

DOIS DIRETORES DECOLONIAIS: GLAUBER ROCHA E KLEBER MENDONÇA

TWO DECOLONIAL DIRECTORS: GLAUBER ROCHA AND KLEBER MENDONÇA

Paulo Roberto Monteiro de Araujo*
prmaraujo@uol.com.br

RESUMO: O artigo trata do processo de descolonização em dois diretores cinematográficos brasileiros. Análise de como Glauber Rocha e Kleber Mendonça elaboram as suas linguagens cinematográficas em relação às problemáticas da história sociopolítica do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Linguagem, Dominação.

ABSTRACT: The article deals with the process of decolonization in two Brazilian film directors. Analysis of how Glauber Rocha and Kleber Mendonça elaborate their cinematographic languages in relation to the problems of the sociopolitical history of Brazil.

KEYWORDS: Cinema, Language, Domination.

A preocupação do presente artigo é analisar a problemática decolonial e multicultural em dois grandes cineastas brasileiros: Glauber Rocha e Kleber Mendonça. Embora eles pertençam a épocas distintas da história do cinema brasileiro, ambos tratam da questão das relações histórico-políticas da nossa sociedade, marcada por um colonialismo perverso. Deste modo, o nosso objetivo é interpretar os filmes dos referidos diretores a partir de uma epistemologia cultural, que abarca tanto as Teorias Decoloniais, como as Teorias Multiculturais. Primeiramente examinamos algumas produções cinematográficas do diretor baiano, para em seguida analisar *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça e Júlio Dornelles.

Pacôme Thiellement diz, em seu livro *Cinema Hermetica* (2016), da necessidade de tratar daquilo que se apresenta como fechado por meio da interpretação, em seu sentido epistemológico hermenêutico. Daí a frase do pensador franco-egípcio: “É preciso fechar os olhos para ver o filme - Il faut fermer les yeux pour voir le film” (THIELLEMENT, 2016, p. 9), para podermos apreender o que está em jogo nas relações tempo-imagem-poder no processo histórico-cultural de um país colonizado. As Teorias Decoloniais têm contribuído para essa ideia de Thiellement de fechar os olhos para poder compreender a produção artística, como a cinematográfica, dos chamados países que sofreram um processo de colonização. As consequências de tal processo foram, por assim dizer, o embotamento das expressões identitárias dos povos colonizados, seja na dimensão política, seja naquilo que se refere às suas determinações culturais e epistemológicas. Daí a importância histórica de uma estética

* Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2003). Professor do Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

terceiro-mundista elaborada pelos cineastas brasileiros, em especial, Glauber Rocha. Eis o motivo desse processo de consciência de si da identidade dos povos colonizados serem, de certo modo, retomados pelas atuais Teorias Decoloniais, como salienta abaixo Tereza Spyer.

O mito da modernidade se baseia precisamente na colonização epistêmica e ontológica do Sul pelo Norte (MIGNOLO, 2010), o que gerou um processo de subalternização dos conhecimentos dos povos racializados (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 37). Logo, o que se produz no Norte global é percebido como conhecimento universal, enquanto o conhecimento produzido no Sul é visto como local. Essa analogia (de certo modo invertida) nos serve para pensar sobre as potencialidades dos saberes das margens, dos sertões, como em Bacurau e as limitações dos saberes dos centros hegemônicos. (SPYER, 2019, p. 100).

Dentro da história cinematográfica brasileira, poderíamos salientar que a construção de uma linguagem originada na dinâmica sócio-histórico-cultural se desenvolve em todo o seu vigor com o Cinema Novo, nos anos de 1960. É na figura de Glauber Rocha que podemos apreender a genialidade criadora de uma linguagem cinematográfica cujo centro gravitacional está na dinâmica histórica da sociedade brasileira, em toda a sua complexidade identitária.

Terra em Transe (1967), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ou ainda *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), só para citar três filmes do diretor baiano, têm como núcleo dramático, as contradições sociais, que numa perspectiva marxista ingênua, analisaria o filme somente por meio da luta de classes. Embora seja evidente a questão das lutas de classes numa relação entre dominados e dominadores, o que está em jogo nos filmes de Glauber Rocha é a elaboração de uma linguagem que expressa a dinâmica cultural do país. É por meio de tal dinâmica que as contradições sociais surgem nas ações políticas da sociedade brasileira.

