, about the proliferation of political systems of death.

Keywords: *Bacurau*. Weird Fiction. Accelerationism. Deterritorialization. Necropolitics. Decolonial Studies.

> Artigo recebido em 09.04.2021 e aceito em 10.05.2021.

1. Introdução

Em 2019, um longa-metragem alcançou um feito raro para o cenário cultural brasileiro: levar quase 700 mil pessoas ao cinema e garantir incessantes aplausos ao final de cada sessão. *Bacurau* foi tomado como uma obra-manifesto para as esquerdas do Brasil, que a compreenderam como uma metáfora sobre a necessidade de tomada de ação. Três anos após o *impeachment* da primeira presidente mulher do país, Dilma Rousseff, um ano após a eleição do atual presidente de extrema-direita Jair Bolsonaro, o público de *Bacurau* foi surpreendido com um filme que mostrava que não havia mais sentido em apenas seguirmos estupefatos diante dos acontecimentos hediondos que transcorriam. Que o futuro, se há de existir um, necessitaria de reação. Borrando linearidades temporais, *Bacurau* se tornou ícone cultural ao trazer elementos da história brasileira para um diálogo que mira o presente, mas se propõe narrativamente no futuro.

Escrito e dirigido pelos pernambucanos Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Bacurau* tem como cenário uma pequena vila fictícia do sertão nordestino do Brasil que é invadida, em sobressalto, por um grupo estadunidense de aficionados por armas de fogo, que escolhe o tranquilo povoado como local de prática de caça humana. A narrativa final da obra não nos conta, mas o roteiro original dos diretores, publicado recentemente em livro,¹ traz a informação de que a chegada desses forasteiros é despertada por um evento da política estadunidense, que passou a restringir o porte de armas, resultando na busca por zonas de prática (de extermínio) nas periferias do mundo, promovidas por grupos clandestinos nomeados pela mídia como *Bandolero Shocks*. É importante ressaltar que neste ensaio analisarei roteiro e longa como obras complementares, apontando para as diferenças entre ideação e resultado final, mas sem deixar de atentar para elementos do roteiro que são pertinentes para solidificar as relações entre os conceitos abordados e a narrativa proposta por Dornelles e Filho.²

¹ Kléber Mendonça Filho, *Três roteiros: Bacurau, Aquarius e O Som ao Redor*, 2020.

² Como proposto pelo campo de estudos denominado “Crítica Genética”, proeminente no interior dos estudos literários, os documentos processuais de obras artísticas – sejam eles copiões, ensaios, maquetes, projetos, *story-boards*, roteiros – deixam transparecer a natureza indutiva da

Embora não conheçamos as datas exatas em que ocorrem os eventos do filme, os diretores alertam nas primeiras cenas que a narrativa se passa em um futuro não tão distante. Nesse futuro, *drones* são comuns mesmo em paisagens remotas como a do vilarejo Bacurau, que é um lugar síntese das contradições do capitalismo periférico. Ao passo em que o local sofre com abastecimento de água, um problema histórico do sertão brasileiro, e acesso a direitos básicos como educação e saúde, os habitantes locais possuem aparelhos eletrônicos desenvolvidos, sinal de telefonia móvel e *internet* estável e estão informados e atentos ao que acontece além do seu entorno. A população de Bacurau, longe de ingênua e passiva às agressões, rapidamente desenvolve um complexo plano de contra-ataque que visa resistir às intenções do grupo estadunidense de apagar o povoado do mapa. A obra torna-se, então, metáfora da resistência do subalterno diante da necropolítica³ em seu estado mais cru, e da necessidade de se pautar uma revolução a partir da agência desses próprios sujeitos.

Bacurau, um vilarejo de estética *western* composto praticamente por uma rua central, uma igreja, uma escola, um prostíbulo e um ambulatório, é palco para um filme de ação que mistura gêneros cinematográficos, transitando entre o faroeste (ironicamente), o *gore*, o *slasher* e o cangaço (tradicional tema do Cinema Novo brasileiro). Por sua aproximação com a realidade, a exemplo dos conflitos vividos em pequenas comunidades do Brasil profundo, e por lançar mão de tecnologias que já são de uso corrente (ainda que não em locais remotos como seria Bacurau), interpretarei o filme como uma obra *weird*.⁴ Enquanto o ímpeto destruidor, a inexistência de quaisquer escrúpulos diante da vida alheia e a completa desumanização de Bacurau pelo grupo americano será analisada como

criação. Por meio de tais materiais, pode-se compreender como surgem as singularidades da obra, além dos níveis de experimentação de cada produção cultural. O nexos narrativo se mostra mais sólido no roteiro de Bacurau do que na obra final – onde os lapsos e mistérios são mantidos. Um exemplo é a nomeação do grupo de estrangeiros que ataca a cidade, *Bandolero Shocks*, que foi ocultado no resultado final, assim como a contextualização dos fatores que levaram à criação de um grupo de extermínio (a restrição do porte de armas nos Estados Unidos). No entanto as personagens do grupo e os eventos consequentes de sua chegada a Bacurau se mantêm muito similares ao imaginado no roteiro, de modo que tais informações não fornecem uma nova imagem do filme ou o distorcem, apenas acrescentam uma camada de leitura que será relevante para pensarmos na transformação do vilarejo em um palco de massacres. Ver: Cecília Almeida Salles, *Gesto Inacabado*: processo de criação artística, 2012.

³ Achile Mbembe, *Necropolítica*, 2018.

⁴ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, 2019.

consequência da noção moderna de *Cheap Nature*,⁵ e a prática de apagamento genocida será balizada pelo conceito de *necropolítica*, de Achille Mbembe (2018). Por fim, a contrarreação de Bacurau, ou a articulação de seus habitantes para responder aos ataques na mesma gramática da violência, será compreendida a partir da estética *aceleracionista*,⁶ uma vez que, no lugar de buscar a pacificação do conflito, o filme o exacerba até as últimas consequências (a destruição total do opressor) como forma de superá-lo.

