

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEXTO, DISCURSO E
RELAÇÕES SOCIAIS**



**SENTIDOS EM SUBVERSÃO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO
FÍLMICO DE BACURAU**

SHAIANE DA SILVA NEVES

Pelotas, RS

2023

SHAIANE DA SILVA NEVES

**SENTIDOS EM SUBVERSÃO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO
FÍLMICO DE BACURAU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Texto, Discurso e Relações Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aracy Ernst

Pelotas, RS

2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

N511s Neves, Shaiane da Silva

Sentidos em subversão : uma análise do discurso
fílmico de Bacurau / Shaiane da Silva Neves ; Aracy
Graça Ernst, orientadora. — Pelotas, 2023.

112 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-
Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação,
Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Bacurau. 2. Sentidos em subversão. 3.
Violência. 4. Resistência. I. Ernst, Aracy Graça, orient.
II. Título

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figas Machado CRB:
10/1612

SHAIANE DA SILVA NEVES

**SENTIDOS EM SUBVERSÃO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO
FÍLMICO DE BACURAU**

Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada, linha de pesquisa Texto, Discurso e Relações Sociais, para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Católica de Pelotas, no Programa de Pós-Graduação em Letras.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Aracy Graça Ernst

Profa. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello

Profa. Dra. Cristina Zanella Rodrigues

___PROVADA

Pelotas,
Março, 2023

AGRADECIMENTOS

Aos Acadêmicos e profissionais,

À minha orientadora Profa. Aracy Ernst, por me ensinar a ter um olhar aguçado para a análise, pelas discussões e pela orientação que possibilitaram este trabalho.

À Profa. Cristina Zanella e à Profa. Eliane Campello, por aceitarem fazer parte da banca de defesa e colocarem-se à disposição para dar suas contribuições.

À Profa. Luciana Vinhas e à Profa. Rosely Machado, por participarem da banca de qualificação e contribuírem com este trabalho.

À Profa. Janaina Brum, por despertar em mim o interesse pela Análise de Discurso ainda na graduação.

Aos colegas da Análise de Discurso, Milaine de Souza, Virgínia Barbosa e Santiago Bretanha, em especial, à colega de Curso de Mestrado Jenifer Dias, por se mostrar disposta e presente a partilhar suas inquietações teóricas.

Aos meus familiares,

À minha família, em especial, a minha mãe e a meu pai, pelo amor e pelo apoio.

Às amigas que a UFPel me possibilitou: Beatriz, Cristina, Laiz, Jaque e Gabriel.

À Amanda, pela amizade e pelo apoio desde a infância. À amiga Romina, pela atenção. À minha namorada, pelo incentivo e pelo companheirismo.

*E bacurau, o que significa?
É um pássaro.
Mas ele tá em extinção, não?
Aqui não. Mas é que ele só sai à noite.
Bacurau, 2019.*

Neves, Shaiane da Silva. **Sentidos em subversão: uma análise do discurso fílmico de Bacurau**. Orientadora: Aracy Graça Ernst. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Texto, Discurso e Relações Sociais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

RESUMO

O presente trabalho visa a empreender, no âmbito da Análise de Discurso, um exercício de descrição e interpretação de sequências discursivas e imagéticas. Investiga noções que, metaforizadas em/pela violência e resistência, discursivizam sentidos (im)possíveis que fogem à ordem dos universos logicamente estabilizados. Para tanto, a partir dos princípios e procedimentos de análise da teoria materialista de discurso, mobiliza-se o entrelaçamento da noção de equivocidade e dos sentidos em subversão. O *corpus* deste estudo é composto por recortes discursivo-imagéticos do filme *Bacurau*, dos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Na materialidade fílmica em análise, abordam-se conceitos como: o estranhamento, a falta e o excesso. Através de pistas discursivas, busca-se compreender os movimentos que expõem a ruptura à ordem do discurso de formação social capitalista-neoliberal, a fim de entender o embate entre os discursos dominantes e a resistência a esses discursos.

Palavras-chave: Bacurau; Sentidos em subversão; Violência; Resistência.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, on vise à entreprendre, selon le cadre de l'Analyse du discours, un exercice de description et d'interprétation de séquences discursives et imagés. Cette étude cherche à comprendre des notions qui, métaphorisées dans/par la violence et la résistance, discourent des significations (im)possibles qui échappent à l'ordre des univers logiquement stabilisés. Pour cela, à partir des principes et procédures d'analyse de la théorie matérialiste du discours, l'imbrication de la notion d'équivocité et des sens en subversion sont mobilisés. Le *corpus* de cette étude est composé par des extraits discursif-imagés de Bacurau, des réalisateurs Kleber Mendonça Filho et Juliano Dornelles. Dans la matérialité filmique en analyse, on aborde des concepts suivants : l'étrangeté, le manque et l'excès. Par de pistes discursives, on cherche à comprendre les mouvements qui exposent la rupture de l'ordre du discours de formation sociale capitaliste-néolibéral, afin de comprendre la confrontation parmi les discours dominants et la résistance à ces discours.

Mots clés : Bacurau ; Les sens en subversion ; Violence; Résistance.

LISTA DE FIGURAS E COMPOSIÇÕES

Figura 1 - Monumento: <i>shoes on the Danube Promenade</i>	51
Figura 2 - Enterro de dona carmelita	63
Figura 3 - Sequência visual - caixão que verte água.....	65
Figura 4 - Norte-americanos invadem bacurau	71
Figura 5 - Roupas que secam sangue no varal de bacurau	73

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Análise Materialista de Discurso

AIE – Aparelhos Ideológicos de Estado

ULE – Universos Logicamente Estabilizados

CP – Condições de Produção

FD (s) – Formação Discursiva (s)

FI – Formação Ideológica

FS – Forma-sujeito

PS – Posição-sujeito

SD – Sequência Discursiva

ROTEIRO

ENQUADRAMENTO	12
TAKE I – REFERENCIAL TEÓRICO	16
1. Pressupostos fundamentais da Análise de Discurso.....	16
1.1 Considerações iniciais acerca do sujeito, língua e história.....	16
1.2 Condições de Produção e Memória discursiva.....	18
1.3 O papel da resistência: tomada de posição-sujeito e modalidades de subjetivação	23
2. Ideologia e violência de Estado	27
2.1 Assujeitamento, AIE e Aparelho Repressivo de Estado.....	28
2.2 Ideologia neoliberal	33
3. Sentidos em subversão: universos logicamente estabilizados.....	37
3.1 Universos logicamente (des)estabilizados	37
3.1.2 Noção de acontecimento estético	41
3.2 Equivocidade na produção de sentidos	42
TAKE II - AMBIENTAÇÃO.....	47
4. PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS.....	47
4.1 Nosso papel como analista de discurso	48
4.2 Materialidade discursiva	52
4.3 Nosso <i>corpus</i> discursivo	56
TAKE III – MISE EN SCÈNE.....	60
5. ANÁLISES	60
5.1 Alternância da câmera, expressões e um caixão que verte água.....	61
5.1.1 Algumas considerações sobre a materialidade fílmica.....	63
5.1.2 Produção de sentidos: caixão que verte água	64
5.2 Reprimenda, estranhamento e roupas que secam sangue.....	68
5.2.1 Roupas que secam sangue e malditos selvagens: os universos logicamente (des)estabilizados.....	73
5.2.3 Roupas no varal: resistir à/pela violência	77
6. EFEITO DE FECHAMENTO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
ANEXO 1 – DESCRIÇÃO DE <i>BACURAU</i>	93

ENQUADRAMENTO

A análise de discurso (doravante AD) organiza-se como um campo epistemológico do saber que se constitui no entrelaçamento entre o materialismo histórico, a linguística e a teoria do discurso, perpassado por noções provindas da psicanálise, com vistas à compreensão do funcionamento do discurso. Nesse concerto teórico, a AD configura-se não somente como uma disciplina da Linguística, mas também como campo interdisciplinar, atuando nos domínios da língua e das ciências humanas e sociais.

Pêcheux (1990) conceitua a AD como uma disciplina de interpretação, considerando dessa maneira sua natureza discursiva. Isso significa dizer que sua especificidade reside no fato de sua preocupação não responder à questão “qual é o sentido da palavra, expressão ou enunciado”, mas “como se constitui o sentido em suas determinações sócio-históricas”. Desse modo, as análises realizadas a partir da teoria não pretendem a completude dos sentidos, compõem-se através de um processo de observação da produção de sentidos à deriva.

À AD, interessa observar os discursos tais como eles são formulados em suas determinações ideológicas, estudando os processos discursivos submetidos à ordem das “evidências”. Assim importa a palavra, a frase, o parágrafo e o texto, e ainda, a imagem, em seu contexto sociocultural, ou seja, conforme as condições de produção (CP) em que foram enunciados, aí considerados a memória e o sujeito.

Neste estudo, realizamos um gesto teórico-analítico através da corrente materialista da AD, considerando que o viés sócio-histórico-ideológico constitui toda linguagem. Nosso objeto de análise, portanto, é o discurso fílmico, cuja materialidade constitui-se no enlaçamento entre língua, imagem e efeitos sonoros.

Esse objeto de estudo compreende características particulares a serem consideradas, dentre elas, os aspectos distintos do cinema enquanto bem cultural e, ao mesmo tempo, produto comercial de ampla circulação, sujeito às regras do mercado¹ (VELOSO, 2010); os diferentes planos que envolvem a análise – estrutura discursiva-imagética da narrativa fílmica, composição de personagens e os diferentes

¹ Enquanto esteve em cartaz, o filme levou mais de 700 mil pessoas ao cinema, com uma bilheteria de 3,5 milhões de dólares.

sujeitos envolvidos nesse processo, tais como sujeito-espectador e sujeito-equipe: diretor, roteirista, produtor, elenco etc.²

Consideramos o objeto fílmico como passível de análise. Salientamos que se trata de formas significantes que não são estranhas à língua(gem) e, portanto, submetem-se à articulação entre a ordem do intradiscurso – da materialidade significativa – e a ordem do interdiscurso – que é imaterial e remete à memória discursiva.

Nossa pretensão é analisá-lo a partir de reflexões acerca de elementos que irrompem no fio discursivo causando efeitos de subversão devido ao papel de relevância que possam eles adquirir na subversão dos sentidos dominantes e na desestabilização dos universos logicamente estabilizados (ULE) de que nos fala Pêcheux (1990).

Os ULE operam sob a lógica de que todo sujeito sabe do que fala e seu enunciado reflete a propriedades estruturais permitidas e adequadas ao universo. Normalmente, tais enunciados negam a equivocidade dos sentidos e podem tentar fazer, até mesmo, como se alguns eventos não tivessem acontecido. Por isso, justificamos nosso interesse em trabalhar com um tipo de materialidade que expõe a ruptura na homogeneidade lógica que condiciona o logicamente representável, sendo os sentidos construídos pelo(s) equívoco(s).

Partimos de um dos fundamentos importantes desse campo teórico, qual seja, o de que a linguagem humana, em quaisquer de suas formas, não é transparente, mas opaca. Entendemos, pois, que os sentidos decorrentes da imagem, assim como da palavra, sempre possam ser outros, haja vista a impossibilidade de o simbólico dar conta da realidade tal qual ela é e a determinação ideológica das posições-sujeito envolvidas nesse processo. Essa perspectiva, conseqüentemente, requer um movimento interpretativo que pressupõe a deriva dos sentidos.

Após escolhermos o campo teórico da AD e o objeto fílmico como bases para nosso estudo, faltava-nos eleger o *corpus* discursivo para análise. Optamos por escolher um discurso que transgredisse os sentidos estabilizados, que apresentasse

² Neste estudo, não temos como objetivo aprofundar as noções de sujeito-espectador e sujeito-equipe. Entretanto, buscamos identificar sob quais condições de produção o discurso fílmico em questão surge, pois entendemos que tais características são relevantes para a análise das seqüências discursivas.

movimentos de ruptura e conflitos peculiares ao campo do político. Sob essa ótica, escolhemos como objeto de pesquisa o discurso fílmico de Bacurau (2019).

Embora o estudo sobre o discurso fílmico de Bacurau apresente desafios dada à sua constituição, devido à equivocidade na subversão dos sentidos produzidos, ousamos enfrentá-los. Para tanto, identificamos nas materialidades visuais e verbais trabalhadas algo estranho que remete à ordem do excêntrico. Assim, as cenas analisadas foram escolhidas a partir do estranhamento³ e da ruptura dos sentidos previamente esperados em uma formação social capitalista-neoliberal.

Esse estranhamento pode ser identificado não apenas no nível do objeto discursivo trabalhado, como também nas CP em que a materialidade fílmica surge, configurando-se como um acontecimento estético⁴ na história da filmografia brasileira. O filme em questão, sob nossa perspectiva, mantém uma relação de proximidade com a situação do Brasil contemporâneo, uma vez que sua narrativa metaforiza os efeitos da ideologia neoliberal que opera através da violência.

Produzido por Émile Lesclaux, no Sertão do Seridó, o filme foi dirigido e roteirizado por dois cineastas brasileiros, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O discurso fílmico impactou e provocou importantes discussões nas mídias após estrear nos cinemas em 29 de agosto de 2019, sendo indicado a vários prêmios e premiado nos festivais de Cannes, Munique e Lima.

Os diretores, em questão, são conhecidos por produzirem filmes⁵ sob um viés político-ideológico, em uma relação de proximidade com o cenário contemporâneo brasileiro. Em 2016, por exemplo, o elenco de *Aquarius*, incluindo a atriz Sonia Braga, os diretores e a produtora, protestaram no tapete vermelho de Cannes, expondo cartazes contra o golpe sofrido no Brasil.

No *corpus* em análise, buscamos identificar a resistência a esse estado de coisas, tanto no plano imagético quanto no plano linguístico, mediante a observação da subversão dos sentidos dominantes. Esses dois planos estão sujeitos à opacidade e ao equívoco que caracterizam a produção dos sentidos.

³ Conceito abordado nos capítulos destinado aos procedimentos analíticos.

⁴ A noção de acontecimento estético é abordada no capítulo 3.

⁵ O som ao redor (2012) e *Aquarius* (2016).

Assim, através da relação entre a produção dos sentidos e a equivocidade, juntamente com a retomada das CP sócio-históricas do discurso fílmico em questão, procedemos a um gesto interpretativo, a fim de analisar a subversão dos sentidos que se apresentam sob forma de um discurso capaz de expor uma ruptura ao poder e as suas formas de violência. Essa ruptura através do discurso significa, antes de tudo, opor-se aos discursos dominantes através de práticas de resistência.

Propomo-nos responder às perguntas: quais são os mecanismos discursivos usados no discurso dominante, capitalista-neoliberal? Como o discurso fílmico em pauta subverte os sentidos dominantes? Uma vez que as palavras assim como as imagens não possuem um sentido fixo, mas usos dominantes na sociedade, o trabalho busca desenvolver, a partir da observação de determinados recortes do filme "Bacurau", a concepção de que a equivocidade desconstrói os sentidos dominantes.