O modo de ser da sociedade brasileira se apresenta, na obra de Glauber Rocha, tanto por meio da dimensão sertaneja-mítico-religioso, podemos ver tal dimensão em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ou ainda em uma dimensão urbano-civilizador-salvacionista (*Terra em Transe*) (Figura 01). As duas dimensões possibilitam vislumbrar a complexidade das relações políticas de um país colonizado, preso nas mazelas da sua historicidade. Apesar da categoria de luta de classes, que reconhecemos ser importante, faz-se necessário elaborarmos uma epistemologia que dê conta da dinâmica cultural brasileira. Não é por acaso que tanto as teorias multiculturais vinculadas ao pensamento de Charles Taylor, bem como as teorias Decoloniais como a do pensador porto-

riquenho Nelson Maldonado-Torres se completam, no sentido de superar as teorias de cunho monológico, designativo e eurocêntrico.



Figura 01 – fotos de *Deus e o Diabo*, *o Dragão da Maldade* e *Terra em Transe*.

Fonte: Elaborada pelo autor.

É na cultura, como modo de ser, que se encontra a força da linguagem cinematográfica de Glauber Rocha, pois ela ultrapassa as linguagens designativas tão comuns no ocidente a partir do século XVII com o desenvolvimento das ciências. Para as linguagens designativas torna-se evidente a captação do centro gravitacional da linguagem. Por isso, utilizando-se da categoria luta de classes, torna-se claro o que se passa no interior da sociedade. Daí o marxismo, como uma teoria vinculado à ideia conceitual, dentro dos parâmetros epistemológicos das teorias do chamado Norte, não considerar as particularidades, por exemplo, da América Latina. No final das contas, por assim dizer, as Teorias marxistas se apresentam também dentro de uma linguagem designativa eurocêntrica.

Não tendo um centro gravitacional fixo a linguagem não pode ser compreendida como elemento designativo de algo. A linguagem não é um simples envelope exterior do pensamento, nem um instrumento que nós poderíamos a princípio dominar e apreender integralmente. O filósofo canadense Charles Taylor comenta que a perspectiva designativa da linguagem elimina a sua dimensão expressiva.

A antiga perspectiva, que tem uma venerável tradição, é aquela que Wittgenstein ataca na forma de uma afirmação influente de Agostinho. Podemos defini-la em termos de sua abordagem “designativa” à questão do significado. As palavras adquirem sentido ao ser usadas para designar objetos. Aquilo que designam é seu significado. Essa concepção obtém uma revitalização no século XVII com as teorias de Hobbes e de Locke, em que se acha entrelaçada com o novo “caminho das ideias”. Emerge desse amálgama uma potente descrição do papel da linguagem no pensamento humano. (TAYLOR, 2000, p. 94)

É na e pela linguagem, sem o seu caráter instrumental, que o homem ganha a capacidade de expressar a si mesmo, isto é, a sua identidade como aquilo que lhe é mais próprio. A linguagem, ao passar da função instrumental designativa das coisas para o âmbito das capacidades expressivas dos agentes humanos, cria uma série de dificuldades para captarmos o seu centro de gravidade. Para a perspectiva designativa, a linguagem é um instrumento e por isso encontrar o seu centro de gravidade tornou-se fácil. A linguagem se limita a servir aos propósitos de quem a utiliza para distinguir as ideias por meio de termos designados antecipadamente. Daí, ao designar, inicialmente, o que é a luta de classes, se cria toda uma estrutura ideológica de poder (manipulador), torna-se fácil, então, explicar a procedência do fanatismo mítico-religioso do sertanejo nordestino (por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*).

Por meio dessa suposta facilidade da linguagem instrumental vela-se a complexidade da expressividade humana do próprio sertanejo (em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). Não se trata de negar a luta de classes, mas sim de uma crítica ao uso instrumental da linguagem, que almeja alcançar ideias claras e distintas (em um sentido cartesiano) em relação às coisas ou à realidade.