Diferentemente das tendências pessimistas e distópicas da ficção científica latino-americana, Bacurau é um longa calcado numa visão utópica de revolta popular. Embora seja importante destacar que essa revolta não tenha como intuito a tomada de poder instituído, oficial, senão a manutenção da dignidade e da autonomia locais através de um expurgado do invasor-colonizador, agenciada pelas mentes e mãos dos oprimidos.

2. Do retrato do sertão à ficção *weird*

Cena de abertura. Um satélite avista o continente americano e seu foco desce em direção ao Brasil, rapidamente chegando ao rosto sereno de Teresa, dormindo no interior de um veículo. Ela desperta do sono tranquilo quando o motorista, Erivaldo, atropela um caixão de madeira, objeto-presságio que atravessa diversas cenas do filme. Erivaldo dirige um caminhão-pipa que leva água para Bacurau, uma província fictícia que é parte da região de Serra Verde, no sertão de Pernambuco. Ali vivem cerca de cem habitantes em um “povoado pequeno e digno”⁷, como apontam os diretores do filme em seu roteiro original.

Uma placa fincada no chão árido notifica que nossos passageiros estão há 17km do destino, “Bacurau: Se for, Vá na Paz”, diz o sinal que vai se tornar elemento cômico ao fim de uma narrativa absolutamente perturbadora.

⁵ Jason Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, 2016.

⁶ Alex Williams e Nick Snierck, “Manifesto for an Accelerationist Politics”, 2014.

⁷ Kléber Mendonça Filho, *Três roteiros: Bacurau, Aquarius e O Som ao Redor*, 2020, p. 228.

Teresa e Eivaldo discutem de forma breve o incidente dos caixões e seguem viagem pela estrada dura – estamos no interior do país. O caminhão-pipa então para no topo de uma colina para que os protagonistas possam mirar o canal de transposição de água do rio São Francisco, onde percebe-se uma brusca interrupção no curso da água, forjada propositalmente. Essa barreira é vigiada por um carro e alguns homens armados, ao que Teresa exclama “Que bando de filhos da puta”. Não sabemos as razões do desvio do rio, mas compreendemos que é isso que desabastece Bacurau.

Nesse ínterim, um dispositivo que parece um tablete preso ao painel de controle do caminhão anuncia o nome e a fotografia de um procurado pela polícia: é Lunga, uma personagem que parece ter fugido do roteiro de *Mad Max* (1980), perdida no contexto sertanejo e tratada pelo pronome feminino. Lunga é desertora de Bacurau, um homem *queer* que usa maquiagem, veste coturnos de couro em pleno calor brasileiro e lidera um grupo de criminosos que atacou os seguranças para liberar a represa, matando três na tentativa. O governo estipulou, então, uma recompensa para quem tiver informações do paradeiro de Lunga. Nossa futura heroína já destoa do que seria uma personagem comum ao sertão: ela é uma força paramilitar *queer*.

Os dois retornam ao caminhão-pipa e logo chegam a uma Bacurau que aparenta estar deserta. Conseguimos vislumbrar os contornos dos cenários – há uma rua central semicoberta de areia cercada por pequenas casas, uma igreja que se tornou um almoxarifado, uma escola, um prostíbulo, uma unidade de saúde e, o principal elemento da narrativa, um museu histórico da cidade dentro de um casebre de pedras, cuja arquitetura é bastante típica do Nordeste. Uma província tão comum ao interior brasileiro quanto a um cenário do cinema *Western*, de paisagem desértica e sintética. Como no gênero estadunidense, toda narrativa ocorre nos poucos espaços do vilarejo, em estado de tensão e permeada por violência. Nossos *cowboys* são, no entanto, sertanejos.

Teresa desce do veículo com suas malas e uma caixa de medicamentos para abastecer a província e se dirige à casa de seu pai, seu Plínio, o professor da escola local. No percurso, é parada por Damiano, um sexagenário forte e altivo com ares

de xamã, feirante de ervas, rolos de fumo, maconha e xaropes, e figura de importância para o enredo. Ele solicita que Teresa abra a boca para receber uma semente, que é um psicotrópico tomado pelo povoado em momentos de comunhão, como nos rituais indígenas. A ocasião é agora o funeral de sua avó, a anciã do povoado, Dona Carmelita, cujo corpo é velado na sua própria casa. Lá está reunido praticamente todo o povoado e nessa situação os diretores nos apresentam os habitantes, as personagens principais e a cultura de Bacurau. Além da família de Teresa e do xamã Damiano, temos Pacote, um assassino de aluguel, que busca reformar-se do passado de crimes; Domingas, uma senhora que atua como médica, tem problemas com bebida, é casada com outra mulher e está em vias de se tornar a nova anciã; Carranca, um repentista (improvisador e poeta popular), que está sempre munido de seus óculos escuros e violão; entre muitos outros.

Notamos que há certa harmonia no convívio da comunidade, caracterizada por algumas figuras tradicionais da cultura do sertão brasileiro, mas que possuem identidades plurais, e mesmo vícios, aceitos e compreendidos sem julgamento. Essa sensação de um ambiente particularmente ajustado e pouco afeito à *mise-en-scène* foi também pensado pelos diretores, que privilegiaram o uso de atores do Nordeste e figurantes que expressassem a diversidade do povo (Figura 1). Segundo Kléber Mendonça Filho, 54 atores têm falas no filme, que contou com figurantes de “bebês a pessoas de 100 anos: de todos os tipos, todos os sexos, todas as cores”⁸. Os rostos dos cidadãos de Bacurau são frequentemente mostrados em sua crueza por câmeras que operam em ângulos fechados.

Há um Brasil tão próximo do imaginário comum na conformação da província e nos traços da população que fica difícil compreender como o filme possa ser lido como uma obra de ficção científica. Como exemplifico acima, são alguns detalhes que criam o estranhamento necessário para a compreensão de que o Bacurau vai atribuir novo sentido narrativo à região. Nessas primeiras cenas, conta-se, inclusive, com a presença de um conflito-chave do interior do

⁸ Citação disponível em entrevista concedida a Carlos Marcelo. *O que tem a dizer o elenco de Bacurau, o filme mais comentado do ano*, 2019.

país, que poderia balizar o longa por inteiro: a dominação do poder instituído por grandes famílias agrárias/latifundiárias que enveredam em carreiras políticas, tornando-se quase intocáveis (padrão usualmente chamado de “coronelismo”⁹). Esse poder é expresso por Tony Jr., prefeito da região de Serra Verde que aparece em Bacurau logo após o enterro em busca de votos para reeleição. Aqui outro elemento nos é diferente: busca coletar retinas que substituem o tradicional voto presencial.