Para Pêcheux (1983), todo enunciado pode ser deslocado discursivamente de seu sentido. Considerando, pois, o fato incontornável de que o sentido não é dado aprioristicamente, mas é efeito de linguagem (sempre pode ser outro, uma vez que existe um real próprio do simbólico), realizamos um gesto de análise que combina descrição e interpretação com intuito de apreender, a partir dos elementos significantes da materialidade linguística e imagética, como os sentidos se configuram, no *corpus* em questão, como um mecanismo de resistência aos sentidos dominantes.

Esta dissertação está organizada da seguinte maneira: nos dois capítulos de fundamentação teórica, apresentamos os parâmetros conceituais necessários à análise das formulações presentes no *corpus* discursivo, partindo, primeiramente, de considerações básicas acerca da Análise de Discurso de filiação pêcheuxtiana, campo teórico em que nos situamos e, a seguir, trabalhamos os conceitos de ideologia e violência; resistência e produção de sentidos, aí implicada a noção de equivocidade.

Em seguida, apresentamos o capítulo referente à metodologia que proporciona as bases para o desenvolvimento do gesto analítico do *corpus discursivo* que é trabalhado no capítulo seguinte. A análise é feita a partir de um movimento pendular entre o *corpus* discursivo e a teoria. Para concluir, procedemos, no capítulo final, a um efeito de fechamento com intuito de pontuar aspectos considerados importantes acerca das reflexões realizadas, bem como de elencar questões que possibilitem discussões futuras acerca do tema tratado.

TAKE I – REFERENCIAL TEÓRICO

1. Pressupostos fundamentais da Análise de Discurso

Mobilizamos, neste capítulo, conceitos fundamentais da corrente materialista de análise de discurso (AD), tais como: as noções de sujeito, língua e história; as CP e memória discursiva; a tomada de posição-sujeito e as modalidades de subjetivação, necessários para o desenvolvimento das análises. Tais conceitos também são importantes em sua relação com as noções que estão presentes nos capítulos seguintes: ideologia e violência; e sentidos em subversão.

1.1 Considerações iniciais acerca do sujeito, língua e história

Neste trabalho de dissertação, realizamos algumas reflexões sobre o papel da produção e subversão dos sentidos, partindo do pressuposto de que a equivocidade atua na desconstrução das evidências de sentidos estabilizados. Entendemos essa transgressão como forma de resistência em frente da violência presente pela ideologia dominante que opera a exclusão de populações “excedentes”.

Antes de discorrer teoricamente sobre tal pressuposto, posteriormente, relacionando-os em nossas análises, primeiramente, faz-se necessário abordar questões preliminares relativas à base teórica que sustenta este estudo a partir de alguns conceitos basilares da análise materialista do discurso.

Na década de 1960, Michel Pêcheux propõe uma teoria que se constitui na intersecção da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise. No quadro teórico da AD, a teoria questiona a linguística estruturalista, que estava em ascensão naquele período, e aborda o funcionamento linguístico em sua relação/ruptura com a historicidade.

O materialismo histórico é repensado por Pêcheux a partir das leituras de Althusser, visando ao funcionamento do simbólico no trabalho com a ideologia. Quanto à psicanálise, a teoria é pensada a partir das leituras de Lacan. Como teoria de entremeio, a AD trata as questões relativas ao sujeito, à língua e à história. Quanto à percepção de língua, diferentemente dos estudos formalistas, a corrente teórica

concebe-a como não unívoca, pressupondo contínuos deslocamentos que atuam na produção dos sentidos.

Com relação à história, focaliza-a na perspectiva materialista, o que significa dizer que “há um real da história de tal forma que o homem faz história, mas essa também não lhe é transparente”, atua enquanto produção de acontecimentos. Trabalha, pois, o sentido na relação entre língua e história a partir da materialidade linguística, vista como “forma encarnada na história para produzir sentidos: esta forma é, portanto, linguístico-histórica”. (ORLANDI, 1999, p. 19).

Outro aspecto importante a considerar nessa perspectiva teórica é a maneira pela qual a história é entendida, não como cronológica, mas como intervenção no dizer pela atuação das práticas sociais, produzindo sentidos; e o sujeito sendo determinado pela ideologia e inconsciente, o que explica a irredutibilidade dos sentidos às palavras ou às imagens, na medida em que elementos da exterioridade incidem na interpretação.

O reconhecimento dessa determinação é fundamental na compreensão dos efeitos de sentidos implicados nos processos discursivos produzidos a partir da materialidade fílmica, em nosso caso, composta pelas materialidades verbais e imagéticas (intradiscurso) e pela memória discursiva⁶ (interdiscurso).

Quanto ao sujeito, ele não é entendido como indivíduo consciente, único e responsável pelos seus atos. Diferentemente da perspectiva idealista, o sujeito pela visão materialista é interpelado ideologicamente, ou seja, está sujeito às CP e aos discursos que o perpassam, sendo também determinado pelo inconsciente. Portanto, existem duas estruturas que agem no sujeito à sua revelia: o processo significante da interpelação-identificação e a intervenção do sujeito do inconsciente.

A concepção de língua, pela AD, tem sua própria ordem, ela reintroduz a noção de sujeito e de situação na análise. A ordem da língua, enquanto materialidade histórica dos processos de significação, e a ordem da história – enquanto materialidade simbólica da relação homem e mundo – constituem a ordem do discurso.

⁶ Conceito abordado no subcapítulo seguinte.

Para a AD, o discurso não significa transmissão de informações, pois o funcionamento da linguagem dá-se pela relação entre sujeitos e sentidos afetados pela língua e história, assim, há um complexo processo de constituição de sujeitos e produção de sentidos. “Daí a noção de discurso como efeito de sentidos entre locutores.” (ORLANDI, 1999, p.21).

Tomando o esquema informacional conforme desenvolvido por Jakobson (1960), Pêcheux (1990) diferencia-se do autor, pois desenvolve a noção de “efeito de sentidos”, ao invés de “transmissão de informações”. Segundo o autor, pela perspectiva da AD, entre “destinador” (A) e “destinatário” (B), o que ocorre não é apenas uma transmissão de mensagens; trata-se de um efeito de sentido entre A e B.

Esses lugares são marcados por propriedades diferenciais, determináveis e variam de acordo com as relações que se estabelecem entre situações e posições no discurso. Tratando-se do discurso fílmico, objeto deste estudo, entendemos que, como os demais discursos, existe uma relação entre o destinador – sujeito-equipe, e o destinatário – sujeito-espectador. A partir da divulgação e da exibição do filme nas telas do cinema, essa relação é afetada, produzindo diferentes efeitos de acordo com os lugares ideológicos dos sujeitos-espectadores.

Além disso, todo processo discursivo supõe a existência de formações imaginárias, o que subentende as seguintes questões: Quem sou eu para lhe falar assim? Quem é ele para que eu lhe fale assim? Quem sou eu para que ele me fale assim? Quem é ele para que me fale assim? Isso também ocorre com relação ao objeto do dizer, representado através das perguntas: de que lhe falo assim? De que ele me fala assim? (cf. PÊCHEUX, 1997, p. 83).

1.2 Condições de Produção e Memória discursiva

As CP discursivas, que fundamentalmente remetem ao sujeito, à situação (noções reintroduzidas pela ordem da língua) e à memória, podem ser consideradas de duas maneiras: primeiramente, em sentido estrito: o contexto imediato; e em sentido amplo, o contexto sócio-histórico e ideológico, considerando os efeitos de sentidos e a produção de acontecimentos (história). (cf. ORLANDI, 1999).

Em uma análise, é essencial compreender os efeitos de sentido e pensar suas circunstâncias da enunciação, assim questionamos: quem fala para quem? Em quais condições? E que memória discursiva é acessada ao se falar? Tais perguntas são importantes para a análise, pois a materialidade fílmica com que trabalhamos é interpretada, na perspectiva do discurso, conforme sua relação entre linguagem e ideologia (em sua(s) prática(s))⁷.

Bacurau possui uma relação com a esfera política brasileira. Opera contra essa lógica de mercado do sistema capitalista-neoliberal que condiciona os sujeitos ao estado de “coisa”, tornando-os facilmente substituíveis. Após o lançamento do filme, muitos *memes*⁸, criados a partir da materialidade fílmica, circularam na internet. Neles, imagens de figuras políticas brasileiras assumiam o lugar de personagens em Bacurau, servindo como uma crítica ao governo que estava no poder entre 2019 e 2022.

Com relação ao contexto imediato, entendemos que o discurso promovido pelo sujeito-equipe, através da materialidade fílmica de Bacurau, apresenta rupturas e resistência a um discurso conservador existente na sociedade brasileira. No plano da narrativa, os personagens interioranos, mesmo sendo alvos das violências física, simbólica e sistêmica, não são pessoas facilmente manipuláveis.

Relacionamos também o período em que Bacurau é realizado, momento em que o audiovisual brasileiro enfrentava dificuldades devido à falta de incentivos governamentais, como cancelamentos de editais e cortes de verbas para a arte e cultura, como é o caso da lei Rouanet; e ainda, ao pensarmos o contexto sócio-político no Brasil entre os anos de 2016 a 2022, entendemos que houve um grande aumento das desigualdades sociais e agravamento de problemas como o desmatamento na Amazônia, a invasão de terras indígenas, o garimpo ilegal, bem como o incentivo à iniciativa privada, a normalização do porte de armas etc.

Neste subcapítulo, abordamos também a noção de memória discursiva. O intradiscurso é pensando no nível da materialidade discursiva, já o interdiscurso refere-se à memória discursiva. A finalidade primeira da AD é refletir sobre como o texto produz sentidos. Nesse processo teórico-analítico, o conceito de memória

⁷ Aqui associamos a noção de prática à prática política.

⁸ Tratam-se de mensagens que circulam na internet, quase sempre de tom jocoso ou irônico, podendo ou não ser acompanhadas por uma imagem ou vídeo e que é intensamente compartilhada nas mídias sociais.

discursiva é fundamental, diferindo-se substancialmente da acepção cognitiva ou psicologista da memória individual. Com base em Pêcheux, Orlandi (2007) a define como interdiscurso: tudo aquilo que “fala antes, em outro lugar”, o já-dito que constitui a base do dizível.

Embora a ilusão (necessária) de subjetividade, faça com que o sujeito se sinta na origem de seu dizer⁹, o que é dito é uma retomada inconsciente de ditos-outros que o constituem. Em suas palavras, a memória discursiva é o “saber discursivo que torna possível todos os dizeres e que retorna sob forma do pré-construído”.

Pêcheux diz que:

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

Entendemos que a memória é constituída de um espaço heterogêneo, que pressupõe a movência dos sentidos que atua pela regularidade enunciativa, diferentemente da noção de acontecimento, por exemplo, que pressupõe uma ruptura no fio discursivo. Assim, os saberes do interdiscurso regionalizam-se nas Formações Discursivas (FD); em outras palavras, operam-se recortes no interdiscurso, definindo aquilo que pode e deve ser dito em cada FD.

Indursky (2011), tomando Courtine (1981) como referência, estabelece uma diferença entre o interdiscurso e a memória discursiva, uma vez que esses conceitos, para a autora, não se sobrepõem. O primeiro representa a memória social que, sendo plena, abrange a totalidade dos dizeres, já o segundo refere-se especificamente a cada FD em particular, sendo, por consequência lacunar.

Indursky (2011) repensa a noção de memória discursiva, ligando-a às FDs, espaço em que ocorrem relações de parafraseagem que não se constituem de meras repetições de palavras, mas sim de deslizamentos de sentidos permitidos em seu âmbito. No entanto, as FDs podem receber sentidos outros que provêm do exterior de suas fronteiras, sendo estabelecidas conseqüentemente outras relações com a

⁹ Noção de esquecimento n^o1, posteriormente abordada.

ideologia. Entretanto, nem tudo pode ser dito, visto que a memória discursiva não é plena, não é saturada e nem todos os sentidos são permitidos.

Os processos discursivos, portanto, encontram-se na dependência dos elementos pré-construídos que constituem a memória do dizer. Diz-nos Pêcheux:

Aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os "implícitos" (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (Pêcheux, 1999, p.52).

Compreendemos que todo gesto de interpretação está condicionado a uma legibilidade anterior ao objeto passível de análise, sendo esse lugar discursivo caracterizado como um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização”. (PÊCHEUX, 1999, p.56).

A memória funciona como um espaço que comporta polêmicas, tensões, réplicas, contradiscursos etc. Define-se como algo já-dito, como aquilo que fala antes, em outro lugar e independentemente ao que está sendo construído no enunciado. Portanto, o sentido de uma palavra não existe em si mesmo, em sua literalidade; ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico (PÊCHEUX, 1985, p.160). Da mesma forma, a produção de sentidos através da imagem é concebida, seja artística ou não; também ela sofre injunções de ordem ideológica pela ação da memória que pode manter ou subverter os sentidos dominantes.

Quevedo e Ernst (2014), em seu trabalho sobre pré-construído e discurso transversal na imagem, a partir dos pressupostos da AD, analisam uma charge de Latuff e sua legenda. Essa análise nos ajuda a compreender o efeito de sentidos que os elementos imagéticos podem provocar ao realizarmos uma leitura que acessa a memória discursiva para produzir os sentidos.

A charge trata de uma leitura de Latuff, baseada em um conflito ocorrido na capital gaúcha. Ela possui a seguinte legenda: “Brigada militar tenta ressuscitar boneco inflável da copa, esvaziado por manifestantes...”. O verbo “ressuscitar”, segundo os autores, mobiliza uma memória de várias atribuições da polícia militar, como promover ações de prevenção, combate e remissão dos riscos à vida

(QUEVEDO, ERNST, 2014, p.333). Contudo, a crítica feita por Latuff é sarcástica, na medida que há uma contraposição entre a legenda e a formulação visual que pressupõe a derrisão ao policial – a elevação pélvica pela força do policial e o ponto de inflação que coincide, em sua representação antropomorfizada andrógena, com a posição do pênis –, tais elementos compõem o efeito de sentido de prazer sexual do boneco em reação à ação policial.

Assim, para além de uma mera decodificação verbal ou visual, a leitura feita pelos autores sustenta-se em uma memória discursiva, incitando uma representação do imaginário que entra em colisão com as evidências que reproduz. “Em um gesto de leitura transposto da charge para o ocorrido o efeito de sentido do prazer/contentamento do capital em reação à ação da polícia/poder público”. (QUEVEDO, ERNST, 2013, p.334).

Os autores identificam que a produção da imagem também pode ser considerada como um processo de textualização:

O texto organiza a imagem, no sentido de que o efeito-texto produz e colige enquanto evidências materiais do legível uma gama de outros efeitos. Isso porque, embora, em seu âmbito discursivo, a imagem seja tecida em sua opacidade e equivocidade pelo apagamento das suas condições de produção, a imagem na condição de texto submete-se aos mesmos efeitos a que se submete o texto verbal. Assim, também a imagem se nos apresenta sob o efeito de completude, de fechamento, de coerência, de transparência, de inequivocidade etc. (QUEVEDO e ERNST, 2014, p.331).