A linguagem era um instrumento. O seu ápice se deu quando ela melhor cumpriu seu propósito, quando os termos designavam ideias nitidamente distintas e nós, em nossas operações de raciocínio, tínhamos bem claras diante de nós as definições desses termos. (TAYLOR, 1996, p. 236)

Contrapondo-se à linguagem como instrumento, as expressões da fala, elaboradas pelo sujeito, possuem desde sempre a sua origem gravitacional em uma comunidade linguística. Por isso, toda a expressão desenvolvida pelo sujeito, em termos de fala, possui o seu centro de gravidade significativo na comunidade linguística-cultural-expressiva. Não é por acaso que as Teorias Decoloniais nos chamam atenção para a problemática das chamadas epistemologia do Norte, no que se refere a não considerar e reconhecer as produções de conhecimento dos países colonizados, como expressão de linguagem epistêmica.

Eis o motivo de Barriandos, em um artigo seu, salientar a necessidade de uma descolonização epistêmica, no sentido de abrir uma espécie de horizonte em que haja uma comunicação intercultural. Nós podemos dizer, então, que a ideia de Barriandos vem ao encontro do pensamento multicultural de Taylor. Ao se criar uma comunicação intercultural, a linguagem instrumental, como herança das teorias designativas europeias perdem força.

Perdendo a sua força epistêmica, as teorias das linguagens designativas possibilitam que haja a criação das chamadas linguagens expressivistas, cuja determinação é o reconhecimento dos diversos grupos sociais no interior dos espaços públicos ou interculturais.

A descolonização epistemológica é necessária, afirma Quijano, “para finalmente abrir caminho para uma comunicação intercultural, para uma nova troca de experiências e de significados, como a base de uma outra racionalidade que possa pretender, com legitimidade, alguma universalidade” (QUIJANO, 2000a, p. 447). (BARRIENDOS, 2019, p. 42)

É a comunidade linguística, em que a pessoa está imersa, que possibilita a expressão elaborada por um sujeito, em sua particularidade, ganhar status de existência, no sentido de poder se manifestar no espaço público. No entanto, para uma expressão se tornar compreensível é preciso que os outros participem do seu sentido, e para que isto aconteça, os indivíduos têm de reconhecer tal expressão, a princípio, naquilo que foi expresso por meio de elementos linguísticos ou signos comuns a todos. Assim, mesmo expressando algo que venha a desagradar os outros, isto que foi expresso já se encontra vinculado à comunidade linguística dos membros de uma determinada sociedade, que podem ajuizar sobre aquilo que lhes foi apresentado significativamente. Um exemplo dessa comunidade linguística está no filme *Bacurau* (2019) dos diretores pernambucanos Kleber Mendonça e Dornelles, em que a comunidade possui uma coesão linguística política-cultural que faz com que seus habitantes se organizem contra o perigo que os ronda.

Compreendendo a comunidade linguística no seu formato cultural, Glauber Rocha consegue elaborar a sua obra cinematográfica como posicionamento político, artístico e social. Ao compreender a comunidade linguística sertaneja (em *Deus e o Diabo*) por meio da literatura de cordel, ou ainda, ao compreender os elementos históricos que formaram o povo brasileiro (*Terra em Transe*) (Figura 02), Glauber Rocha consegue captar o centro gravitacional histórico-cultural que origina a produção de significados que formam as diversas facetas expressivas da identidade brasileira.



Figura 2 – fotos Deus e o Diabo e Terra em Transe.
Fonte: Elaborada pelo autor.

O diretor baiano consegue apreender cinematograficamente a expressão da comunidade linguística cultural brasileira que se configura, em seus filmes, como sendo essencialmente manifestação de nós mesmos como identidade comunitária. Por outro lado, a expressão é antes de tudo uma reação frente ao nosso modo de sentir ou experimentar o mundo, ou ainda, expressão de reação face ao mundo. Daí em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha salienta a estética da expressão dos sentimentos no experimentar do Vaqueiro Manuel, em seu périplo pelo sertão, que como mundo, tem como determinação histórica e cultural a religiosidade sob a forma de messianismo salvacionista.



Figura 03 – Foto Vaqueiro Manuel – Filme *Deus e o Diabo*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

O Mundo Cristão aparece como horizonte dos anseios existenciais dos personagens de Glauber: o vaqueiro Manuel, Antônio das Mortes, como matador de cangaceiro, e Corisco, como representando o próprio cangaceiro. Todos os personagens estão lançados em formas de sentimentos cuja temporalidade existencial está na religião, em que a sua determinação é ao mesmo tempo salvar e expor por meio das práticas de beatitude as contradições das classes sociais (por isso se faz necessário não partir da ideia de luta de classes, mas como surge tal

fenômeno no horizonte da religiosidade, como nós chamamos atenção mais acima no presente texto). Tal horizonte da religiosidade reaparece em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* por meio da figura da Santa e de Oxóssi (Figura 04).