Figura 1
Frame do enterro de D. Carmelita, 2019.

Caricatural, a visita do prefeito é anunciada pela comunidade, que se esconde dentro de suas casas para não dar boas-vindas àquele que consideram um dos responsáveis pelo desabastecimento de água. Sua visita, imagina-se, acontece apenas quando precisa coletar votos, e a demagogia política se torna

⁹ Nunes Leal concebe “o ‘coronelismo’ como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada [...]. é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público [...] e a decadente influência dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra”. No coronelismo, o exercício do voto é entendido como voto de cabresto, expressando a relação eleitoral coercitiva entre o coronel e os eleitores que dele dependiam. Isto é, coagidos, votavam em quem o coronel mandava. Victor Nunes Leal, *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*, 2012, p. 53-54.

evidente na contrapartida que deseja dar: despeja livros de caminhão e propõe entregar caixas de comida e medicamentos.

Até aqui, a pequena província perdida na paisagem árida poderia ser palco para uma atualização de diversas narrativas da literatura e do cinema sobre o sertão brasileiro. A luta da vida sertaneja, sua geografia específica caracterizada pelo clima seco, desértico e ensolarado, por exemplo, assim como seus desafetos com a elite política foram retratados pelo livro-*reportagem Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Na peça teatral *O Auto da Compadecida* (1956), o escritor Ariano Suassuna homenageia a literatura de cordel e a poesia popular, em uma comédia na qual satiriza as tradições religiosas e da instituição católica. No romance *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz lida com a grande seca que assolou o Nordeste no ano de 1915, fazendo com que muitas famílias se retirassem para as regiões do Sul. Os chamados “retirantes” que são tema de Queiroz foram retratados num filme que marca a primeira fase do movimento Cinema Novo, *Vidas Secas* (1963),¹⁰ dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Nele, uma família inicia um trajeto a pé em direção ao Sudeste desencadeado pela urgência de fuga da miséria; um percurso longo e moroso que não a redime de um trágico destino final.^{11 12}

Bacurau poderia enveredar por qualquer um dos enredos supracitados e é possível afirmar que cumpre o papel de autorreferenciar a cultura brasileira. Mistura a leveza dos cordéis e dos autos de Ariano Suassuna em diversas personagens cômicos e típicos como o repentista; trata da crise hídrica do sertão; expõe as desavenças políticas entre cidadãos e elite política do interior. E é, sobretudo, um longa tributário do expoente do Cinema Novo, Glauber Rocha, cuja obra deu voz aos anseios revolucionários de uma geração que buscou desnudar o Brasil em suas contradições. Glauber não somente preconizou a ruptura com um *modus* de fazer cinematográfico europeu e estadunidense ao negar modelos formais de filmagem e montagem, como criou uma linguagem que

¹⁰ O filme é baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1938.

¹¹ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 2012.

¹² Angústia e distopia orientam o longa, que se propõe a realizar um dos compromissos políticos do Cinema Novo: denunciar a realidade social do país.

ao mesmo tempo em que refletia sobre, tinha nela sua base estética: a fome. Para o cineasta, a fonte de nossa maior miséria deveria ser empregada simbolicamente no fazer artístico e, por isso, no lugar de procurar a adaptação aos padrões dos grandes estúdios, deveríamos deixar transparentes as limitações técnicas (e financeiras do fazer cinematográfico), explodindo-as em cortes secos de quadros e montagens, luz estourada, uso da câmera na mão em embate teatral com os atores.¹³ Uma violência estética que deriva de um sentido existencial da miséria brasileira, tornando-a princípio pedagógico. Um cinema que emula a feiura do Terceiro Mundo para denunciá-la.

O “paraíso material” encontrado por Glauber Rocha para “reverter a fraqueza em força”, segundo Ivana Bentes,¹⁴ foi a cultura do sertão. Em “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), por exemplo, a aridez da paisagem se confunde com a de suas personagens, onde a hostilidade de uma natureza calcinada, infértil e dura se projeta na ação e nas relações pessoais. Glauber Rocha investiu amplamente em enredos sobre revoltas populares do sertão, numa espécie de cinema marxista “sádico e histórico”, “apocalíptico e messiânico”¹⁵, cuja revolução é sempre precedida por crime ou massacre. Sentidos estes que podem ser imediatamente estendidos para Bacurau, na medida em que seus diretores também colocam em cena uma revolução, como veremos a seguir, e uma violência de princípio igualmente pedagógico que é atualizada para a realidade contemporânea. Dornelles e Filho explicitam que bebem diretamente da fonte glauberiana, ainda, ao solucionarem o conflito da narrativa apenas quando a população torna vivo o museu histórico da cidade, dedicado às relações entre a região e o cangaço, essa forma de banditismo sucedida entre 1870 e 1940 no interior nordestino que o Cinema Novo mitificou.

Como explicitado, Bacurau é um consciente do caráter simbólico de sua paisagem para a cultura brasileira, seja literária ou cinematográfica. Seu ponto de virada, porém, está em não se apegar a nenhuma dessas referências como totem. No lugar de promover uma linguagem a partir do paradigma terceiro-mundista,

¹³ Ivana Bentes, *Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha*, 2002.

¹⁴ *Ibidem*, p. 1.

¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

como idealizaram os cinemanovistas, ou de retratar realisticamente as dificuldades da vida no sertão, como na literatura do século XX; o filme olha para um Nordeste contemporâneo, não idílico e permeado por uma violência dos conflitos internacionais. Não é um vilarejo remoto e exótico, onde as regras do interior imperam em contraponto à realidade política e econômica do contexto urbano. As personagens lidam com crise hídrica e ambiental fruto de embates de políticos corruptos, além de exércitos paramilitares globais. E, como coloca Ivana Bentes, tudo é “filmado como uma espécie de reality show perverso e alucinatório, com jogos violentos e extremos e com personagens estranhamente familiares e ‘normais’”¹⁶.