Percebemos que a produção da imagem, e aqui estendemos para a materialidade fílmica, pela opacidade-equivocidade pode apagar suas CP. Ao escolher uma superfície linguística, o analista deve identificar tais CP através do processo discursivo que se revela pela análise. Assim, pretendemos realizar, brevemente, uma aproximação dos conceitos abordados ao nosso objeto de análise.

Em nosso estudo, entendemos que a materialidade fílmica de Bacurau apresenta uma relação de contiguidade com o Brasil contemporâneo, conforme já colocado. Temos, apresentadas, camadas sociais da população brasileira, que se relacionam e são afetadas de maneiras distintas, através do jogo entre o político e o ideológico que permeiam as relações de força e poder.

O contexto imediato do filme aponta para as relações estabelecidas no Brasil contemporâneo. “Um país vendido aos Estados Unidos”, definição dada pelo jornal El País (2019), que demonstra como a população é colocada à mercê de interesses geopolíticos nacionais e internacionais, servindo como objeto manipulável, sofre com as violências invisíveis do Estado.

Características não relacionadas apenas aos sentidos estritos, mas também aos sentidos amplos, referentes ao contexto sócio-histórico e ideológico apresentado no filme, remetem às relações político-econômicas que se estabelecem no Brasil, em consonância com o que entendemos por formação ideológica capitalista neoliberal.¹⁰

Estamos em um período em que a cultura e a educação são vítimas das manobras de estado; a austeridade do estado mínimo opera a favor das privatizações e corte de verbas nas políticas públicas; indígenas sofrem com invasões em suas terras e são ameaçados constantemente, entre outros. Em meio às dificuldades, o surgimento de materialidades fílmicas como a de Bacurau fazem-se importantes, expondo a reação diante da opressão e subvertendo a lógica presente no espaço do capitalismo em sua versão neoliberal.

1.3 O papel da resistência: tomada de posição-sujeito e modalidades de subjetivação

Conforme Bretanha e Ernst (2021), com base nas leituras de Nardi e Nascimento (2016) sobre os textos de Pêcheux, o papel da resistência na teoria da AD sustenta que não há ritual de interpelação ideológica sem falhas (PÊCHEUX [1982] 2014). Os movimentos de resistência materializam-se no discurso a partir de uma tomada de posição e toda tomada de posição sujeito indica um confronto com a forma-sujeito (FS)¹¹ dominante.

Pela FS, acontece o processo de interpelação, identificação e (re)produção dos sentidos. Contudo o sujeito não é nem totalmente interpelado nem totalmente

¹⁰ Este tema é tratado no capítulo seguinte: ideologia e violência de Estado.

¹¹ Em Pêcheux (1975), o conceito de FS diz que os homens são agentes da História, mas agentes sob e na forma das determinações históricas e só são agentes se se revestirem da FS histórica. As relações sociais, jurídicas e ideológicas impõem a todo indivíduo a FS. É pela FS que o sujeito do discurso se inscreve em uma determinada FD, com a qual se identifica e se constitui enquanto sujeito.

desidentificado à FS. A interpelação, identificação e (re)produção ocorrem inconscientemente; esse processo, não absoluto, possui falhas, e é a partir dessas falhas/lapsos que a resistência coexiste, opondo-se, dessa forma, à dominação, efetivada no ritual de interpelação ideológica. Portanto, esse confronto é visto como um movimento de resistência que o sujeito realiza ao opor-se à FS dominante.

De acordo com Bretanha e Ernst (2021):

A tomada de posição do sujeito em relação à Forma-Sujeito que organiza uma FD é sempre-já um movimento de resistência, implicado pela interpelação ideológica e pela reprodução-transformação da luta de classes. (BRETANHA; ERNST, 2021, p.11).

Para entender essa resistência à FS, primeiramente, é necessário conceituar a própria FS, com base nas reflexões de Althusser. Sabemos que todo indivíduo se transforma em sujeito, revestido da FS: “não são os homens em geral que exercem seu papel ativo na História, mas homens concretos revestidos da forma-sujeito, processo que se dá sob a determinação do assujeitamento ideológico”. (ALTHUSSER, 1973, p.65).

De acordo com Pêcheux, as formas de resistência do sujeito podem se manifestar por meio de formações inconscientes conhecidas como: “Atos falhos, lapsos, chistes são modos de subversão no tempo de um relâmpago em que a insistência do inconsciente emerge e evanesce e faz os rituais falharem” (cf. PÊCHEUX, [1978] 1997).

Observamos que a resistência, através das tomadas de posição pelo sujeito, faz com que as ‘evidências’ sejam questionadas. Assim, a tomada de posição pode representar um movimento contrário ao discurso dominante que opera para fortalecer as evidências criadas nos ULE.

Para Pêcheux, o logicamente estabilizado possui uma série de evidências lógico-práticas que operam para sua “estabilidade”¹². A noção de acontecimento irrompe na estabilidade dos sentidos, propondo, através do equívoco da/na língua, outras interpretações (im)possíveis, inesperadas e estranhas dentro da uma formação social capitalista.

¹² O conceito dos ULE será abordado no capítulo 3.

Portanto, a tomada de posição pelo sujeito, interpretada como oposição aos sentidos estabilizados a partir do trabalho com a equivocidade – o sentido sempre pode ser outro – pode ser enquadrada na modalidade de “desidentificação”, conforme Pêcheux (1997). O sujeito, na concepção materialista, é entendido como efeito de um processo, pois está inserido em uma dada formação social e constitui-se no entremeio de formações discursivas que se tangenciam. Daí resulta três modalidades descritas por Pêcheux (1995) que se relacionam com essa (des)identificação do sujeito à FS do discurso.

A primeira modalidade consiste na “identificação” do sujeito com aquilo que o determina. Pêcheux (1975) a define pela superposição, ou seja, o recobrimento entre o sujeito do discurso e a FS. Esta superposição caracteriza o discurso do “bom sujeito”, na medida em que, interpelado pela ideologia, reflete espontaneamente à FS assim “a “tomada de posição” do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do “livre consentimento”. (PÊCHEUX, 1975, p.215).

Na identificação, o sujeito não questiona os saberes da FD em que se inscreve, embora pudesse fazê-lo, uma vez que a interpelação nunca é plena. Assim, não podemos conceber a reprodução integral das CP e da FS, visto que isso impossibilitaria a equivocidade dos sentidos que é constitutiva da língua.

Lacerda (2020), em seu trabalho sobre o equívoco na produção dos sentidos no espaço urbano, fala-nos, através da análise de um grafite/pichação¹³, sobre o “homem de bem” que surge no discurso urbano, configurando-se como “aquele que se adequa às necessidades de organização da cidade” (Lacerda, 2020, p.376), isto é, aquele que mantém a cidade organizada, limpa e prática, que não depreda o “bem público”, nem incita a violência.

Contudo, a cidade não é formada apenas de “homens de bem”, ou seja, por sujeitos que identificam com essa FS do cidadão de bem que circula em uma FD sobre o discurso urbano, existem vários grupos que se encontram à margem e sofrem um processo de invisibilização que, “em uma visão higienista, “poluem” a geografia urbana”. (Lacerda, 2020, p.376). Nesse sentido, nem todos podem circular da mesma forma e nos mesmos espaços. Talvez, o ato de pichar/grafitar pode ser visto como

¹³ Escolhemos manter os dois usos da palavra, pois, conforme emprega o autor, existem distinções e semelhanças dos sentidos que circulam em sociedade entre o ato de grafitar e de pichar.

uma tomada de posição do sujeito que encontra uma forma de se inscrever no espaço urbano, o que, *a priori*, lhe é interdito.

Voltemos às modalidades descritas por Pêcheux. O autor explica-nos que quando há uma tomada de posição, o bom sujeito se transforma em mau sujeito, o que consiste, desta vez, em uma separação (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...) com respeito ao que 'o sujeito universal' lhe 'dá a pensar': luta contra a evidência ideológica. (PÊCHEUX, 1997, p. 215). Nessa segunda modalidade, denominada de contraidentificação, institui-se uma resistência à FS e aos saberes que a FD organiza. Uma superposição incompleta, onde há o espaço para os saberes e a dúvida, no interior da FD.

Nesse duplo movimento, em que há um questionamento à FD na qual o sujeito está inscrito por encontrar-se exposto a outros saberes de outra(s) FDs que serão mobilizados para o interior de sua FD, há o que Pêcheux (1995) caracteriza como a primeira falha no ritual, possibilitando a entrada de novo saberes, anteriormente alheios que vão produzir transformação e reconfiguração.

Pêcheux ainda propõe uma terceira modalidade que pode ser chamada de desidentificação, nela ocorre a instauração de uma nova PS que traz para a FD saberes que, não só lhe eram alheios, mas que sobretudo lhe eram interditos. Ao irromper na materialidade discursiva, essa posição-sujeito não recua frente às evidências da ideologia dominante, pelo contrário, ela promove o reajuste/a ressignificação do ULE. Essa propriedade relaciona-se à noção de acontecimento¹⁴.

Assim, o sujeito desidentifica-se de uma FD para identificar-se com outra. Na desidentificação ocorre uma tomada de posição não-subjetiva e o deslocamento da FS. Nesta terceira modalidade, o sujeito romperia com a FD em que estava inscrito e passaria a identificar-se com uma outra FS.

Nas análises desenvolvidas, interessa-nos verificar se ocorre uma tomada de PS que ressignifique o espaço discursivo em que as PS se inscrevem, bem como, compreender a equivocidade e sua relação com a subversão de sentidos e entender se essa subversão implica um movimento de resistência, em face da violência proveniente da ideologia neoliberal.

¹⁴ A noção de acontecimento é abordada no capítulo 3 desta dissertação.

Para tanto, relembramos que, através de algumas pistas discursivas, podemos identificar a(s) resistências no discurso, como nos diz Pêcheux:

As resistências: não entender ou entender errado; não ‘escutar as ordens; não repetir as litânias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras da sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras[...]. E assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido no interior do sem sentido (PÊCHEUX, [1982] 1990, p. 17).

Tais resistências podem estar presentes não somente no plano verbal quanto no plano imagético. Em nosso estudo referente ao discurso fílmico, buscamos observar, através de elementos verbais e visuais, as mudanças, desvios e alterações de sentido que fogem à lógica do que é “esperado”.

Ademais, os movimentos de resistência de Bacurau ligam-se a outros apresentados em películas realizadas no Brasil. A filmografia brasileira resiste a discursos dominantes ao colocar em cena assuntos, espaços e sujeitos marginalizados. Obras como *Macunaíma* (1969), *Central do Brasil* (1998), *Carandiru* (2003) e *Bacurau* (2019) remontam a espaços fictícios de cenário, em que, pela função da imagem, conseguimos identificar nossas condições materiais de existência enquanto brasileiros.

2. Ideologia e violência de Estado

Para compor o quadro teórico dos temas substanciais que figuram nas análises, após rever alguns conceitos basilares da AD, tencionamos estabelecer uma relação entre os conceitos de ideologia e violência. Com relação à ideologia, utilizamos como aporte teórico os pressupostos desenvolvidos por Althusser (1975) e ressignificados por Pêcheux (1995) sob o viés da AD.

Primeiramente, abordamos as noções de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) e a noção de interpelação ideológica em Althusser (1980); a partir das considerações desse autor, associamos essa noção ao âmbito da AD, em Pêcheux (1995) e conceituamos as noções de formação ideológica (FI) e formação discursiva

(FD), sustentadas na noção de sujeito da ideologia e do inconsciente. Ademais, tecemos considerações sobre a ideologia e a violência, conceitos abordados por Žižek (2009).

Além de utilizarmos os conceitos de Althusser, Pêcheux e Žižek, sobre ideologia e violência, baseamo-nos em outros autores, quais sejam: Chauí (2008), Safatle, Silva Júnior e Dunker (2020), para entender como tais conceitos atuam nas bases do discurso capitalista-neoliberal, discurso dominante em muitos países, inclusive no Brasil.

Assim, questionamos de que forma(s) o Estado atua em sua relação com os sujeitos, interrogando-nos sobre os tipos de violência(s) que se operam em um discurso capitalista-neoliberal.

2.1 Assujeitamento, AIE e Aparelho Repressivo de Estado

Pensar a língua e, conseqüentemente, a história enquanto materialidade é pressupor que ambas não são neutras, nem transparentes, sendo, portanto, revestidas por uma opacidade, da qual a ideologia se utiliza para atuar. A partir da noção althusseriana de que o indivíduo se constitui como sujeito interpelado pela ideologia, entendemos que o sujeito é formado pela história, pela língua e pelo inconsciente e é assujeitado (sujeito à linguagem, à sociedade e aos discursos).

Essa interpelação ou assujeitamento althusseriano ocorre através de instituições que compõem os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), identificados na base da teoria althusseriana¹⁵, quais sejam: AIE religioso, AIE escolar, AIE familiar, AIE jurídico, AIE político, AIE sindical, AIE da informação, AIE Cultural.

O autor diferencia o AIE do aparelho repressivo de Estado, pois, de acordo com ele, o primeiro funciona pela ideologia, já o segundo através da repressão. Frequentemente, o aparelho repressivo de Estado está relacionado à esfera pública, e o AIE, à esfera privada (ALTHUSSER, 1980, p.45-46). Os aparelhos repressivos funcionam, de forma prevalente, pela repressão, embora também, funcionem pela

¹⁵ O autor aponta que tais instituições são identificadas devido a um número de realidades que se apresentam ao observador e que esta lista empírica deve ser examinada pormenorizadamente, retificada e elaborada dadas as condições de produção do objeto em análise (1980, p.43).

ideologia; os AIEs funcionam predominantemente pela ideologia, embora funcionem secundariamente pela repressão.

Esse duplo funcionamento dos AIEs, pensado pelo autor, que atua pela ideologia e pela repressão nas estruturas político-ideológicas (ALTHUSSER, 1980, p.47), será útil no entrelaçamento entre a noção de ideologia e de violência. Ainda sobre os AIEs, Althusser questiona: “a que corresponde a “função” destes Aparelhos Ideológicos de Estado, que não funcionam pela repressão, mas pela ideologia?” (1980, p.52).

Os AIEs atuam na reprodução dos meios de produção e reprodução da força de trabalho, eles contribuem para o motor da história que é a luta de classes. O autor explica que:

Os AIEs podem não só ser **o alvo**, mas também **o local da luta de classes**. [...] **a resistência** das classes exploradas pode encontrar meio e ocasiões de se exprimir neles, **quer utilizando as contradições existentes (nos AIE), quer conquistando pela luta (nos AIE) posições de combate**. (ALTHUSSER, 1980, p. 49-50, grifo nosso).