Figura 04 – Fotos *O Dragão da Maldade*.
Fonte: Elaborada pelo autor.

São os sentimentos dos personagens fundados na religiosidade em seu viés messiânico que nos possibilita interpretar a busca da redenção de Antônio das Mortes. Antônio não mata os cangaceiros por dinheiro ou por estar do lado do poder dos fazendeiros, mas para livrar o mundo da dor, das contradições em que os homens vivem. Apesar de Antônio ter consciência e sentir a necessidade de livrar o homem da dor, ele está condenado a estar fora do horizonte da religiosidade. Daí ele não possui nenhum Santo protetor, ao contrário dos cangaceiros.

Ao interpretar o mundo no qual estão, os personagens interpretam o seu próprio Self sócio-histórico. O mundo aparece não como reflexo da pura subjetividade desses personagens, mas como fonte expressiva para que eles possam construir e mostrar as suas identidades, em uma temporalidade histórico-político. Daí Glauber Rocha elaborar, por meio da criação de uma linguagem cinematográfica, seus personagens, sob as formas de vaqueiros, cangaceiros, fazendeiros e matadores. Glauber Rocha se apresenta como contrário às formas subjetivistas de uma linguagem poética, embora muitos confundam a sua linguagem rebuscada como sendo um frenesi da sua personalidade. Tal confusão em relação à linguagem estética do diretor baiano ocorre de forma mais contundente em filmes como *Terra em Transe*.

Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha elabora uma linguagem cinematográfica cujo cerne está na elaboração de uma forma estética do fracasso civilizatório europeu na América Latina. Não é por acaso o filme focar no ponto central do espírito político da América Latina

no século XX, que se encontra no populismo, seja em seu viés de direita, seja em seu viés de esquerda. Deste modo, para além das preocupações, que alguns teóricos do cinema glauberiano têm de interpretá-lo como sendo uma estética terceiro-mundista, a nossa compreensão desse clássico do cinema brasileiro dos anos 60 está no modo como o cineasta baiano aponta para as origens culturais da América Latina em seu processo civilizatório. Daí a importância de uma reinterpretação do cinema glauberiano a partir tanto das Teorias Multiculturais, bem como das Teorias Decoloniais.

Tal processo, salientado acima, já nasce fracassado em suas raízes europeias, pois a Europa fracassa em seu próprio processo civilizador-político: as duas grandes guerras mundiais, bem como as diversas formas de regimes autoritários que apareceram ao longo do século XX. Sendo assim, *Terra em Transe* nos possibilita interpretar os movimentos políticos na América Latina em correspondência com a Europa, considerando-a como base histórico-conceitual para a elaboração de práticas políticas fadadas ao fracasso.

A plasticidade fílmica de Glauber nos dá a dimensão da dor do indivíduo em sua limitação frente às mudanças políticas e/ou quebra de normas sociais. No caso de *Terra em Transe*, Sara (uma das personagens principais) expressa a memória do inconsciente da dor do romper das transformações sociais. É ela, como imagem feminina, que se vê lançada no coração do seu tempo. Sara apesar de desejar ser uma mulher comum (casar e ter filhos) guarda em si a dignidade plena da vida política como busca do bem comum. Daí ela ser o contraponto de Paulo Martins, o personagem dionisíaco, por assim dizer, com seu furor exagerado. Sara é quem melhor expressa a temporalidade dos conflitos e os seus limites. Por isso diz a Paulo: um homem não pode ser político e poeta ao mesmo tempo. A serenidade de Sara é o ponto de onde podemos compreender a movimento trágico do destino do rompimento político.



Figura 05 – Terra em Transe.
Fonte: Elaborada pelo autor.

Paulo Martins é o poeta que vive na encruzilhada da arte e da política, mundos inconciliáveis. É desse conflito que Paulo Martins mistura revolução com impossibilidade de mudanças políticas. No entanto, Paulo permanece na crença de uma suposta salvação do homem mesmo na evidência dos malogros das práticas políticas tanto do populismo de direita como de esquerda. A impossibilidade é superar o próprio populismo, porém, o poeta-político insiste até o fim para dar o salto da superação, embora tal salto resulte em fracasso.