Perturbando a expectativa de um ambiente pacífico, como apresentado nas primeiras cenas do filme, temos uma presença estrangeira que invade de surpresa a região, buscando devastá-la. O longa não fornece maiores detalhes de quem é o grupo e do que os motiva a estar ali, além da prática de caça humana com armas “vintage” e do desejo de encontro de uma zona de livre execução, de plena realização da pulsão de morte. Como mencionado, o roteiro original informa¹⁷ que são os *Bandolero Schocks*, grupos formados após “trágicos incidentes conhecidos como ‘Os 67 Massacres de Agosto’”¹⁸, que resultaram na proibição do uso e do porte de armas de fogo por cidadãos estadunidenses.

A invasão dos *Bandolero* rompe brutalmente com a organização da pequena comunidade. Aqui o filme envereda por caminhos que fazem convergir organicamente gêneros e tradições diversas sem se ater a uma ideia de identidade nacional. Os diretores, assim como referenciam as culturas centenárias do Nordeste com o Cinema Novo dos anos 1960, em sua narrativa dignificada do cangaço, e a violência explícita do Cinema de Retomada brasileiro dos anos 1990, colocam em jogo o Western norte-americano, o *gore* e o horror.

Por essa orgia de gêneros que escapa aos intentos de categorização, Bacurau pode ser relacionado às produções, sobretudo literárias, da ficção

¹⁶ Ivana Bentes, *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*, 2019, n. p.

¹⁷ Essas informações eram previstas para entrar no início do filme, antes da imagem de satélite, em forma de um texto claro sob fundo escuro.

¹⁸ Kléber Mendonça Filho, *Três roteiros: Bacurau, Aquarius e O Som ao Redor*, 2020, p. 223.

especulativa latino-americana, também chamada de ficção *weird*, das últimas décadas. Segundo Gabrielle Bizzarri e Ramiro Sanchiz, essas tendências da ficção não temem o experimentalismo e desenham sua genealogia sem apego teleológico:

[...] se prestam ao pastiche narrativo mais delirante e criam experimentações frankensteinianas (sem nem mesmo evitar “brincar com os mortos”) que escapam de qualquer tentativa de categorização, rasurando genealogias excessivamente lineares e a própria possibilidade de reconhecer uma ‘preceptística’ clara de gênero literário. Misturam convenções (temas, técnicas, tiques e truques) do fantástico (até mesmo todoroviano, em alguns casos), ficção científica, ‘fantasia’, horror (do clássico gótico às tendências *pulp*), *fait divers*, mitos (clássicos, indígenas, alienígenas) e a *rêverie* surrealista (entre outros).¹⁹

Dornelles e Filho emaranham de forma magistral realidade e ficção ao trazerem para o contexto de Bacurau elementos existentes e conhecidos, mas estranhos às periferias do mundo, num exercício claro de futurologia. Estamos temporalmente localizados no futuro porque sabemos que tais indícios atravessam o imaginário comum do presente, porém estão ainda muito distantes de participarem da realidade imediata da população. É o caso do fictício uso da tecnologia de escaneamento de retinas proposto pelo prefeito, e de outros dispositivos como o *tablet* com internet no caminhão-pipa de Erivaldo, do enorme monitor e *tablet* disponíveis na escola rural e do *drone* que vigia os cidadãos da província. Nesse ambiente rural contemporâneo, todos estão conectados por redes de celulares e sujeitos aos mecanismos de controle dos centros urbanos, de modo que o exercício de futurologia é estabelecido na inserção de tais elementos tecnológicos característicos de uma realidade desenvolvida em uma região remota e subdesenvolvida, e não pela criação de uma série de objetos ou criaturas fantásticas dos primórdios da literatura *sci-fi*. São elementos reais ou passíveis de existência que fora de seu contexto óbvio

¹⁹ “[...] se abocan al pastiche narrativo más delirante y crean experimentos frankensteinianos (sin renunciar, incluso, a ‘jugar con cosas muertas’) que eluden todo intento de categorización y desdibujan árboles genealógicos demasiado lineares junto con la posibilidad misma de reconocer una ‘preceptística’ clara del ‘género’, mezclando convenciones (motivos, mecanismos, tics y trucos) provenientes de lo fantástico (hasta todoroviano, en algunos casos), la ciencia ficción, la ‘fantasía’, el horror (del más clásicamente gótico al de tendencias pulp), los fait divers, los mitos (clásicos, indígenas, alienígenas...) y la rêverie de corte surrealista (entre otros).” Ramiro Sanchiz e Gabriele Bizzarri. *New Weird from the New World: escrituras de la rareza en América latina*, 2020, p. 5. Tradução minha.

perturbam a imagem esperada do interior e criam uma narrativa que podemos denominar como *weird*.

De acordo com o teórico Mark Fisher,²⁰ *weird* seria um tipo particular de perturbação, a sensação que nomeia como *wrongness*, de que certos objetos ou entidades não pertencem ou não deveriam existir em determinado local, mesmo que sejam da ordem do natural. Fisher utiliza a colagem moderna como analogia para ancorar o argumento de que na ficção *weird* as coisas parecem recortadas de seu devido lugar e montadas numa junção onde fica perceptível que não pertencem umas às outras. Por isso o gênero *weird* “envolve uma certa relação com o realismo”²¹ ao criar uma espécie de sombra sob aquilo que entendemos e experienciamos, um sentido de inadequação. Em sua teorização do termo, Fisher traça diferenças com o *unheimlich* freudiano e estabelece que não se trata de uma retirada secular do exterior percebido por nosso interior, como nas sensações de *deja vu*, e sim o movimento oposto, onde o estranho é aquilo que está além do familiar e com ele não consegue se reconciliar. *Weird* seria a percepção clara de que algo “não pertence”²², de que o que vemos está fora de lugar.