Para melhor entender tais noções, trazemos quatro aspectos citados por Pêcheux sobre os AIE: primeiramente, a ideologia não reflete a “mentalidade” de uma época, noção idealista¹⁶; em seguida, é impossível atribuir a cada classe sua própria ideologia; pois entendemos como alvo e local da luta de classes, a relação contraditória existentes nos AIEs; e, para concluir, os AIEs constituem contraditoriamente, e em simultaneidade, a reprodução e a transformação das relações de produção. (PÊCHEUX, 2010, p.144).

Baseado nas reflexões de Althusser, Pêcheux desenvolve a noção de formação ideológica (FI), referente aos AIEs. Dadas as condições ideológicas de produção/transformação, são as propriedades regionais que condicionam a desigualdade de suas relações; assim, na materialidade concreta, as FI dizem respeito a um saber regional que envolve posições de classe. Desse modo:

A ligação contraditória entre a reprodução e a transformação das relações de produção articula-se no nível ideológico, na medida em que não são os

¹⁶ Efeito de *Münchhausen*, que consiste na ilusão de que o sujeito é constituído enquanto tal por ele mesmo.

“objetos” ideológicos, tomados um a um, mas a própria divisão em regiões (Deus, Ética, Lei, Justiça, Família, Saber etc.) e as relações de desigualdade – subordinação entre essas regiões que constituem o que está em jogo na luta ideológica de classes. (PÊCHEUX, 2010, p.145).

A contradição, em Pêcheux, não remete somente a uma oposição entre duas formas que atuam uma contra outra em um único espaço; são caracterizadas (as classes) como antagônicas, mas não simétricas. Essa noção é importante, visto que é pela contradição e pela heterogeneidade que ocorre a contraidentificação, o momento em que ocorre uma tomada de posição diferente (contraditória) daquele saber em que o sujeito se filia em uma dada FD, ou a desidentificação, quando o sujeito já não se identifica mais com a FD a que se filia e se inscreve em outra FD¹⁷.

Pêcheux entende a linguagem como a materialização da ideologia. Considerando as FDs, o autor diz que a ideologia aponta para a necessidade de atribuir sentidos. É pela ideologia que a naturalização dos sentidos se organiza, visto que o movimento contínuo dos processos de significação supõe sua inscrição na materialidade da língua e da memória discursiva (intradiscurso e interdiscurso).

“As ideologias não se compõem de ideias, mas de práticas”, diz-nos Pêcheux (2010, p.143). Dessa forma, não existe prática, a não ser através de *uma* ideologia, e dentro dela; não existe ideologia, exceto pelo sujeito e para sujeitos. Tais noções vão sugerir que não existe apenas uma instância ideológica, mas várias, de forma que existem vários discursos em disputa.

Também, de acordo com Pêcheux, a categoria do sujeito é a categoria constitutiva de qualquer ideologia. A ideologia atua com base em duas evidências: evidência do sentido, uma palavra designa determinada coisa, e da evidência do sujeito, como “dono” de seu dizer, de acordo com Althusser (1980).

Ainda em Pêcheux (1988), com relação à ideologia dominante e às formações discursivas (FD), a ideologia dominante constitui-se nas FDs pelas regiões discursivas que determinam o que pode, o que não pode, o que deve e o que não deve ser dito conforme determinadas CP. Essas regiões estão vinculadas às formações ideológicas (FI) que podem ser definidas como forças em confronto (ou em aliança) numa dada conjuntura histórica de uma determinada formação social.

¹⁷ As noções de identificação, contraidentificação e desidentificação são abordadas no capítulo 1.

Nas palavras de Pêcheux e Fuchs:

[...] uma FD existe historicamente no interior de determinadas relações de classes; pode fornecer elementos que se integram em novas FD, constituindo-se no interior de novas relações ideológicas, que colocam em jogo novas FI. (PÊCHEUX, FUCHS, 1990, p.167-168).

Uma mesma FD pode conter saberes contraditórios e heterogêneos que, por vezes, colocam-se em uma disposição de conflito, complementariedade, composição etc. Desse modo, sendo a contradição e a heterogeneidade constituintes da FD, não pode esta ser considerada uma região fechada. Isso possibilita que o sujeito se movimente e ocupe diferentes posições-sujeito, as quais são determinadas de acordo com o modo com que se relaciona com os saberes que o constituem.

Entendemos que não há discurso que não resulte da relação de assujeitamento pelas formações discursivas. Nesse espaço, a ideologia atua através da linguagem, criando “evidências” que capturam o sujeito. Em AD, concebemos:

[...] as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 1995, p. 160).

O sentido, em seu caráter material, portanto, trabalha na opacidade da linguagem, e não na transparência ilusória das palavras, embora assim pareça ao sujeito. A criação de evidências pela ideologia faz o sujeito (con)formar-se a uma determinada ordem e identificar-se com a FS da FD a que se encontra filiado.

Os AIEs atuam para sustentar a reprodução da ideologia dominante; em nosso caso, a ideologia neoliberal, “nova” forma do capitalismo. Essa sustentação se dá na medida que os AIEs operam em favor das evidências produzidas no discurso pela ideologia, colaborando para a manutenção dos ULE (1990). Assim o sujeito, identificado com a FS, tem a ilusão de atuar como fonte de seu dizer.

Essa identificação do sujeito à ideologia dominante está associada à FS do cidadão de direito, com “direitos e deveres, essência e individualidade”. Portanto, os

processos discursivos são vistos como “inéditos”, o sujeito interpelado à formação capitalista se mostra como aparelho fechado e diferencial em meio à multidão. (cf. BECK, 2012).

Dessa forma, pensar o entrelaçamento entre ideologia e violência é entender que a violência não está associada à criminalidade, mas a uma violência estrutural, ligada à ideologia dominante capitalista, que oprime os sujeitos, reduzindo-os à condição de ‘coisa’.

Žižek (2009) concebe este tipo de violência como violência sistêmica¹⁸ que, atuando na criação de evidências para a manutenção do *status quo*, configura um aparente estado de normalidade das coisas, mas com consequências extremamente danosas à sociedade.

Entendemos que esse tipo de violência se categoriza como violência sistêmica, que está ligada intimamente com a rotinização da exploração das classes mais baixas por parte das classes dominantes, é a ferramenta usada para legitimar e sacralizar o poder das classes dominantes. Esta violência manifesta-se de forma espontânea e naturalizada, de modo que os sujeitos são incapazes de percebê-la.

Os AIEs atuam, por meio da ideologia, para regular os saberes dominantes. Muitas vezes, quando os saberes estão em desacordo com a formação social (e com FDs que defendem o capital e o mercado), o estado vale-se dos Aparelhos Repressivos, que podem ser interpretados na perspectiva de Žižek como “violência subjetiva” – aquela exercida por um agente identificável e pelo Estado –, para fazer calar.

Entendemos que os AIEs, que funcionam prioritariamente pela ideologia, e os AREs, que funcionam prioritariamente pela repressão, utilizam-se, muitas vezes, de formas violentas, cada um a seu modo, para reprimir discursos que lhes são contrários, isto é, discursos que mantêm uma relação de antagonismo com a ideologia dominante.

¹⁸ Žižek classifica a violência em subjetiva – aquela visível em que o agente é claramente identificável – e objetiva; esta última subdivide-se em simbólica – aquela que impõe um determinado universo de sentido através da linguagem – e sistêmica – aquela do “funcionamento normal” dos sistemas econômico e político. Tal classificação terá seu desenvolvimento no decorrer deste texto.

2.2 Ideologia neoliberal

Dunker (2020) realizou um minucioso estudo, a fim de entender as formas do neoliberalismo – por extensão, o neoliberalismo à brasileira, tanto no campo psíquico quanto no campo sócio-histórico. Para o autor, o neoliberalismo pode ser visto como um discurso transversal de gestão do sofrimento.

Enquanto o liberalismo clássico considerava o sofrimento do trabalhador um problema que atrapalhava a produção, havendo uma proteção, ainda que mínima, do bem-estar do empregado, a noção neoliberalista encontra a maior produtividade a partir do aproveitamento do sofrimento no trabalho, ou seja, “extraíndo o máximo de cansaço com o mínimo de risco jurídico, o máximo de engajamento no projeto com o mínimo de fidelização recíproca da empresa.” [...]. (Dunker et al., 2020, p. 8).

Nesse viés, opera a lógica do Estado mínimo, que atua pela ideologia neoliberal, favorecendo a desregulamentação do mercado e a privatização, assim, os limites entre o público e o privado se misturam. Desse modo, temos empresas no controle da população e, cada vez mais, há empregados que sofrem com o afrouxamento das leis trabalhistas.

Essa noção de Estado mínimo diz respeito a uma maior “liberdade” do mercado, uma vez que a intervenção mínima do Estado produziria a livre concorrência, evitando a formação de monopólios. Contudo, essa lógica do mercado livre causa o desequilíbrio nas relações de poder de troca: alguns têm muito e outros pouco, ou seja, por um lado, há o acúmulo de muito capital por uma minoria da população, e por outro lado, existe uma grande parte da população em dificuldades financeiras, e ainda, uma parcela da população vivendo abaixo da linha de pobreza¹⁹.

Os autores indicam que se construiu no Brasil, desde o final da década de 1960, um conjunto de ideias e práticas que condicionam a formação do neoliberalismo no país. Eles afirmam que, no período ditatorial, o pensamento de Meira Penna²⁰ se alia aos de Donald Stewart Jr., Ubiratan Borges de Macedo e Miguel Reale, egressos da

¹⁹ Os autores apontam uma crise do neoliberalismo em 2008, devido às políticas de austeridade que reduzem o papel do Estado.

²⁰ Meira Penna é um escritor reconhecido por escrever três livros entre 1960 e 1980 sobre o período ditatorial: *Psicologia do subdesenvolvimento*, de 1967; *Em berço esplêndido*, de 1969; e *O Brasil na idade da razão*, de 1980.

Escola Superior de Guerra, assim uma aliança entre civis e militares é formada, sendo decisiva para a realização de um neoliberalismo no contexto brasileiro.

Dessa forma, o pensamento de Meira Penna introduz a psicologia do neoliberalismo brasileiro: herdeira de um pensamento conservador, com alianças militares autocráticas, e de um neoliberalismo ‘liberal’ que defende a renovação racional dos costumes, a internacionalização e abertura da economia (SAFATLE, SILVA Jr. e DUNKER, 2020).

Chauí (2008) concebe a ideologia dominante como o resultado da divisão social do trabalho entre o trabalho manual e o intelectual; um instrumento de divisão de classes, onde circulam as ideias da classe dominante, sob forma aparente de “ideias universais”, de maneira que a dominação se torna invisível, assim, portanto, perpetua-se a ideia de que existam indivíduos livres e iguais.

A autora identifica alguns traços da ideologia dominante, dentre eles: há um discurso que provém da negação aos socialmente vulneráveis, qualquer estímulo ideológico torna-se justificativa para práticas de extermínio; opera na sociedade um discurso normativo, sobre “o bom povo e os diabólicos”, ou seja, um discurso totalitário em que todo pensamento e ação que questiona o *status quo* é renegado.

Na ideologia política-capitalista-neoliberal, a lógica válida é a dos serviços – o que importa é a compra e venda de todos os direitos sociais. Nesse viés, a identidade social é definida pela ocupação, pelo tipo de trabalho que o sujeito faz e o quanto ele recebe por isso; se não está atualmente empregado, é passível de desinteresse e desassistência governamental.

Retomando o conceito de Althusser sobre os AIEs que atuam enquanto local de reprodução e transformação das relações de produção – alvo e local da luta de classes –, a ideologia dominante, muitas vezes, manifesta-se por meio de uma violência estrutural. Nesse estudo, baseado nas considerações de Žižek (2009), entendemos que a violência assume basicamente três modos: subjetiva, objetiva e simbólica conforme colocamos anteriormente.

A violência subjetiva, normalmente condenada nas esferas sociais, constitui-se pela violência física e direta; ela é visível, pois possui agente identificável: agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados, multidões fanáticas etc. O autor comenta que devemos “resistir ao efeito de fascínio causado pela

violência subjetiva” (ŽIŽEK, 2009, p.23), uma vez que ela é apenas a mais visível dos três tipos de violência. Contudo, explica o autor, que há, nos discursos dominantes, uma ideologia que se “opõe” às formas de violência, desde a violência física e direta (extermínio em massa, terror) à violência ideológica (incitação ao ódio, discriminação sexual, racismo), parecendo haver uma “preocupação” da atitude liberal que predomina:

[...] Não haveria algo de suspeito, até mesmo sintomático, nesse foco sobre a violência subjetiva, a violência dos agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados, das multidões fanáticas? Não haveria aqui uma tentativa desesperada de desviar as atenções do verdadeiro lugar do problema, uma tentativa que, ao obliterar a percepção de outras formas de violência, se torne assim parte ativa delas? (ŽIŽEK, 2009, p.23).

O foco dado à violência subjetiva mascara uma violência que atuaria em anonimato, correspondente à violência sistêmica, presente na ideologia dominante. Ela, assim como a violência simbólica, é invisível. Atualmente, a ideologia capitalista-neoliberal constitui-se como um discurso em dominância em nossa sociedade, atuando, principalmente, pela violência sistêmica: muito mais perniciosa do que as demais por ser anônima, não podendo ser atribuída a indivíduos concretos e às suas más intenções.

No discurso capitalista-neoliberal, por exemplo, temos a noção de Estado mínimo, em que o estado opera através de um conjunto de políticas de austeridade fiscal que atuam por meio de cortes de gastos. Entretanto, essa política, ao reduzir o orçamento de políticas públicas, prejudica principalmente os trabalhadores e as pessoas mais vulneráveis. Essa forma sistematizada perpetua o aumento das desigualdades sociais e é característica da violência objetiva.

O autor indica que essa violência ignora qualquer tipo de preocupação humana ou ambiental em uma abstração ideológica que tem por trás disso pessoas e objetos naturais sendo explorados em prol da circulação de capital. O problema é que às vezes os destinos de camadas inteiras da população “podem ser decididos pela dança especulativa “solipsista” do capital, que persegue seu objetivo de rentabilidade numa beatífica indiferença ao modo como tais movimentos afetarão a realidade social”. (ŽIŽEK, 2009, p.24).

Ainda, teríamos a violência simbólica, encarnada na linguagem e no percurso histórico. Não é encontrada apenas nos casos evidentes. Ela é uma imposição a que a linguagem procede de um certo universo de sentido. “A violência simbólica social na sua forma mais pura manifesta-se como o seu contrário, como a espontaneidade do meio que habitamos, do ar que respiramos.” (ŽIŽEK, 2009, p.36).