Kleber Mendonça é o cineasta brasileiro mais aclamado atualmente. Seu filme, em parceria com Juliano Dornelles, *Bacurau* foi considerado pelo *Cahier de Cinema* (DELORME, 2019) como sendo um dos dez melhores filmes de 2019. *Bacurau*, diferentemente de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, não é uma narrativa sobre o fracasso das lutas políticas; ao contrário, é sobre como uma sociedade organizada pode enfrentar os seus inimigos, vencendo-os. Pois, se no filme do cineasta baiano existe a impossibilidade de se elaborar ações políticas, que superem as mazelas históricas provenientes de uma colonização de exploração nas Américas, principalmente, as Latinas, em *Bacurau* ocorre o contrário.

Terra em Transe reflete o desencanto das ações políticas ao longo do século vinte, seja na Europa seja na América Latina, o filme dos cineastas pernambucos nos traz a possibilidade, num plano narrativo estético fílmico, de concebermos formas de ações políticas pautadas na convivência das diferenças. Não é por acaso, que *Bacurau* pode ser compreendido como uma espécie de Polis Contemporânea no Sertão Nordestino. Para quem viu *Bacurau*, o vilarejo onde se passa a história do filme é marcado pela convivência das diferenças.

Nietzsche, em seu livro *Assim Falou Zaratustra*, explana sobre a necessidade de termos espírito de animal de rapina, no sentido de não termos medo de enfrentar nossos obstáculos. Claro, o animal de rapina é aquele que enfrenta todas as dificuldades para alcançar a sua caça. Faço uma comparação aqui entre o instinto de animal de rapina e *Bacurau*, no sentido de o filme de Mendonça ser um filme com instinto de caça. Explico melhor: *Bacurau* é o nome de um pássaro de rapina que pode ser interpretado, no interior do filme de Mendonça, como sendo a origem instintiva do vilarejo que possui o mesmo nome do pássaro citado.

Bacurau (Figura 06), como comunidade, tem a sua ética social fundada tanto na atenção como na organização. Atenta, o vilarejo está sintonizado com o que acontece de mais

moderno no mundo. Eis motivo de, no início do filme, uma das personagens levar vacinas para a cidade, enviadas por alguém da comunidade, que mora fora de *Bacurau*. Além disso, o vilarejo conta com um sistema de vigilância que avisa sobre aqueles que chegam à comunidade. Atenta a si mesma e ao que está ao seu redor, *Bacurau* tem, em um sentido hegeliano, Consciência de si; isto é, da sua identidade tanto política como histórico-cultural.



Figura 06 – Bacurau.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em filmes anteriores, Mendonça também trata da questão de luta de classes, no entanto, em seu filme de 2019, ele não se limita ao universo urbano e de classe média do Recife. *Bacurau* sendo um filme que trata de conflitos, expande tais conflitos não somente em relação à velha luta de classes, porém, também para a problemática norte-sul, ou seja, o imperialismo (configurado nos Estados Unidos) e os países periféricos. O mote do filme está na ideia de dominação do outro como este sendo inferior, não digno de respeito, e podendo ser eliminado ao bel-prazer.

Além da relação imperialismo e periferia, o cineasta pernambucano trata também da relação sul e norte do país. Deste modo, *Bacurau* tem que enfrentar não só o ímpeto canibal do imperialismo, como também enfrentar os próprios compatriotas sulistas, que não se identificam com os habitantes do norte. Não é por acaso que em um dos diálogos com os americanos, os sulistas brasileiros dizem que são iguais a eles, pois têm também origem europeia. Deste modo, Mendonça toca no já clássico preconceito do sul e sudeste do país em relação ao Nordeste. Tal preconceito não se vincula somente à economia, mas também no que se refere a composição étnica daquela região.