Além dos dispositivos tecnológicos estranhos à realidade de uma província do interior do Brasil, pode-se considerar como um dos elementos *weird* do enredo o *drone* disfarçado de disco voador que vigia os habitantes. Esse *drone*, em especial, é uma construção ironicamente assíncrona, uma vez que tem o formato de um pequeno disco-voador “retrô, estilo sci-fi Hollywood” dos anos 1950.²³ Na primeira vez que o avistamos a sensação de alheamento é arrebatadora – pensamos que toda narrativa está para mudar a partir dessa presença, como se alienígenas estivessem prestes a aterrissar em Bacurau.

O óvni que aparece em plano alto de repente começa a descer em direção à motocicleta que Damiano conduz (Figura 2). Temos duas visões: a da câmera no interior do *drone*, que avista o xamã, e a do xamã que observa o óvni sem

²⁰ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, 2019.

²¹ “entails a certain relationship to realism”. *Ibidem*, p. 20. Tradução minha.

²² “does not belong”. *Ibidem*, p. 10. Tradução minha.

²³ Kléber Mendonça Filho, *Três roteiros: Bacurau, Aquarius e O Som ao Redor*, 2020, p. 247.

expressar emoções. Estranhamento duplo nesta cena, onde nos questionamos se acaso discos voadores são comuns em Bacurau e por que Damiano observa tal elemento sem esboçar reação. Ao colocar a personagem em confronto com o objeto voador ao qual reage com naturalidade, os diretores jogam o *weird* aos espectadores, ainda em processo de reconhecimento do vilarejo. Se tudo flui com naturalidade e ao mesmo tempo desafia nossa compreensão, a sensação de *wrongness* recai sobre nós.

De forma digna, a narrativa nos direciona a um esclarecimento dos fatos na voz do próprio Damiano. É ele quem alerta Pacote de que há um *drone* observando, sem nenhuma ingenuidade: “parecia um disco voador de filme antigo. Mas era um drone”, e “Fica de Olho no céu. O drone que eu falei não é de ninguém daqui”²⁴. Permanecemos alertas a partir daqui, pois nossas personagens estão cientes dos elementos alheios que rondam a região. Não serão presas fáceis.



Figura 2
Drone observando e sendo observado por Damiano, 2019.

Outro elemento *weird* do enredo é Lunga, uma personagem guerrilheira cuja estética destoa do contexto sertanejo. Lunga é um homem tratado pelo

²⁴ *Ibidem*, p. 274.

pronome feminino, portanto figura *queer*, de unhas pintadas e mãos e pulsos repletos de acessórios dourados. Usa uma calça de *animal print*, coturnos de couro, colares e tem o rosto maquiado. Está foragida junto com o bando que lidera por lutar contra o poder instituído em nome do povo de Bacurau, que sofre com intencional desabastecimento de água. Os diretores evidenciam o alheamento estético da personagem quando Lunga e seu bando retornam à Bacurau para lutar contra a invasão do grupo estadunidense, numa *mise-en-scène* clássica, onde aparecem em primeiro plano com os rostos plenos de objetivo e ciência de que vieram cumprir uma missão importante, enquanto o povo no plano de fundo observa e admira a presença dos heróis. Toda emoção da cena de chegada dos guerrilheiros rapidamente dá lugar a risadas diante do estranhamento de uma senhora que olha para Lunga caminhando e pergunta: “que roupa é essa, meu filho?”, transformando uma cena clássica do cinema em pastiche.

Por meio desses exemplos percebemos que o *weird* é uma categoria que lida com o tensionar entre ficção e realidade. Bacurau, como as narrativas deste gênero, não lança mão de um mundo paralelo totalmente ficcional, mas brinca com recortes de tempos, objetos e personagens para criar uma sensação de estranhamento do real. Como categoria amarrada à ficção científica, *weird* é um gênero que, como elucidada o pesquisador Steve Schaviro, “opera para *extrapolar* os elementos do presente, para considerar as consequências que esses elementos poderiam implicar sempre que deixados cumprir seu complete potencial”²⁵. Se alguns dados das primeiras cenas nos fazem desconfiar do que estamos vendo, isto é, do que seria esperado daquela paisagem, é porque um imaginário que já nos pertence fora colado num lugar contraditório como um exercício claro de imaginar um futuro próximo.

Um futuro que fabula sobre a proliferação de tecnologias de vigilância e controle e, sobretudo, sobre a proliferação de sistemas políticos de morte.

²⁵ “works to extrapolate elements of the present, to consider what these elements might lead to if allowed to reach their full potential”. Steven Schaviro, *No Speed Limit*, 2015, p. 8. Tradução minha.

3. Desterritorialização e necropolítica

Enquanto Damiano tem o seu encontro com o *drone* disco-voador, o vilarejo descobre que um caminhão-pipa fora baleado pouco antes de chegar a Bacurau. A população desnorteada pela novidade percebe, simultaneamente, a chegada de dois forasteiros em motos, vestidos como praticantes de trilha, e monta uma pequena aglomeração para recebê-los. Esses forasteiros, um homem e uma mulher, são brasileiros que trabalham para o *Bandolero Shocks* e estão ali com o objetivo de mapear o território para o grupo e inserir, às escondidas, um dispositivo que retira o sinal de telefonia e internet da região. São os responsáveis por facilitar o encontro do grupo com o povoado, garantindo que nada sairá do script desejado: o deleite do massacre pelos amantes de armas de fogo, viúvos de seus espaços de atuação.

O casal adentra um pequeno mercado para um breve diálogo e inserção do dispositivo. Apesar da brevidade da conversa, considero essa cena emblemática. Primeiro, porque por meio dela percebemos o desconhecimento total do casal em relação à cultura local. Não sabem sequer como se chamam aqueles nascidos em Bacurau, o que significa o nome do local ou quantos habitantes vivem ali. Segundo, porque nela também vemos o tom do embate que sucederá: a população enfrenta os forasteiros, desconfiada e questionadora de sua presença a ponto de deixá-los com receio.