Entendemos que a violência simbólica evidencia a dominação cultural hegemônica, uma vez que a comunicação humana não traz consigo um espaço de intersubjetividade igualitária, a comunicação não é equilibrada, nem todos os participantes estão em posições simétricas e se expressam igualmente (ŽIŽEK, 2009, p.50). Dessa forma, as classes dominantes impõem suas ideologias às classes dominadas. Esse tipo de violência também é invisível e naturalizado, a tal ponto que a vítima não percebe a violência que sofre.

Esses tipos de violência trabalham nas evidências produzidas pela ideologia dominante, agindo na manutenção dos discursos que circulam em sociedade. Um exemplo de violência objetiva, que está arraigada nas bases da sociedade, é a forma de desassistir uma população e criar a ilusão de meritocracia, em que o indivíduo pensa que seu “sucesso” depende de seu esforço; e assim, o estado se exime da função de prover recursos básicos, relegando direitos a quem está à margem na sociedade.

Já na linguagem (violência simbólica), não exercemos uma violência direta mútua, “visamos debater, trocar palavras e esta troca de palavras, ainda quando agressiva, pressupõe um mínimo de reconhecimento da outra parte. A entrada na linguagem e a renúncia à violência são muitas vezes entendidas como dois aspectos de um só e o mesmo gesto.” (ŽIŽEK, 2009, p.60). Entretanto, “na medida em que a linguagem esteja infectada pela violência, a sua emergência acontece sob a influência de circunstâncias “patológicas” contingentes, que distorcem a lógica imanente da comunicação simbólica”. (ŽIŽEK, 2009, p.60).

E ainda, por último, mas não menos importante, Žižek (2009) comenta que há uma violência divina, conceituada por Benjamin, uma violência emancipatória, àquela que usa atos violentos para resistir aos discursos em dominância e para expor a violência sistêmica a qual exclui grande parte da população, colocando-a à margem. O autor fala sobre a necessidade da aceitação da violência emancipatória, pois “estigmatizar a violência, condená-la como ‘má’, é uma operação ideológica por

excelência, uma mistificação que colabora no processo de tornar invisíveis as formas fundamentais da violência social”. (ŽIŽEK, 2009, p.131).

Deslocamos essas reflexões para o cinema, em específico o discurso fílmico de Bacurau, traçando um paralelo entre os tipos de violência abordados por Žižek (2009) e as sequências discursivas selecionadas para a análise, de forma a identificar, através das materialidades analisadas, provenientes do discurso verbal e imagético, a incidência desses tipos nas relações – de antagonismo, aliança, confronto – estabelecidas com a ideologia capitalista-neoliberal.

3. Sentidos em subversão: universos logicamente estabilizados

Neste capítulo, primeiramente realizamos um estudo pelo viés da AD sobre as questões que concernem à produção dos sentidos, de modo que elencamos alguns conceitos-chave para compreender como eles materializam-se nos discursos – em nosso caso, no discurso fílmico de Bacurau.

O conceito de produção dos sentidos é fundamental para sabermos como proceder ao gesto analítico. Em sua condição de assujeitamento, o sujeito entende-se como dono e fonte de seus próprios enunciados e sentidos, entretanto, não o é; tal ilusão remete aos esquecimentos nº1 e nº2, de que fala Pêcheux. Tal fato acontece devido ao processo de interpelação ideológica, fundante do sujeito.

A produção de sentidos, em sua dimensão sócio-histórico-ideológica, alia-se à lógica dos universos estabilizados – conceito de que trataremos para entender quais os sentidos que são produzidos e fazem-se valer nas relações de força e poder (em relação aos discursos em dominância). Também, interessa-nos os conceitos de acontecimento discursivo e equivocidade. Tais conceitos ligam-se às materialidades em subversão que, em confronto com um sentido estabilizado pela via da memória discursiva e do interdiscurso, são capazes de provocar rupturas na ordem do discurso.

3.1 Universos logicamente (des)estabilizados

Neste subcapítulo, fazemos algumas considerações sobre a produção dos sentidos, buscando compreender qual sua relação com os ULE. Posteriormente, tencionamos abordar o conceito de equivocidade e entender em que medida ele se relaciona à subversão dos sentidos. Para tanto, é necessário entendermos de que forma tais conceitos materializam-se nos discursos e como causam ruptura nos espaços de homogeneidade lógica.

Para entendermos o funcionamento desses universos, é necessário que abordemos o conceito de acontecimento discursivo. Na terceira fase da AD, Pêcheux trabalha a noção de interdiscursividade – como designação da exterioridade própria a uma FD –, sendo, portanto, a memória uma construção do interdiscurso por meio dos já-ditos. O acontecimento discursivo é tomado como o momento em que há uma ruptura na memória discursiva, que ocorre por meio do interdiscurso.

Retomando o que falamos no primeiro capítulo, a memória discursiva não pode ser concebida com uma esfera plena, inerte e homogênea, podemos pensá-la como um espaço móvel de deslocamentos, disjunções etc., em que os sentidos sofrem injunções de ordem ideológica. Ao contrário do interdiscurso que abrange a totalidade dos dizeres, a memória discursiva busca estabelecer uma regularidade enunciativa dentro de uma dada FD, essa sequência lacunar, por vezes, permite a irrupção do acontecimento discursivo, assim o sentido emerge a partir da materialidade discursiva, em relação com a história e com o acontecimento.

A noção de acontecimento não é apenas fato exterior ao discurso, mas parte constitutiva da discursividade. Pode ser definido como: “o ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (PÊCHEUX, 2008, p. 17). Pêcheux exemplifica o que conceitua como acontecimento a partir de um enunciado do dia 10 de maio de 1981, em que o então candidato à presidência da República Francesa, François Mitterrand, é eleito. O autor descreve que a imagem emitida pela televisão do futuro presidente causa estupor: de maravilhamento ou terror. (PÊCHEUX, 2008).

O acontecimento jornalístico, referente à eleição de Mitterrand, remete a um acontecimento de natureza sociopolítica que se constitui pela sua natureza “transparente” – o resultado nas urnas – e, simultaneamente, pela sua natureza opaca, uma vez que se produziram, a partir daí, enunciados diferentes que remetem ao mesmo fato (a vitória de Mitterrand), que gera distintas significações: “F. Mitterrand

é eleito presidente da República Francesa”, “A esquerda francesa leva a vitória eleitoral dos presidencialistas” e “A coalização socialista-comunista se apodera da França”. (PÊCHEUX, 2008, p.20).

Contudo, o confronto discursivo prossegue através do acontecimento. Logo após as mídias veicularem a vitória de Mitterrand, reunidos na Praça da Bastilha, surge um enunciado, caracterizado como um clamor que ecoa inesgotavelmente, apegado ao acontecimento: *On a gagné* [ganhamos!]. Esse enunciado que não possui nem forma e nem conteúdo de uma palavra de ordem (campo do político), assemelha-se mais ao grito coletivo dos torcedores de uma partida esportiva. “Assim, este jogo metafórico em torno do enunciado *on a gagné* passa a sobredeterminar o acontecimento, de modo a sublinhar sua equivocidade” (PÊCHEUX, 2008, p. 22).

Neste exemplo, percebemos o enunciado, que surge no campo político, resgatar propriedades do domínio do esporte, aquele de uma partida de futebol. Pelo resultado, sabemos quem ganhou e quem perdeu; contudo, ao passar para o campo do político, Pêcheux leva-nos a questionar a evidência do resultado a partir das formulações: quem ganhou? E o que ganhou? Ao ser discursivizado, o acontecimento torna-se opaco, atravessado pela historicidade, pela ideologia e pela posição de quem fala.

O equívoco presente no enunciado *on a gagné* trabalha em várias camadas da população, dentre aqueles que “acreditam nisto” e aqueles que discordam. Daí resulta o que Pêcheux caracteriza como um doloroso estiramento entre duas tentações para escapar a questão: a tentação de negar o equívoco do acontecimento do dia 10 de maio, fazendo coincidir completamente com o plano logicamente estabilizado; ou a tentação de negar o próprio acontecimento, fazendo circular a ideia de que nada aconteceu e de que os problemas seriam os mesmos se a direita assumisse o poder (PÊCHEUX, 2008).

O autor expõe uma questão teórica: “a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estáveis, suscetíveis de respostas unívoca (é sim ou não, é x ou y etc.) e formulações irremediavelmente equívocas” (PÊCHEUX, 2008, p. 28).

De acordo com Pêcheux, nos ULE,

[...] supõe-se que o sujeito sabe do que se fala, porque todo enunciado produzido nesse espaço reflete a propriedades estruturais independentes de sua enunciação: essas propriedades se inscrevem, transparentemente, em uma descrição adequada do universo (PÊCHEUX, 2008, p.31).

A essas propriedades se juntam uma multiplicabilidade de “técnicas” que gerem os sujeitos em sociedade: identificá-los, classificá-los, colocá-los em ordem, separá-los etc. O espaço administrativo, composto pelo jurídico, econômico e político, apresenta “as aparências da coerção lógica disjuntiva: é impossível que tal pessoa seja solteira e casada, que tenha diploma e que não o tenha, que esteja trabalhando e desempregado etc.” (PÊCHEUX, 2008, p.30).

Circulam, nesses espaços discursivos (logicamente estabilizados) que operam sob a lógica da univocidade dos sentidos, três evidências lógico-práticas:

primeiramente, um mesmo objeto X não pode estar ao mesmo tempo em duas localizações diferentes; um mesmo objeto X não pode ter a ver ao mesmo tempo a propriedade P e a propriedade não-P; um mesmo acontecimento A não pode ao mesmo tempo acontecer e não acontecer (PÊCHEUX, 2008, p.31-32).

Todas essas evidências, que estão presentes comumente nos discursos em dominância e nos domínios da ciência, do jurídico etc., regulam os sentidos dos “mundos semanticamente normais”, contribuindo para a homogeneidade lógica que sustenta o logicamente representável.

Entendemos que o acontecimento discursivo, ao romper com um discurso cristalizado de um ULE, ressignifica os sentidos, através da memória discursiva, fazendo com que o universo precise se reajustar. É característica do acontecimento, deslocar e desregular os implícitos associados ao sistema de regularização anterior.

Brum (2015) comenta, a partir das reflexões de Indursky (2007), sobre as diferenças entre o acontecimento discursivo e o acontecimento enunciativo. Enquanto o acontecimento discursivo viabiliza a desidentificação, a qual demanda uma reorganização do já-dito, o acontecimento enunciativo, ligado à contraidentificação, somente coloca em tensão as relações de sentido no interior da FD, originando uma outra PS.

Em nossas análises, interessa-nos observar se as SDs escolhidas estão em posição de confronto ou aliança, se nelas se encontra presente a equivocidade e/ou acontecimento para fazer irromper o estranho na materialidade discursiva e promover a resignificação do(s) universo(s) estabilizado(s), de forma a desestabilizá-los. Ainda, importa-nos as SDs que se contrapõem, expondo, através da dominação/resistência, os conflitos gerados no interior de uma mesma FD ou em duas FDs diferentes.

3.1.2 Noção de acontecimento estético

Além de pensar a noção de acontecimento discursivo, a este estudo interessa a noção de acontecimento estético, abordada por Brum (2015), que trouxe para a Análise do Discurso a possibilidade de analisar objetos provenientes das artes, em um momento em que ainda havia poucos trabalhos relacionados neste âmbito.

A autora realiza um movimento teórico-analítico a fim de teorizar o regime estético das artes como formação discursiva estética (FDE), explicando seu funcionamento em torno do questionamento das evidências e do estabelecimento do equívoco como forma de produção de sentidos, através de uma análise fílmica da obra *O fantasma da liberdade* de Luís Buñuel.

Como vimos, a noção de acontecimento pela AD é marcada pela ruptura em um *continuum* que indica uma anterioridade e posterioridade. Em seus estudos, além de teorizar o acontecimento estético, Brum (2015) propõe pensá-lo, distinguindo-o da noção de acontecimento discursivo e acontecimento histórico.

Diferentemente da noção de acontecimento discursivo que atualiza uma rede de significações, o acontecimento estético, não age diretamente na realidade empírica, mas questiona seu caráter de transparência (BRUM, 2015, p.243).

Ao questionar as evidências de um acontecimento histórico, o acontecimento estético opera uma multiplicidade de sentidos sob um acontecimento histórico, sendo essa uma característica que advém da arte estética: “campo discursivo que eleva o equívoco à condição de processo de produção discursiva que se expressa no fio do discurso mesmo, sem dissimular a aparência do Um a multiplicidade a que se submetem os sentidos.” (BRUM, 2015, p.244).

A linearização de saberes discursivos diferentes, provenientes de redes discursivas distintas, constitui uma tomada de posição estética, teorizada pela autora, o que faz questionar os sentidos que circulam, ou deixam de circular, com relação aos acontecimentos históricos. Assim, a tomada de posição estética configura-se como tal na medida que:

1. somente uma obra de arte é capaz ou, ainda, é autorizada a equivaler saberes advindos de regiões discursivas radicalmente distantes, trabalhando sobre os sentidos dos acontecimentos históricos ou do que convencionalmente chamamos "realidade", sem com eles ter compromisso; e 2. Ela não é uma tomada de posição não-subjetiva, posto que não tem origem nem nos pressupostos materialistas, nem na prática política do proletariado (BRUM, 2015, p.244).

Dadas tais considerações, mencionada por Brum (2015), pretendemos verificar se há uma tomada de posição estética no discurso fílmico de Bacurau que possibilita a equivalência de sentidos advindos de regiões discursivas radicalmente distantes. O caráter da arte implica pensar diretamente esse trabalho de sentidos entre a materialidade linguística e os acontecimentos históricos. Com isso, seria possível pensar em uma obra fílmica complexa capaz de abalar o que é da ordem dos ULE, promovendo discussões de ordem política, através de memes que circulam na internet e manifestações públicas em grandes festivais, por exemplo.

Com relação ao segundo item referente ao fato de a tomada de posição estética diferir da tomada de posição comumente vista pela AD, pois não é originada no materialismo e nem na prática política proletária, pretendemos verificar, posteriormente no espaço dedicado às análises, se isso acontece no *corpus* em análise.

Enfatizamos que o conceito de acontecimento estético é importante para entendermos o funcionamento discursivo do filme em pauta, uma vez que ele opera na produção de sentidos dos acontecimentos históricos presentes na realidade empírica de forma a expor a contradição entre a estabilidade e a mudança.

3.2 Equivocidade na produção de sentidos

Neste subcapítulo, abordamos a noção de equivocidade, presente nas materialidades verbais e visuais, em sua relação com a produção de sentidos.

Primeiramente, cabe dizer que a AD problematiza a interpretação e a produção dos sentidos, sendo o sujeito duplamente constituído pelo par inconsciente e ideologia²¹.

Em nosso estudo, trabalhamos com a materialidade fílmica que pode ser entendida como uma mediação entre sujeitos e a realidade material (linguagem), através da produção de sentidos. Nesse processo articula-se a historicidade, relacionada aos eventos que tomam lugar na memória, o simbólico, ligado aos sentidos, e a ideologia, que se estabelece por meio de relações de força e poder. Assim, os sentidos são produzidos pela ideologia e pela historicidade.