Rio e São Paulo ao generalizar os habitantes do Nordeste dando-lhes nomes que no final das contas não refletem a origem das pessoas provenientes daquela região do país. Paraíba no Rio, é o nome que se dá a todos as pessoas oriundas do Nordeste, já em São Paulo,

os nordestinos são chamados de baianos. Por meio desses nomes, criou-se um estigma cuja consequência é o não reconhecimento do outro. Não é por acaso que Charles Taylor dizer:

A tese consiste no fato de a nossa identidade ser formada, em parte, pela existência ou inexistência de reconhecimento e, muitas vezes, pelo reconhecimento incorreto dos outros, podendo uma pessoa ou grupo de pessoas serem realmente prejudicadas, serem alvo de uma verdadeira distorção, se aqueles que os rodeiam refletirem uma imagem limitativa, de inferioridade ou de desprezo por eles mesmos. O não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto podem afetar negativamente, podem ser uma forma de agressão, reduzindo a pessoa a uma maneira de ser falsa, distorcida, que a restringe. (TAYLOR, 1994, p. 45)

Porque o vilarejo de Bacurau é consciente de si, ele se torna sujeito de si mesmo e pode assim ter um posicionamento frente ao outro, seja o estrangeiro psicopata, o compatriota entreguista, ou ainda o político demagogo e corrupto. Como Esparta, *Bacurau* está preparada para lutar, para não temer o conflito, que, na narrativa fílmica, é violenta. Mendonça sabe que se faz necessário a comunidade ser sujeito político. Eis o motivo de o seu filme se diferenciar de *Terra em Transe*. Glauber Rocha parte do ceticismo em relação à criação de uma organização política elaborada por aqueles que são explorados, já Mendonça parte da capacidade de uma comunidade se organizar politicamente. Nós poderíamos dizer que diferentemente de Glauber Rocha, o cineasta pernambucano expressa em seu filme um otimismo no que concerne a criação de um vocabulário de valor por meio do qual uma comunidade pode estar ciente daquilo expressa a sua dignidade.

A dignidade tem a ver com as nossas interpretações sobre o nosso modo de ser, sobre aqueles valores que nos fazem ter uma forma de identidade humana. Sendo assim:

Ao reconhecer que a sua dignidade está na visão daquilo que ele procura para a sua realização humana, o indivíduo já se encontra situado em uma determinada configuração moral que o leva a desejar ser identificado no interior de um conjunto de qualidades que o dignifique. Este desejo fundado em uma configuração moral possibilita ao indivíduo articular seus sentimentos para lhes dar uma orientação que busque a realização da sua identidade na esfera do bem pleno (dos hiperbens). (ARAUJO, 2004, p. 140)

Ao articular seus sentimentos comunitários (dentro de parâmetros de uma comunidade linguística cultural-expressiva), os habitantes do vilarejo buscam aquilo que está na esfera do bem pleno. Daí a comunidade ser organizada politicamente. Além disso, os valores de *Bacurau* se fundam tanto no multiculturalismo, como nas chamadas epistemologias do Sul, sem qualquer conotação de etnocentrismo. Todas as expressões humanas em *Bacurau* são respeitadas. Não é por acaso Mendonça mostrar, em sua narrativa, personagens como

uma mulher trans, que é a guardiã da comunidade, que avisa por meio de um rádio transmissor todos que chegam ao vilarejo, principalmente, quando aparece o político que comanda a região onde *Bacurau* está localizada.

Sem problemas de moralismo ou etnocentrismo, *Bacurau* é uma espécie de metáfora de uma sociedade ao mesmo tempo fraterna e liberal, no que concerne ao comportamento de seus habitantes. O importante dentro do vocabulário de valor do vilarejo é que todos estejam sintonizados com a proteção da comunidade. Eis o motivo de, quando uma família, proprietária de uma fazenda, é assassinada, rapidamente a comunidade começa a se articular para a sua proteção.

Tendo em vista que o vilarejo tem a experiência humana da resistência política, que a torna preparada para enfrentar o inimigo externo. Tal inimigo é a metáfora do imperialismo psicopata (Figura 07). Deste modo, Mendonça consegue apreender a ideia de psicopatia da sociedade norte-americana. O gozo do americano médio está no uso da arma, no gozo de atirar em. É nesse horizonte do gozo de eliminar o outro através do tiro, que o cineasta pernambucano traz a questão de fundo pautado na relação dominador x dominado. Os Estados Unidos como país que tem uma das suas determinações como sociedade o racismo, o preconceito em relação ao mundo, principalmente, à América Latina, vista como o seu quintal, por assim dizer, torna-se o caldeirão de gozos psicótico para os seus habitantes.



Figura 7 – Bacurau.

Fonte: elaborada pelo autor.