Analisemos o primeiro aspecto, o desconhecimento total da região. Aqui se estabelece um conflito fundamental que leio como a reatualização da lógica do sistema colonial num espaço contemporâneo, ou o que o filósofo Achille Mbembe denominou “necropolítica”. Esse conflito se inicia no momento em que a forasteira pergunta à vendedora do mercadinho “Quem nasce em Bacurau é o quê?”, quando a criança que lhe faz companhia responde: “É gente”. Apesar da comicidade da resposta que frustra a expectativa da forasteira, aqui está implicado um aspecto importante, qual seja, a afirmação da humanidade dos habitantes por eles mesmos. Somos gente, somos humanos.

O filme, ao colocar uma presença estrangeira em Bacurau, alienada daquela realidade e sem nenhum tipo de culpa pelos assassinatos que pretende executar, nos direciona ao que o historiador Jason Moore estabelece como um segredo moderno: que a história da relação entre Humanidade e Natureza foi constituída a partir da exclusão da “maioria dos humanos da Humanidade”²⁶. Trago esta perspectiva para enfatizar que a desumanização da população do vilarejo, longe de uma narrativa ficcional para espetacularização da violência, nada mais faz do que projetar em Bacurau um tipo de entendimento do ser humano como *Cheap Nature*,²⁷ forjada nos primórdios da modernidade e no interior de um sistema que segue organizando a economia e a vida social, o capitalismo. Para Moore, a violência da separação entre Humanidade e Natureza, e entre humanos parte da Humanidade e humanos parte da Natureza, permitiu a mobilização de um tipo específico (e exemplo último) de exploração que gerou boa parte do acúmulo de capital até o final do século XIX: a escravidão.

A violência simbólica, material e corporal dessa separação audaciosa – Humanidade e Natureza – performaram um tipo especial de “obra” para o mundo modern. Apoiada pelo poder imperial e pela racionalidade capitalista, ela mobilizou o trabalho não remunerado e a energia dos humanos – especialmente das mulheres, especialmente dos escravizados – com o objetivo de transformar as paisagens mediante um propósito singular: a infinita acumulação de capital.²⁸

A escravidão, assim como a razão na qual se orientou a gestão da colônia foram, para Achille Mbembe,²⁹ sistemáticas de destruição da vida daqueles considerados como “natureza barata”, para traduzir literalmente o termo de Moore. Uma sistemática que está em constante atualização na ordem do capital, que se caracteriza pela produção da indiferença e da “paranoica codificação da vida social em somas, categorias, números”³⁰, e outras abstrações que

²⁶ “majority of humans in the humankind”. Jason Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, 2016, p. 76. Tradução minha.

²⁷ Jason Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, 2016. Tradução minha.

²⁸ “The symbolic, material, and bodily violence of this audacious separation—Humanity and Nature—performed a special kind of “work” for the modern world. Backed by imperial power and capitalist rationality, it mobilized the unpaid work and energy of humans—especially women, especially the enslaved—in service to transforming landscapes with a singular purpose: the endless accumulation of capital.” *Ibidem*, p. 79. Tradução minha.

²⁹ Achille Mbembe, *Necropolítica*, 2018.

³⁰ Achille Mbembe. *A crítica da razão negra*, 2018, p. 15.

racionalizam o mundo “a partir de lógicas empresariais”, sobretudo na atual conjuntura neoliberal. Para Mbembe:

O neoliberalismo é a época ao longo da qual o tempo curto se presta a ser convertido em força reprodutiva da forma-dinheiro. Tendo o capital atingido o seu ponto de fuga máximo, engrenou-se um movimento de escalada, baseado na visão segundo a qual “a todos os acontecimentos e todas as situações do mundo e da vida (pode) ser atribuído um valor no mercado”³¹.

Tony Jr., prefeito da região de Serra Verde, pode ser considerado um vetor direto da lógica empresarial citada por Mbembe, uma vez que vende, de forma literal, a aldeia e seus habitantes para que os *Bandolero Shocks* pratiquem caça humana. Bacurau é transformada em *Cheap Nature* e reificada num conluio que envolve mercenários internacionais, poder político local e até mesmo cidadãos brasileiros gananciosos, representados nas figuras dos forasteiros.

Percebemos que o prefeito vendeu o vilarejo ao final do filme, quando ele chega a Bacurau com uma van luxuosa para buscar os “gringos” que estavam “visitando” a região. Para a sua surpresa, contudo, o plano de massacre havia falhado, ao menos de acordo com os seus interesses.

Se a biopolítica foucaultiana já imperava no início da narrativa, quando o controle soberano de fazer viver ou deixar morrer era visto nas ações do Estado – representado na figura de Tony Jr. – que deixava Bacurau sem abastecimento de água e enviava alimentos fora do prazo de validade para os cidadãos; o enredo vai dando lugar à fabulação necropolítica. De acordo com Mbembe, a expressão máxima da soberania hoje não estaria na manutenção ou suspensão da vida coordenada pelo Estado, mas na organização do poder para a produção da morte, isto é, “na capacidade de ditar quem pode viver e quem *deve* morrer”³².

Para que a necropolítica se instaure, é necessário constituir territórios em que a morte seja autorizada e que não haja o risco da legalidade ou da regulação: uma terra de ninguém, onde a lei não está presente para que ela possa se manifestar. Está diretamente conectada à noção de estado de exceção, na

³¹ *Ibidem*.

³² Achile Mbembe, *Necropolítica*, 2018, p. 15, grifo meu.

formação de regiões que nomeamos como campos de concentração, campos de extermínio, campos de prisioneiros. São regiões prismáticas de múltiplos campos de horror, de violência, onde a relação de alteridade é total e o outro é tido como o absoluto dessemelhante. Um exemplo muito claro disso está na forma como os imigrantes são tratados nas fronteiras europeias e estadunidenses hoje. Ou, pensando o século passado, nos campos de extermínio nazistas e nos campos de trabalho forçado soviéticos.