Para Rancière (2009), não existiria uma oposição entre a história e a ficção. De modo que a ciência da História, como “contação” de “fatos verdadeiros” não se distingue das histórias ficcionais. Isto não significa dizer que tudo seja necessariamente ficção, mas que as fronteiras entre a história e a narrativa se tornam indefinidas.

“A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009, p.59). O autor entende que arte, história e política determinam o que se faz, o que se vê e o que se diz. A arte e a história, assim como a política, definem os processos de produção de sentidos, definindo o que deve (ou não) ser dito e visto e o que deve ficar (in)visível.

O trabalho com materialidades fílmicas como as de Bacurau revela a produção de sentidos em duas vias: as “evidências” de sentido que circulam em discursos em dominância e a resistência a esses discursos, que, por meio da equivocidade, expõe uma ruptura dos ULE, permitindo que o sentido seja outro.

O equívoco é entendido como: “área de tensão e ponto de encontro entre a materialidade linguística e a materialidade histórica” (FERREIRA, 1994, p.153). Os discursos produzidos na materialidade linguística, e por consequência, os sentidos que se produzem a partir dela, não são “inéditos”; produzem-se em relação com a

²¹ Noção correspondente ao assujeitamento ideológico.

história. O equívoco expõe a língua ao real, o impossível de ser simbolizado, e atesta que os sentidos têm história que o não dito intervém no dito.

Dessa maneira, o equívoco é definido como um “fato estrutural implicado pela ordem do simbólico” (PÊCHEUX, 1990, p.51), que contempla a dimensão da nossa experiência condicionada pela linguagem. Toda materialidade linguística discursiva que produz um sentido carrega em si a possibilidade de tornar-se outra, deslocando-se discursivamente do seu sentido para derivar para outro. Nesse espaço de deslocamentos, a interpretação toma lugar para revelar os possíveis pontos de deriva dos sentidos. Assim, interessa saber quem diz, para quem diz e onde diz, de modo que tais questões afetam e ressignificam o que está sendo dito.

O(s) sentido(s) possuem relação com os ULE e não estabilizados, o que significa dizer que enquanto alguns sentidos circulam livremente nos discursos em dominância, outros são interditados nesses espaços, pois podem ameaçar a estabilidade de um universo. O discurso fílmico de Bacurau, por exemplo, produziu um estranhamento na cinematografia brasileira, provocando alguns questionamentos, dentre eles, se a obra deveria participar de premiações importantes do cinema mundial.

O equívoco é “a necessidade de trabalhar no ponto em que cessa a consistência da representação lógica inscrita no espaço dos ‘mundos normais’” (PÊCHEUX, 1983, p. 51). Pelo viés da AD, não devemos recuperar a equivocidade apenas para sinalizar sua presença, mas para analisá-la como ponto em que os efeitos do discurso se manifestam de diferentes maneiras (FERREIRA, 1994, p.134).

Lembramos que o equívoco, pela AD, não é visto como um problema, uma ambiguidade ou um erro a ser superado. Pêcheux ressalta que “uma vez quebrada a instância do sentido, todos os elementos constitutivos passam a fazer trocas, a se corresponder” (GADET; PÊCHEUX, [1981] 2004, p.60).

Voltemos ao estudo de Lacerda (2020), sobre a equivocidade no discurso do urbano através da pichação/grafite, entre aqueles que estão/são sujeito à/na cidade. Aproximamos suas considerações ao nosso estudo em dois sentidos: por um lado, o autor traz um exemplo de equivocidade que, ao reformular o significado

de uma materialidade normalmente delineada em um universo logicamente estabilizado, expõe a ruptura de um sentido outrora oculto.

Por outro lado, temos em sua análise a constituição do espaço urbano, "entre aqueles que estão/são sujeitos à/na cidade" (LACERDA, 2020, p.375), onde o ato de pichar/grafitar o muro é uma forma de "atar-se à cidade", à existência urbana e de dizer "eu sou parte". Nesta perspectiva, "pichar caracteriza-se como um furo na organização da cena urbana: um sentido que escapa, um sujeito que se constitui" (LACERDA, 2020, p.385); tais embates revelam o confronto entre a dominância e a resistência que se estabelecem nesses espaços.

No discurso urbano, circulam algumas evidências que dizem como a cidade deve ser, neste caso, limpa, organizada, prática etc. De acordo com o autor, nesse espaço, cria-se "um sujeito-cidadão universal e anônimo que deve ser gerido pelo Estado, e, caso represente um obstáculo, um "detrito", deve ser eliminado" (LACERDA, 2020, p.377).

Entendemos que essa eliminação corresponde a uma visão higienista, ou seja, criam-se formas de inviabilizar alguns discursos, delimitando-se quais discursos (e de quem) podem circular na cidade e quais discursos (e quem) deve estar à margem²².

Nesse sentido, a noção de equivocidade nos é importante, pois ela irrompe nos discursos através dos deslizamentos da palavra e se configura como um modo de questionar as evidências e desconstruir os discursos dominantes que operam para a estabilidade da rede de evidências criadas que circulam em discursos em dominância.

Embora em nosso estudo não tratemos do espaço urbano propriamente dito nem sobre o ato de pichar/grafitar muros, percebemos um embate de forças entre um discurso dominante neoliberal que provém do espaço "urbano-civilizado" em uma relação oposta àqueles que não podem habitar ou não habitam os mesmos espaços, aqueles que sob o olhar do "civilizado" são tratados como "selvagens".

Buscamos compreender, no nível dos personagens, como a materialidade fílmica reformula os sentidos que definem, através da memória discursiva, o que

²² Tais aspectos são associados à violência, conceito discutido no capítulo anterior.

faz parte do “civilizado” e pode circular em espaços do urbano e o que pertence ao “selvagem” e deve ser interdito. Contudo, esse espaço discursivo em que as posições-sujeito se inscrevem pode ser reformulado, a partir de uma tomada de PS que desestabiliza e põe em questionamento os sentidos que ali circulam.

“O equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história”. (GADET; PÊCHEUX, [1981] 2004, p.64). O funcionamento da ideologia e do inconsciente possui aparatos cujos rituais são da ordem da falha – e falha aqui é entendida como algo que escapa, capaz de abrir brechas para a resistência.

É justamente nas trocas, nas (não)correspondências, que o sentido é ‘desafiado’. Nas práticas quotidianas e languageiras, há vários sentidos em jogo, os quais podem ser alocados, em dadas CP, em FDs diferentes, passando a ser outros; dessa forma, quando constam em outro lugar e/ou são ditos a partir de uma outra PS, assumem configurações diferentes.

A equivocidade dos sentidos atua de maneira a desestabilizar os sentidos “já prontos”, que são da ordem do pré-construído, assim, questionando-os, coloca em subversão sentidos que se encontram nos ULE.

Com relação ao *corpus* discursivo deste trabalho, percebemos que no discurso fílmico, os elementos imagéticos e linguísticos incidem e constituem-se na incompletude dos sentidos, subvertem, não oferecendo uma resposta imediata às “evidências” impostas, estão opacos e possuem uma relação metafórica com os sentidos em jogo.

Pela acepção da AD, é possível pensar a função do equívoco atuando para desnaturalizar evidências inscritas em pré-construídos que circulam nos discursos dominantes, podendo estar relacionado à subversão dos sentidos, como investigaremos em nosso estudo.

Pensar a irrupção do equívoco como forma de resistência, é entender que algo, ao mesmo tempo em que constitui a língua, sempre a ela escapa. Dessa forma, o equívoco torna-se fundamental para que a resistência seja possível.

Pêcheux diz ser o equívoco constituinte da língua, um fato estrutural incontornável, de modo que os ULE atuam para provocar a ilusão de um sentido uno no discurso, pois o equívoco os ameaça, apresentando um risco ao ‘estado de

coisa'. O equívoco, portanto, não é uma forma de fazer valer um sentido uno. Ele opera na produção do(s) sentido(s) que, por vezes, subvertem os pré-construídos presentes nos discursos cristalizados. Assim, tanto na palavra quanto na imagem, o(s) sentido(s) sempre pode(m) ser outro(s).

Dessa forma, o sujeito/espectador²³ não recebe o sentido “pronto”, mas depara-se com uma materialidade discursiva/imagética que não é evidente. A possibilidade da não unicidade do sentido faz com que o sujeito participe ativamente na produção dos sentidos – sentido e sujeitos se constroem, pois, mutuamente.

Algumas materialidades expõem a equivocidade dos sentidos e permitem que, um sentido, até então, oculto, circule, rompendo com os discursos presentes nos ULE e assim resistindo aos discursos dominantes, o que constitui a subversão dos sentidos naturalizados.

Em nosso estudo, as materialidades analisadas se constituem em um espaço discursivo que, pelos deslizamentos de sentido, fogem ao que é delineado nos universos estabilizados. Isso é importante, na medida em que essa materialidade possibilita, por meio de um jogo metafórico em torno das sequências discursivas, a discussão de sentidos marginalizados e/ou interditados.

TAKE II - AMBIENTAÇÃO

4. PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS

Neste capítulo, apresentamos os procedimentos metodológicos-analíticos que compõem esta pesquisa, bem como a constituição do *corpus* discursivo com vistas a atender ao nosso problema de pesquisa que gira em torno dos mecanismos que expõem o confronto entre a dominação e a resistência, a fim de compreender a atuação do ideológico e da violência na produção e subversão dos sentidos.

Para tanto, temos como objetivos, por meio da descrição e interpretação da materialidade fílmica de Bacurau, identificar como o estranhamento, a equivocidade e

²³ Neste estudo, as análises das PS foram desenvolvidas no nível dos personagens, entretanto, em estudos posteriores, análises nos níveis de sujeito-espectador e sujeito-equipe podem ser desenvolvidas.

a noção de acontecimento operam no *corpus* discursivo; entender como os sentidos em subversão irrompem no(s) discurso(s) cristalizado(s) dos ULE, provocando o reajuste desse(s) universo(s); identificar como a ideologia e a violência manifestam-se nesses discursos e em discursos que atuam como reguladores do(s) sentido(s);

Interessa-nos também compreender se a subversão dos sentidos implica um movimento de resistência face à ideologia e à violência. Nesse estudo, abordamos a noção de acontecimento²⁴, não somente o discursivo quanto o estético, buscando compreender se Bacurau pode configurar-se como um acontecimento estético na filmografia brasileira.

A relevância desta pesquisa reside, portanto, na proposta de análise de processos discursivos que expõem as relações de força e poder entre os discursos que estão em dominância e discursos que estão à margem. Desse modo, pretendemos identificar as relações que se estabelecem no interior de FDs e que, por meio da memória discursiva, atuam para regular os discursos, e ainda, interessa-nos os discursos que subvertem essa lógica. Tais elementos devem ser pensados em uma aproximação com a(s) ideologia(s) em dominância no Brasil.

4.1 Nosso papel como analista de discurso

Como indica Pêcheux (1990), a AD é sobretudo uma disciplina de interpretação. Todo analista de discurso, ao iniciar seu percurso na AD, toma ciência de que deve mobilizar saberes adequados aos objetivos propostos diante de cada análise, pois não há um esquema metodológico pronto para analisar um determinado *corpus* discursivo. Somente na prática de pesquisa, podemos definir o que é relevante para nossas análises, considerando as CP e a formulação do problema.

Inicialmente, devemos realizar um movimento de descrição da materialidade discursiva com que trabalhamos, identificando sua constituição histórica; isso significa dizer que, no trabalho analítico de interpretação dos processos discursivos, há o entrelaçamento indissociável entre o nível do intradiscorso e o nível do interdiscorso. Pêcheux comenta sobre o estatuto da leitura e da interpretação adquirido em AD:

²⁴ As noções de acontecimento discursivo e acontecimento estético são discutidas no capítulo 3.

Há, de fato, uma analogia profunda entre o gesto de leitura e o gesto de descrição: toda leitura destrinça o texto, privilegia certos elementos para ocultar outros, reaproxima o que dispersou, dispersa o que estava unido. Nossa aposta é fazer dessas intervenções operacionalizadas de alguma forma 'selvagem ou inconsciente' na 'leitura espontânea', intervenções reguladas desmontando o objeto a ser lido segundo os próprios eixos que o estruturam. A análise do discurso não será mais uma prótese de leitura, mas uma provocação à leitura (PÊCHEUX, 1982, p. 278).

Neste processo, cabe a nós, analistas, relacionarmos as pistas discursivas presentes na materialidade observada às CP; portanto, ambos processos de descrição e interpretação não podem andar separados, pois, a partir daí, possíveis leituras serão possibilitadas. Essa “provocação” da qual Pêcheux fala é algo que deve estar presente em nossas análises, dado o nosso papel como analistas, qual seja o de desnaturalizar as “evidências” dos discursos – assim, a descrição e a interpretação devem aparecer e produzir sentidos em nosso gesto analítico.

Essas CP, a serem consideradas neste trabalho, encontram-se ligadas ao momento histórico em que vivemos na formação social capitalista, em sua versão neoliberal. Conseqüentemente, estando o seu modo de produção (re)produzindo a ideologia (a dominante), é constituinte dos discursos. Por essa razão, torna-se necessário identificar as relações de produção em sentido restrito, o contexto imediato, e em sentido amplo, o contexto sócio-histórico ideológico, estabelecidas nessa formação, na medida em que atuam na formação dos efeitos de sentido, seja numa relação de aliança, seja numa relação de antagonismo entre as FDs em questão.

Dessa forma, necessitamos de uma metodologia que dê conta dos propósitos de pesquisa e que atenda aos questionamentos que surgem no percurso entre a análise e a teoria. Ernst (2009) fala-nos sobre o movimento pendular que deve caracterizar o trabalho em AD:

[...] Ele traça permanentemente um trajeto entre análise e teoria, como um fio que corre de um a outro ponto, em que são trabalhados, em inter-relação, diferentes campos do conhecimento. Uma das preocupações fundamentais na “costura” entre a análise e a teoria é estabelecer o ponto de equilíbrio entre a demanda da reflexão linguística e enunciativa e a demanda da reflexão sobre a exterioridade teórica convocada; em outras palavras, evitar reduzir a análise ao estrito formalismo da língua e evitar transformá-la (a análise) em estudo de um dos campos das ciências sociais, o que provocaria uma

rarefação do processo interpretativo proposto pela AD. (ERNST, 2009, p.1).

O sucesso da análise, portanto, encontra-se no elo estabelecido pelo analista entre os princípios teóricos, para maior compreensão do seu objeto de estudo, e o reconhecimento dos elementos presentes no discurso (aspectos verbais e imagéticos), que compõem o *corpus* da pesquisa. Trata-se, portanto, de trilhar um percurso entre a teoria e a análise, onde os conceitos abordados e a reflexão analítica caminhem lado a lado.