Por outro lado, o Brasil, configurado tanto em parte da sua população que se considera europeia, bem como políticos entreguistas, faz com que o país esteja à mercê do gozo psicopata do imperialismo. Deste modo, o filme de Mendonça e Dornelles elabora uma narrativa estético-política para demonstrar como a sociedade brasileira precisa elaborar um vocabulário de valor cujo princípio é se tornar sujeito político.

Ao se tornar sujeito político, cria-se assim uma gama de saberes, como a relação entre cultura e história. Ou ainda de uma consciência histórico-cultural de suas raízes. Lembremos da irmã Maria do filme *A Grande Beleza* (2013). Quando ela diz para o personagem principal a necessidade de comermos raízes, ela se refere à elaboração e manutenção da nossa identidade humana. Por isso, o museu de *Bacurau* é o elemento fundamental para a manutenção das raízes. Pois é ele que faz lembrar a braveza e a resistência daquela comunidade.

Um dos psicopatas americanos ao entrar no museu, uma das suas primeiras atitudes é pilhar o mesmo, pegando uma pequena escultura feita de madeira do pássaro local, o Bacurau. Como um representante de um país dominador e sem consciência tanto do outro como da cultura alheia, o personagem pertencente ao grupo psicopata não respeita as raízes da comunidade de *Bacurau*. Como o personagem não lê e não quer saber de ler o outro, não percebe que as paredes do museu estão vazias, vazias de armas, que aliás, tinha placas identificando as marcas das referidas armas expostas.

Sendo assim, sem abertura para ler o outro, o dominador não consegue perceber o perigo no qual se encontra; pois de predador vira presa. Além disto, o desejo descompromissado de uma sociedade que se representa como o berço da democracia ocidental moderna e contemporânea expressa de modo metafórico no filme de Mendonça e Dornelles o niilismo das determinações histórico-conceituais de democracia. O não reconhecimento do outro é a chave que fecha qualquer possibilidade de elaboração de práxis no que se refere às ações e conceitos na construção e manutenção de formas democráticas das convivências humanas. Eis o motivo de Barriendos nos chamar atenção para a necessidade da criação de epistemologia que deem conta de uma racionalidade universal, porém, fundada numa interculturalidade.

Concluindo, os dois diretores nos proporcionam pensarmos a necessidade de ampliarmos epistemologicamente a problemática das tradições colonialistas que temos introjetados nas relações sociais no interior da sociedade brasileira. Eis motivo de a questão decolonial estar no centro do pensamento dos países que passaram por um processo de colonização fundado no não reconhecimento do outro, isto é, da identidade histórico-cultural dos povos que não possuem os padrões ocidentais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Paulo R. M. *Charles Taylor: para uma ética do reconhecimento*. São Paulo: Editora Loyola, 2004.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*. Dossiê: Giro decolonial I Artes Visuais, Arquitetura e Visualidade, v. 3 n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434/2103>. Acesso em: 20 mar. 2023

DELORME, Stéphane (redator chefe). *Cahiers du Cinema – Le Brèsil de Bolsonaro*. Paris: *Revue Cahiers du Cinema*, set. 2019.

TAYLOR, Charles. A Importância de Herder. In: _____. *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Editora Loyola, 2000.

TAYLOR, Charles. *Human agency and Language*. Philosophical papers 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

TAYLOR, Charles. A Política de Reconhecimento. In: _____. *Multiculturalismo*. Examinando a Política de Reconhecimento. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SPYER, Tereza. Distopias a brasileira: “Bacurau” e “Divino Amor”. *Revista Epistemologias do Sul*. Dossiê: Giro decolonial I Artes Visuais, Arquitetura e Visualidade, v. 3 n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2442/2107>. Acesso em: 20 mar. 2023.

THIELLEMENT, Pacôme. *Cinema Hermetica*. Paris: Super 8 Éditions, 2016.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Diretor: Glauber Rocha, 1964. São Paulo: Versátil DVD. Duração 125 minutos.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Diretor: Glauber Rocha, 1969. São Paulo: Versátil DVD. Duração 95 minutos.

Terra em Transe. Diretor: Glauber Rocha, 1967. São Paulo: Versátil DVD. Duração 115 minutos.

Bacurau. Diretores: Kleber Mendonça e Juliano Dornelles. São Paulo: DVD Video. 100 minutos.