Esses territórios de morte, segundo Mbembe, são espaços/postos avançados do estatuto colonial e por isso compreendidos não como locais de guerra, mas de ocupação. Uma colônia não se invade, se descobre e se ocupa. A colônia não tem inimigos porque é o lugar do inumano, ou dos humanos que não fazem parte da Humanidade, da *Cheap Nature*. A guerra, apesar de desumanizar os cidadãos, é humana no sentido dos símbolos que move e das narrativas que conduz – sejam elas a vontade divina, a defesa da nação ou mesmo a luta contra o colonizador. Já na ocupação das colônias não há atrito entre indivíduos, e sim uma política de morte de caráter puramente utilitário. Nas palavras de Mbembe,

[...] as colônias são semelhantes às fronteiras. *Elas são habitadas por selvagens*. As colônias não são organizadas na forma estatal e não criaram um mundo humano. Seus exércitos não formam uma entidade distinta, e suas guerras não são guerras entre exércitos regulares. Não implicam mobilização de sujeitos soberanos (cidadãos) que se respeitam mutuamente, mesmo que inimigos. Não estabelecem distinção entre combatentes e não combatentes, ou, novamente, inimigo ou criminoso. Assim, é impossível firmar paz com eles. Em suma, as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam³³.

Pode-se dizer, portanto, que Bacurau sofre, metaforicamente, uma tentativa de desterritorialização com objetivo de se permitir ali uma prática necropolítica. Não à toa a forasteira implanta um dispositivo no mercado da cidade que faz com que o vilarejo perca sua conexão total com o mundo exterior. Outro sinal é a ausência de Bacurau do mapa, como vemos na cena em que seu Plínio, professor da escola, tenta mostrar aos seus alunos, mas o sinal de satélite não encontra mais a sua localização. Não sabemos ao certo porque Bacurau desapareceu do mapa mundial na internet, mas tudo indica que tal falta foi

³³ *Ibidem*, p. 34-35, grifo meu.

executada *a priori*, a mando potencial do prefeito Tony Jr., uma vez que os habitantes da vila seriam executados pelos *Bandoleros*.

Os diretores roteirizam o longa a partir do desejo de poderes estatais e paramilitares de reduzir Bacurau ao estatuto de colônia, em território fronteiriço. Na visão dos estadunidenses, os habitantes da província não recebem alcunha de inimigos, são quase selvagens que se confundem com a natureza. Por isso, em duas ocasiões vemos os personagens de Bacurau confrontando os estrangeiros para perguntar as razões de estarem atacando a região, ao que sempre respondem com um singelo “I don’t know”. O *Bandolero Shocks* é movido pelo desejo de fazer uso de armas *vintage*, de praticar a morte por esporte, por hedonismo. Por isso reiteram repetidamente que “we are not here”. Não vieram em missão de guerra para combater um inimigo. Vieram para atuar com a liberdade que lhes foi negada no país de origem. Vieram usufruir de um não território, de um local negociado como campo de extermínio.

Assim ensejou o grupo apoiado pela instância de poder regional, que escolheu aquele território como o que *deve* morrer. Ambos só não estavam cientes de que ali operam leis diversas, leis escritas pela comunidade.

Se os *Bandolero* não souberam reconhecer Bacurau, Bacurau soube rapidamente reconhecer o seu inimigo. Como ditam as últimas palavras de Flávio, cidadão assassinado pela forasteira: “Aqui nessa terra isso não pode acontecer assim, não. Quem faz isso não tá sabendo de nada, mas tá entrando de inocente”³⁴.

E assim se cumprirá a narrativa, que nos contempla com um enredo de virada monumental. Quem agenciará as políticas de vida e morte, ao final, é o oprimido.

³⁴ Kléber Mendonça Filho, *Três roteiros: Bacurau, Aquarius e O Som ao Redor*, 2020, p. 261.

4. Conclusão: expurgo aceleracionista

Anoitece em Bacurau. Lunga e sua trupe de guerrilheiros *queer* organiza um plano de resistência às agressões que a comunidade vem sofrendo. Pacote, nosso *cowboy* do sertão, prepara-se para se uma possível última missão que o redimirá do passado de criminalidade como matador de aluguel – sua história clichê poderia ter saído de um *western* de Clint Eastwood.

Diversas execuções foram comandadas pelo grupo americano nos últimos dias e a população enlutada, embora não tenha ciência das razões das mortes e tampouco saiba reconhecer a face de seu inimigo, se prepara para revidar aos ataques. Os habitantes comungam a semente psicotrópica e lutam/dançam capoeira, essa forma de expressão cultural brasileira concebida pelos escravizados.

Em seguida se escondem no interior da escola, em suas casas e no Museu Histórico de Bacurau. Esvaziam as ruas e, numa decisão simbólica, esvaziam as paredes do pequeno museu, retirando dali as armas que utilizarão no enfrentamento do rival sem nome. Essas armas *vintage*, como as admiradas pelos *Bandolero*, estão no museu para contar a história de uma região aguerrida que já foi palco do banditismo do cangaço.

É manhã quando os estrangeiros finalmente adentram as ruas de Bacurau para um inesperado encontro com uma paisagem árida e sem sinais de vida humana. Um por um, então, são cruelmente abatidos pela população.

Na narrativa de Dornelles e Filho, tudo se desenrola rapidamente e não há espaço para qualquer tentativa de mediação de conflito. As condições extremas nas quais o povoado está submetido parecem exprimir uma única resposta: a reprodução da pulsão de morte americana.

O filme se lança vorazmente ao confronto, motivo pelo qual analiso sua parte final como um exemplar da estética *aceleracionista*, segundo Steven Shaviro, definida pelo argumento de que “a única saída é ultrapassar. Para superar o capitalismo neoliberal globalizado, precisamos drená-lo ao nada,

pressioná-lo ao seu extremo, percorrê-lo dentro de suas mais amplas e estranhas consequências”³⁵. Movimento político e estético de caráter especulativo, o aceleracionismo busca imaginar uma saída do capitalismo a partir do uso de suas tecnologias intrínsecas. Defende que para superar um regime econômico que coloniza até o imaginário, devemos mirá-lo sem medo e sem a ingenuidade das soluções fáceis que, ao invés de subverter, dão apenas ao capitalismo uma nova roupagem que contribui para sua perpetuação. Para Shaviro, o aceleracionismo se dá na busca ativa pelo ponto extremo do capital que, por ser abstrato, tem na estética e na arte um meio de prospecção primordial:

Nós não Podemos escapar da global “sociedade do *network*” rejeitando as tecnologias e retornando a um tempo supostamente melhor e mais simples. Precisamos abraçar, e até mesmo ampliar, as abstrações da modernidade capitalista se quisermos fazer qualquer coisa a respeito delas. Não podemos simplesmente parar a catástrofe ambiental e a exploração econômica ao adotar um localismo do “pequeno é belo” (E. F. Schumacher) ou ao construir uma “ponte para o século dezoito” (Neil Postman). Não podemos escapar da complexidade com a simplificação.³⁶

Bacurau, por sua vez, parece ensaiar a estética proposta pelo aceleracionismo ao confrontar uma tecnologia capitalista extrema e real: a necropolítica neoliberal, que num golpe de inversão acaba atingindo o opressor.