Ainda em Ernst (2009), temos três conceitos designados como falta, excesso e estranhamento, dos quais dois foram abordados no capítulo anterior, e que servem de apoio para as análises em AD. Relembremos que tais elementos constituem-se em um meio de identificação que podem ser usados para desenvolver as análises. Assim, diz-nos a autora: “Numa dada conjuntura histórica frente a um dado acontecimento, aquilo que é dito demais, aquilo que é dito de menos e aquilo que parece não caber ser dito num dado discurso” (ERNST, 2009, p.2). Em nosso caso, trabalharemos especialmente com os conceitos da falta e do estranhamento.

Sobre o *estranhamento*, podemos dizer que esse conceito expõe o conflito entre FDs, marcando uma discrepância no enunciado através da apresentação de elementos intradiscursivos e interdiscursivos. Remete a um estranho familiar, apesar de ser oriundo de outro lugar, incide na cadeia significativa e marca uma desordem no enunciado: “um elemento irrompe no enunciado como se tivesse sido pensado antes, em outro lugar, independentemente [...]. Possui como características a imprevisibilidade, a inadequação e o distanciamento daquilo que é esperado”. (ERNST, 2009, p.6).

Sobre a falta, a autora a define como uma estratégia discursiva que pode se estabelecer de duas formas: na omissão de palavras, expressões e/ou orações que podem ou não ser resgatadas pelo sujeito-interlocutor; ou na omissão de elementos interdiscursivos esperados que não se manifestam ou não podem ser notados pelo sujeito-interlocutor. Para a autora:

No primeiro caso, ela se constitui num lugar em que são criadas zonas de obscuridade e incompletude na cadeia significativa com fins ideológicos determinados; no segundo, cria um vazio que visa, na maioria das vezes, encobrir pressupostos ideológicos ameaçadores. (ERNST, 2009, p.4).

Para tentar entender tais conceitos, trazemos para a discussão uma análise feita por Quevedo (2012). Baseado em uma imagem de um monumento húngaro: *shoes on the Danube Promenade*²⁵, o autor discute as noções de falta, excesso e estranhamento que a imagem provoca.



FIGURA 1 - MONUMENTO: *SHOES ON THE DANUBE PROMENADE*

O monumento, feito pelo escultor Gyula Pauer, em 2005, provoca estranheza por constituir-se de sapatos ao longo do rio. Esta imagem foge de algo comum e previsto: à beira do rio, figuram apenas os sapatos esculpidos e não as pessoas que os utilizavam. A superfície visual não oferece elementos suficientes para que o sujeito possa interpretar o que está sendo dito. É somente pela ordem do excêntrico – sob a relação dos elementos intradiscursivos e interdiscursivos – que o sentido (artístico-histórico) pode ser constituído.

O autor observa em seu estudo que aliado à noção de estranhamento, há o conceito da falta. Os sapatos apontam para uma ausência das pessoas que não estão lá. “Os sapatos à beira do rio funcionam discursivamente por aquilo que eles não significam senão em relação ao presente-ausente, àquilo que relacionamos por contiguidade.” (QUEVEDO, 2012, p. 188). Conseguimos interpretar a imagem somente quando acessamos aos elementos da memória discursiva materializados num discurso histórico.

A imagem evoca, através do interdiscurso, os judeus húngaros mortos por membros da milícia da Cruz de Ferro, partido que compartilhava os mesmos ideais do

²⁵ Em português: *sapatos à beira do Danúbio*.

partido nazista. À beira do rio, os sapatos de vários tipos, fundidos em ferro, remetem às crianças e aos adultos que, antes de morrerem, eram obrigados a tirar os calçados, sendo mortos a tiros e lançados ao rio em sequência.

Em sua análise, Quevedo (2012) aponta para um tipo de discurso que significa pelo que não está presente na materialidade, aquilo que falta é o que assoma com maior intensidade, e aquilo que é estranho, só o é, porque é apresentado de outra forma, porque é da ordem do excêntrico.

Esta análise, que utiliza os conceitos de falta e estranhamento, nos será útil para compreender as cenas que propomos analisar a partir da materialidade visual: em uma cena, temos um caixão que verte água e, em outra, um varal que seca roupas com sangue; e da materialidade verbal das SDs: – *Hoje eu vi dois mortos*; – *Malditos selvagens*.

4.2 Materialidade discursiva

A AD tem como objeto de estudo o discurso. Visto que a neutralidade lhe é impossível, todo discurso caracteriza-se por ser ideológico. Interessa à AD, estudar os efeitos de sentido nas diferentes materialidades. Em nosso estudo, optamos por trabalhar as duas cenas da materialidade fílmica de Bacurau, citadas anteriormente, focalizando o enlaçamento dos elementos verbais e visuais na constituição dos sentidos.

Nas análises, buscamos identificar a (re)produção de sentidos que se estabelecem no campo discursivo, seja da palavra em uso, seja das imagens em cena, cuja articulação trabalham os sentidos. Aspiramos, assim, a um gesto analítico que questione as evidências, criadas ideologicamente, e busque compreender o que subjaz à opacidade (ou equivocidade) do discurso.

O trabalho com a materialidade fílmica pelo viés materialista do discurso revelou-se um grande desafio. Por isso, tecemos algumas considerações a partir dos estudos de Veloso (2010), Neckel (2007), Brum (2015) e Betton (1987), os quais realizam um gesto interpretativo com relação ao conceito de sujeito/espectador, à

imagem em movimento, ao discurso audiovisual e à linguagem cinematográfica, respectivamente.

Com base em Veloso, entendemos que o sujeito/espectador²⁶ possui um papel ativo na produção de sentidos das situações presentes no discurso fílmico. A autora explica que esse sujeito/espectador é atravessado por múltiplos discursos, definindo-se, assim, como produto inacabado em constante (des-re)construção (VELOSO, 2010, p.22).

A característica distópica presente em Bacurau apresenta pistas de uma relação direta com o contexto histórico atual e com o discurso ideológico neoliberal. Tamanha contiguidade com as CP sócio-históricas do Brasil, leva-nos a estudar os discursos produzidos a partir desta materialidade fílmica. Da mesma forma, é possível afirmar que o sujeito/espectador é afetado pelos discursos aí produzidos²⁷. Interessamos estudar se é possível que a materialidade fílmica de Bacurau rompa com os discursos estabilizados e provoque questionamentos sobre os discursos que nos perpassam atualmente e sobre modo pelo qual somos afetados na/pela ideologia.

No percurso deste trabalho, sensibilizamos algumas noções acerca da materialidade fílmica²⁸, feita por Neckel (2007), na análise do curta-metragem *Enigma de um dia* (1996) em que propõe olhar para o vídeo não como simples espectadores, mas como propositores²⁹. Em seu estudo, enquanto analistas, a autora diz que é preciso tratar o vídeo como processo, e não produto, de suporte expressivo a um dizer que foi e está sendo construído a partir de outros dizeres-olhares. Assim, entender o vídeo: “como dizer em curso, como algo que não se fecha, pois o movimento de interpretação se faz na lacuna, na abertura, naquilo que vaza.” (NECKEL, 2007, p.3).

O vídeo, carregado de interpretação, tem seus pontos de ancoragem, e estas ancoragens são também atravessadas por discursos outros. Em uma das cenas que

²⁶ O termo é usado por Veloso (2010), baseado nas reflexões de Metz (2004), que entende o cinema como um fato que desencadeia no espectador um processo mútuo de percepção e participação. Pretendemos desenvolver a noção de sujeito-espectador em Bacurau, em trabalhos futuros.

²⁷ Aqui fazemos menção ao enunciado comumente conhecido após a estréia de Bacurau nos cinemas: você já viu, Bacurau? De modo que este remete à noção de acontecimento estético (BRUM, 2015) discutida no capítulo anterior.

²⁸ Em nosso estudo, ao invés de *imagem em movimento*, como nomeia a autora, optamos por utilizar o termo *materialidade fílmica*, devido às imbricações entre imagem, som, atuação etc., de acordo com os estudos de Brum (2015).

²⁹ O conceito se assimila ao de Veloso (2010), assim o propositor ocupa o lugar da interlocução ativa e não mais de passividade.

Neckel analisa, diferentes pessoas, que falam diferentes línguas, *olham* a ‘mesma’ imagem – tentam entender o mesmo objeto empírico e criam diferentes leituras da imagem. O jogo de sentidos provocado na cena, faz com que o ‘espectador’ também se questione sobre o ‘sentido’ da imagem, como se o sentido estivesse ‘fechado’ em uma única leitura possível.

A autora explica que “a partir deste momento do vídeo em diante, “correremos” atrás das imagens buscando o efeito de fechamento para os sentidos na tentativa vã, de desvendar o Enigma”. (Neckel, 2007, p.5). É justamente esse efeito de sentido provocado a partir da materialidade fílmica que leva o sujeito-espectador a questionar a unicidade do sentido.

Em nosso objeto de estudo, percebemos que esse efeito ocorre nas composições em análise, a partir de elementos verbais e visuais que são estranhos, equívocos e inesperados. Tais elementos, assim como no estudo de Neckel (2007), sustentam-se pelo interdiscurso, através de lacunas, na imbricação da palavra e da imagem na materialidade significativa do vídeo, em que os sentidos se produzem.

Nosso trabalho também envolve a materialidade sonoro-imagética do cinema, de forma que não há uma hierarquia entre imagem e som. O som não está subjugado a imagem e vice-versa³⁰. Assim, objetivamos realizar uma análise que relacione som e imagem, visto que ambos são indissociáveis na materialidade analisada.

Dessa forma, utilizamos a noção de materialidade fílmica que é tratada como “materialidade singular que opera como resultado do entrecruzamento do interdiscurso com a superfície material de que vale” (BRUM, 2015, p.126). Assim como a materialidade fílmica, a imagem é entendida como produto estético de um, ou mais, *olhar(es)*, de PS que se manifestam de acordo com as FD em que se inscrevem.

Ademais, mobilizamos os conceitos específicos da linguagem cinematográfica. Conforme Betton (1987), são elementos constituintes dessa linguagem: o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra e; o som (os diálogos, a música).

³⁰ Embora não abordemos detalhadamente os aspectos sonoros, as sequências escolhidas, nesse estudo, constituem-se pelo verbal e pelo imagético, visto que estamos trabalhando com a materialidade fílmica.

O autor indica que o tempo, em relação aos movimentos da câmera, constitui-se pela capacidade de fazer com que dimensão e orientação temporais variem conforme as variações da câmera; por exemplo, uma cena em que a câmera filma o cenário, objetos e/ou personagens lentamente não é uma escolha involuntária, mas uma ênfase dada aos elementos que compõem aquele plano.

Para ele, a câmera lenta pode provocar a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência, acompanhado de reações afetivas. Já a câmera rápida provoca o efeito de aceleração no tempo, assim um contraste: “a aceleração do tempo vivifica e espiritualiza. A câmera lenta mortifica e materializa”. (BETTON, 1987, p.18-19).

Com relação ao espaço, ele tem capacidade de se recriar constantemente. Trata-se de um espaço-filmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais, não é absoluto ou fixo, o espaço é vivo e possui valor dramático e psicológico. Nesse aspecto, o primeiro plano intensifica os efeitos já obtidos. Ele expõe uma parte significativa da pessoa, cria uma proximidade e isolamento privilegiados, também, ele revela ou trai uma expressão. (cf. BETTON, 1987).

Temos destacados pelo autor três ângulos: o normal, quando a câmera é mantida na horizontal, sem haver uma alteração na perspectiva; o *plongée*, quando a câmera se situa acima da pessoa; ele “diminui” a pessoa, cria um efeito de ruína psicológica, sugere sufocamento, angústia etc.; o *contre-plongée*, que causa um efeito inverso, evoca superioridade, poder, triunfo, orgulho etc.

Quanto à palavra e ao som, o autor comenta que o som atua para dar continuidade no plano da percepção fílmica. Por vezes, o som é utilizado em contraste com a imagem; nesse caso, ambos apresentam conteúdos opostos que estimulam a atenção do espectador ao realizar uma segunda leitura do que não está “explícito”.

Na linguagem cinematográfica, temos relações entre som e imagem intituladas como complementares, redundantes, contrastantes ou em contraponto. Na combinação a contraponto, por exemplo, som e imagem remetem uns aos outros, significando de formas diferentes.

Pensar essa dissonância entre o som e a imagem pela AD suscita pensar a equivocidade dos sentidos que estão em jogo nas materialidades que se relacionam. Esse movimento é caracterizado pela incompletude das materialidades que se

compõem na articulação entre o verbal e o visual; a possibilidade da deriva de sentido irrompe no discurso, pois outros sentidos são exigidos no gesto interpretativo. Assim, cabe ao analista compreender os conceitos de recorte, efeito de sentido, acontecimento, paráfrase etc. e aplicá-los às diferentes configurações de cada análise (LAGAZZI, 2007, p.3).

A contradição constitutiva do discurso permite compreender que a imagem possibilita o deslocamento, pois expõe o sujeito aos sentidos, por meio de diferentes processos de identificação. Lagazzi (2010) relembra que:

[...] os furos no social são produzidos em percursos simbólicos que se realizam em sujeitos, pelo deslize dos significantes na história, pela possibilidade de outros sentidos produzindo outras identificações, em condições de produção outras. (Lagazzi, 2010, p.181).

Esta possibilidade da imagem que se abre em outros sentidos, de algo que está por vir no foco da câmera, potencializa a imagem e a deriva de sentido. A materialidade fílmica constitui-se através da alternância da câmera, dos diferentes enquadramentos, da troca de olhares e do gestual que, se analisados em conjunto, têm uma significação própria.

A autora ainda reforça a pluralidade da interpretação de sentidos na materialidade fílmica. A contradição é entendida, pela autora, como “impossibilidade de síntese na interpretação, e só tem espaço se as relações de estruturação permitem reestruturações e se as relações simbólicas permitem derivas de sentidos. (LAGAZZI, 2017, p.17)”.

Entender que a composição material se configura pela contradição significa pensar que as diferentes materialidades se compõem em um movimento na incompletude e na falha. Assim, cada materialidade demanda e significa de maneira diferente, na possibilidade do movimento de sentidos e na relação à outra(s) materialidade(s).

4.3 Nosso *corpus* discursivo

A seleção do *corpus* discursivo em AD ocorre a partir daquilo que o analista julga relevante a seu estudo. Ao escolher a superfície material (elementos verbais e visuais) com que irá trabalhar, ele realiza um gesto de interpretação daquilo que julga necessário e essencial às análises para a consecução do propósito da pesquisa.

Pêcheux e Fuchs (1997) indicam que o trabalho de análise envolve três fases: a primeira corresponde à superfície linguística, entendida no sentido de sequência oral ou escrita, trata-se do objeto empírico afetado pelos esquecimentos 1 e 2, ou seja, um “discurso concreto”.