Como no cinemanovismo de Glauber Rocha, Dornelles e Filho empregam uma estética da violência enquanto princípio pedagógico de resistência e superação. Deixam de moralmente condenar a violência para representá-la com a radicalidade catártica de quem expurga o colonizador para retomar o seu território e agenciar o próprio destino. A comunidade fica em êxtase com a vitória e reencena com os inimigos a imagem macabra do bando de Lampião morto pela polícia – também em exposição no museu. Lampião, cangaceiro mítico, foi morto e teve sua cabeça, assim como a de seus companheiros, decepada e fotografada

³⁵ “The only way out is the way through. In order to overcome globalized neoliberal capitalism, we need to drain it to the dregs, push it to its most extreme point, follow it into its furthest and strangest consequences.” Steven Schaviro, *No Speed Limit*, 2015, p. 8. Tradução minha.

³⁶ “We cannot escape the global ‘network society’ by rejecting the latest technologies and retreating back to a supposedly simpler and better time. We need to embrace, and even extend, the abstractions of capitalist modernity, if we are ever to do anything about them. We cannot put a stop to environmental catastrophe and economic exploitation by adopting “small is beautiful” localism (E. F. Schumacher) or by building ‘a bridge to the eighteenth century’ (Neil Postman). We cannot escape complexity by simplifying.” *Ibidem*, p. 11. Tradução minha.

para circular nos meios de comunicação de massa como símbolo de que não se deve ousar questionar o Estado.

Por problematizar (negando) o poder instituído com um enredo de resistência enérgica, Bacurau tece uma metáfora clara do momento atual brasileiro, que desde 2014 se vê diante de um trauma político que não consegue explicar e tampouco forjar solução. Há quem diga que o longa possa ser lido como obra “hiper-realista”³⁷ por retratar o imaginário fragmentado em que nos encontramos.

Ao enterrarem os seus mortos, os habitantes de Bacurau anunciam seus nomes em um alto-falante. São nomes que conhecemos pela mídia e que representam nossas perdas políticas. São gente. Marisa Letícia, esposa do ex-presidente Lula, vitimada por um AVC depois de suportar meses ameaças de morte e divulgação de incessantes *fake news* sobre sua família; Marielle Franco, vereadora negra do Rio de Janeiro, assassinada pelas milícias locais; Pedro Teixeira, líder camponês, morto a mando de latifundiários. Bacurau vela, junto com a narrativa, os nossos próprios mortos.

Para Ivana Bentes, Bacurau é um laboratório de um Brasil que reage e não se aquieta “diante da percepção cotidiana de que ‘estamos sendo atacados’ em nossos valores, em nossos impulsos vitais, em nossas vidas, em nossas sexualidades”³⁸.

Lembro da cena em que Damiano pergunta à atiradora americana ensanguentada no chão e agonizando: “você quer viver ou morrer?”. A câmera dos diretores estão, neste momento, nos encarando. Somos situados na posição da americana e encarados pelo xamã e sua esposa com essa questão (Figura 3).

³⁷ Ivana Bentes, *Bacurau e a síntese do Brasil brutal*, 2019, n. p.

³⁸ *Ibidem*.



Figura 3

Damiano e sua esposa encaram a mulher em quem acabam de atirar, 2019.

Hoje, mediados por esse agora no qual o presidente do país, Jair Bolsonaro, nega a gravidade pandemia, promove aglomerações, recomenda o uso de medicamentos comprovadamente ineficazes à população e deixa, literalmente, o estado amazônico desabastecido de oxigênio e sufocando até a morte em corredores de hospitais lotados, sinto que a pergunta de Damiano se estende até nós de maneira urgente. Deixaremos o país ser palco da necropolítica até quando? Afinal, no Brasil, queremos viver ou morrer?

Referências

BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil Brutal. *Revista Cult*, 18 de agosto de 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em: 13 de dezembro de 2020.

BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>. Acesso em: 08 de dezembro de 2020.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2019.

FILHO, Kleber Mendonça. *Três roteiros*. Bacurau, Aquarius, O Som ao Redor. São Paulo: Cia. Das Letras, 2020.

FISHER, Mark. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARCELO, Carlos. O que tem a dizer o elenco de Bacurau, o filme mais comentado do ano. O Estado de Minas, 13 de setembro de 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2019/09/13/interna_pensar,1084752/o-que-tem-a-dizer-o-elenco-de-bacurau-o-filme-mais-comentado-do-ano.shtml. Acesso em: 05 de dezembro de 2020.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achile. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018b.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, 2017, v. 1, n. 1, p. 12-32.

MOORE, Jason (Org.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Ed. SESI, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.

SANCHIZ, Ramiro e BIZARRI, Gabriele. 'New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). *Orillas: revista d'ispanística*, 2020, n. 9, p. 1-14.

SHAVIRO, Steven. *No Speed Limit*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

SRNICEK, Nick e WILLIAMS, Alex. Manifesto for an Accelerationist Politics. *In*: Mackay, Robin; Avanessian, Armen. *Accelerate*. UK: Urbanomic, 2014.

SOARES, José de Lima. Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau. *Revista Wamon*, 2020, v. 5, n. 1, p. 165-190.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Referência para citação deste artigo

MALMACEDA, Luise. *Bacurau: ficção weird e estética aceleracionista de expurgo colonial*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 194 – 218, maio de 2021.