Em seguida, temos o objeto discursivo, que é “o resultado da transformação da superfície linguística de um discurso concreto para um objeto teórico, isto é, a de-superficialização, produzida por uma análise linguística que visa anular a ilusão nº2”.

Finalmente, temos o processo discursivo, resultado da relação regulada de objetos discursivos correspondentes a superfícies linguísticas que derivam de CP estáveis e homogêneas³¹. Ocorre uma de-sintagmatização que incide na zona de ilusão-esquecimento. Por esse processo, é possível colocar em evidência a formação discursiva subjacente, revelando não somente a matriz de sentido, bem como a defasagem entre a FD e o interdiscurso (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p.180-181).

Neste estudo, mobilizamos os conceitos de ideologia e violência, que revelam um discurso com bases nos meios de produção capitalista; a resistência, que se opera em oposição à violência de discursos dominantes, bem como a equivocidade que atua na subversão dos sentidos.

Em nosso *corpus*, as cenas selecionadas, descritas e interpretadas são oriundas da materialidade fílmica de Bacurau. No processo de constituição do *corpus* discursivo, selecionamos algumas sequências discursivas de referência (SDs), compostas por elementos verbais e visuais.

Para apresentar as cenas neste trabalho, decidimos fazer uma composição com algumas imagens que julgamos importantes para a compreensão da materialidade fílmica. A palavra composição remete à ideia de dois ou mais elementos que foram dispostos em conjunto e constituem um todo. Entendemos que o delineamento dos elementos verbais e imagéticos que compõem nossas análises faz

³¹ Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a noção de CP é entendida em seu sentido estrito, contexto imediato, e sentido amplo, contexto sócio-histórico-ideológico, o que pressupõe a heterogeneidade.

parte do procedimento interpretativo que o analista realiza em relação ao objeto discursivo³².

Nas composições, pode haver a dissonância, a combinação e/ou a sobreposição entre os elementos verbais e visuais. Ambas as composições, dispostas no capítulo seguinte, são enfocadas de forma linear, isto é, no processo de interpretação, foram colocadas na mesma ordem em que aparecem nas cenas.

Para a transcrição das falas, baseamo-nos no modelo elaborado por Marcuschi (1998). É através do exame dessa transcrição que temos a possibilidade de identificar pistas discursivas importantes para a descrição do *corpus*. Para Marcuschi (1998, p.9), “trata-se de uma questão complexa definir com clareza o que e o quanto assinalar na superfície de uma conversação³³”. Assim, cabe ao analista definir aquilo que julga relevante para suas análises.

Consentâneo a tais entendimentos de ordem conceptual, reiteramos que nosso movimento de análise não tem o intuito de esgotar as possibilidades de sentido presentes no objeto discursivo em questão – duas composições da materialidade fílmica de Bacurau –, visto que esse movimento é engendrado pelos dispositivos teórico-analíticos da AD em conjunção com o propósito do trabalho. Portanto, cabe-nos entender o funcionamento discursivo das instâncias verbais e imagéticas que compõem essa materialidade em sua relação indissociável com as práticas sociais.

Assim, nosso objetivo é investigar a materialidade verbal e imagética que se produz na linguagem artística sob a luz da AD pècheuxtiana; em termos mais específicos, nossa pretensão é compreender a produção de sentidos em subversão e a equivocidade e, ainda, os movimentos de resistência em relação à violência oriunda dos discursos dominantes neoliberais.

Iniciamos o movimento de análise com alguns questionamentos introdutórios, são eles: que forma(s) toma(m) a violência e a resistência na materialidade do registro fílmico? Que tipo de (dis/con)sonância com o instituído se estabelece através dos constituintes imagéticos e verbais dessa materialidade? No caso de sentidos dissonantes, como ocorre a subversão de sentidos? E ainda, de que maneira a arte,

³² Enquanto analistas de discurso, consideramos como um ato político a escolha do *corpus* discursivo e nossa maneira de abordá-lo, dado que nos contrapomos a uma concepção de ciência neutra.

³³ Marcuschi (1998) realiza um trabalho voltado à transcrição da conversação. Embora estejamos lidando com um *corpus* discursivo e não empírico, como é o caso da Análise da Conversação, julgamos importante o uso dos símbolos gráficos propostos pelo autor, os quais dão conta não só de elementos linguísticos verbalizados em cena, mas também de outros não propriamente linguísticos como as pausas.

em específico, o filme “Bacurau”, contribui para a (re)produção ou (des)naturalização das evidências?

Justificamos a escolha do *corpus* presente neste estudo pela importância de compreender em que medida a obra cinematográfica em questão possui uma relação de contiguidade com a atual situação do Brasil, concernente à ideologia neoliberal, considerando os seguintes conceitos: os efeitos e a subversão de sentidos, a ideologia, a violência e a resistência, imbricadas nas cenas escolhidas para a análise.

Utilizamos alguns critérios para escolher o *corpus* discursivo em análise. Nosso interesse por objetos artísticos que subvertem os sentidos foi algo que esteve presente desde o início do trabalho. Ademais, dadas as bases da AD, atentamo-nos às CP, optando trabalhar uma materialidade cuja origem fosse brasileira, pois sentimo-nos afetados por materialidades fílmicas produzidas em nosso país.

Um outro critério que adotamos é a natureza da materialidade: escolhemos o discurso fílmico de “Bacurau”, pois esse expõe, por um lado, os efeitos de sentidos dos discursos dominantes, presentes em nossa sociedade, mais precisamente discursos que circulam na formação social capitalista; por outro, trabalha os efeitos de sentido de resistência.

A cena de abertura do filme, descrita no anexo I, é importante para entendermos que Bacurau existe, pode ser identificado nos mapas e está bem demarcado geograficamente, situando-se em Pernambuco-Brasil-América Latina-Espaço Sideral. Em contrapartida, percebemos as relações de força e poder que se estabelecem e colocam em questionamento a existência do vilarejo; a exemplo disso, em uma das cenas, o professor Plínio não consegue localizar Bacurau ao buscá-lo na internet, percebendo que o vilarejo “desapareceu” dos mapas virtuais.

Dessa maneira, nosso *corpus* discursivo revela a maneira pela qual as violências se manifestam nos discursos dominantes da formação social capitalista e subverte os sentidos daí provenientes. Através de um movimento de resistência, opera para a desestabilização dos ULE. Também, as composições em análise apresentam um estranhamento, ambas possuem elementos que fogem à ordem do que é esperado, identificadas como elementos de regiões diferentes do interdiscurso. Tal identificação possibilita-nos compreender os movimentos de ruptura e conflitos gerados no campo do político.

TAKE III – MISE EN SCÈNE

5. ANÁLISES

Em nossas análises, selecionamos duas cenas que são apresentadas nos subcapítulos seguintes, cuja descrição detalhada encontra-se disponível no anexo 1, ao final desta dissertação. Essa descrição, embora não dê conta de todos os elementos das cenas em questão, serve para configurar, pelo menos, superficialmente, as partes da narrativa fílmica tomadas como *corpus* do presente trabalho.

Antes de proceder à análise propriamente das cenas trabalhadas, realizamos algumas considerações acerca da materialidade fílmica de Bacurau. A começar pelo seu título, o termo Bacurau, talvez desconhecido para muitos, causa questionamento, conforme apresentado no filme: “E bacurau, o que significa? É um pássaro. Mas ele tá em extinção, não? Aqui não. Mas é que ele só sai à noite.” (Bacurau, 2019).

No dicionário de *Oxford Languages*, a palavra “Bacurau” de origem tupi³⁴ é definida como: 1. Aves – Comum a várias aves caprimulgiformes, de plumagem muito macia e voo silencioso; possuem hábitos noturnos e alimentam-se de insetos; 2. Informal no Brasil – pessoa que tem o hábito de só sair à noite; 3. Pernambuco – cova de carvão vegetal formada pelas extremidades incombustas dos paus da cova primitiva; 4. Obsoleto no Rio de Janeiro – pessoa negra; 5. Rio de Janeiro e Pernambuco – ônibus que circula entre uma e seis horas da manhã; sereno.

Podemos ver que, nas definições correntes, o termo “Bacurau” revela características importantes: um pássaro de hábitos noturnos, uma maneira silenciosa de agir e remete também à ideia de uma cova. Na materialidade fílmica, os moradores do vilarejo se utilizam dessas características, que não necessariamente lhes são inerentes, mas lhes são imprescindíveis para re(existir), tanto no plano do confronto direto que se estabelece quanto no embate de relações de força e poder que enfrentam, através da dominação/resistência, com relação à ideologia e à violência.

Com relação à terceira característica, a câmera frequentemente filma os personagens em uma posição superior, aludindo à noção de buraco, que se apresenta também quando os moradores se escondem nos porões das casas, do museu e da

³⁴ Em tupi: *waku'rawa*.

escola para disparar contra os estrangeiros que tentam lhes atacar. Ainda, na cena final, o personagem Michael não é morto como os demais do seu grupo. Ele é preso no esgoto do vilarejo.

Através de capturas de tela que constituem duas composições, selecionamos as cenas que constituem este estudo, nomeadas da seguinte maneira: a. Caixaão que verte água; b. Roupas que secam sangue no varal. No gesto de interpretação, no contínuo dos sentidos, dois elementos nos chamam a atenção, em a., a água em abundância que escorre de um caixaão; em b., o sangue estancado nas roupas que esvoaçam penduradas em um varal. Ambas as composições possuem em comum marcas da equivocidade e do estranhamento.

As análises a seguir oferecem apenas uma possibilidade de interpretação entre tantas outras disponíveis. No entanto, acreditamos que as composições escolhidas, cujas análises apresentamos a seguir, servem para o entendimento da materialidade fílmica de Bacurau enquanto subversão dos sentidos.

5.1 Alternância da câmera, expressões e um caixaão que verte água

As sequências que escolhemos para nossa proposta de análise situam-se em uma das cenas iniciais do filme (de 15m07' a 18m'). Cabe dizer, como já colocado, que essa será uma dentre outras possibilidades de interpretação da produção de sentidos que envolve esta materialidade, dado que o sentido nunca é uno. Justificamos nossa escolha, pois a materialidade em questão apresenta elementos da ordem do estranho, daquilo que foge ao que é “esperado”, e que subverte a lógica dos sentidos.

A cena (de 15m30' a 18m10') é marcada pelo velório de Dona Carmelita, que morreu aos 94 anos de idade. Neste momento, conhecemos as gentes que moram em Bacurau, seus hábitos, suas tradições e seus ritos. Identificamos alguns dos aspectos locais e culturais, dentre eles, a coletividade no modo de viver e tomar as decisões que importam para a comunidade; as canções, presentes no cotidiano; o psicotrópico consumido pelos moradores e usado como meio de aguçar os sentidos humanos etc.

Realizamos a transcrição das falas³⁵ da cena escolhida, identificando, ao longo da descrição, alguns elementos que atuam na constituição dos sentidos, por exemplo, as expressões faciais da personagem Teresa.³⁶

((As pessoas carregam o caixão de Dona Carmelita. Carranca está na frente do cortejo e toca sua viola. Dj Urso começa a falar.))



- Boa tarde amigos de Bacurau, vamos dar início ao cortejo em homenagem a D. Carmelita, e é por isso que basicamente toda Bacurau se encontra reunida aqui neste momento. D. Carmelita que viveu 94 anos para contar história, que foi uma figura muito importante para nossa gente e como é de costume eu deixo com vocês agora a mensagem do senhor Sérgio Ricardo.



((As pessoas de Bacurau começam a entoar a música "Bichos da noite" de Sérgio Ricardo)).



São muitas horas da noite

São horas do bacurau

Jaguar avança dançando

Dançam caipora e babau

Festa do medo e do espanto

De assombrações num sarau

furando o tronco da noite

Um bico de pica-pau.



³⁵ Foi utilizado o modelo de transcrição de Marcuschi (1998).

³⁶ Utilizamos os seguintes sinais na transcrição: (+) pausas e silêncios; (()) comentários da analista, descrevendo algo que ocorre na cena em questão.

Teresa ((expõe em seu rosto um gesto de incompreensão)), ((baixa o tom de voz e diz)):

-Hoje eu vi dois mortos. (+)
 ((o caixão verte água e apenas o espectador e Teresa têm conhecimento disso)).

((Teresa sorri, possui uma expressão facial de alívio)).



FIGURA 2 - ENTERRO DE DONA CARMELITA

5.1.1 Algumas considerações sobre a materialidade fílmica

Nossa análise situa-se ao final desta cena, momento em que Dona Carmelita, matriarca da família, é enterrada. Percebemos sua importância através da fala do personagem Plínio sobre como sua presença significa para a comunidade (verificar anexo 1). Todos de Bacurau estão presentes em seu velório. Carranca, apresenta-se como o cancionista do vilarejo, ele lidera o cortejo que sai de dentro da casa de D. Carmelita e segue em direção ao caminho de terra, entoando a canção "Bichos da Noite" de Sérgio Ricardo.

Para Betton, a música na materialidade fílmica, “não deve parafrasear a expressão visual. Não deve “comentar a ação”, explicá-la, sustentá-la ou ampliar seus efeitos visuais”. (BETTON, 1987, p.48). Entendemos que a música é um elemento de significação cinematográfico que evoca e/ou sugere sutilmente operações não explícitas, colaborando para a produção dos sentidos.

Os movimentos da câmera focalizam a personagem Teresa, suas expressões, gestos faciais etc. De acordo com Betton (1987), a escolha de filmar os objetos/personagens lentamente não é involuntária, isso indica uma ênfase dada aos elementos que compõem aquele plano. Na imagem, acompanhamos com detalhes todas os gestos feitos por Teresa, ela aparece em primeiro plano, o que intensifica os

efeitos já obtidos. Há, também, uma alternância de planos: aberto e primeiro plano; e de ângulos: normal, *plongée*, *contre-plongée*³⁷.

Todos estão reunidos em torno do caixão de D. Carmelita. Entendemos que nesta cena há uma pequena aceleração do tempo: pela alternância da câmera, vemos a personagem Teresa consumir o psicotrópico local, em seguida, as gentes de Bacurau; inesperadamente, algo estranho acontece, ela percebe que o caixão, em que está o corpo D. Carmelita, começa a verter água. Nesta mesma cena, a personagem declara: “– hoje eu vi dois mortos”. Momentos depois, todos abanam bandeiras brancas e o dia termina.

Conforme os conceitos de Betton (1987), existe uma relação entre o som e a imagem que pode causar diferentes efeitos de sentidos. A materialidade verbal, que indica dois mortos, apresenta um conteúdo contrastante ao que está presente na materialidade visual, um caixão fechado com apenas um corpo, o que, de acordo com o autor, estimularia a atenção do espectador promovendo uma outra leitura de sentido, daquilo que não está explícito³⁸.

Há também um efeito provocado com a câmera ao alternar a imagem das gentes de Bacurau para Teresa. Conseguimos perceber que as imagens se mesclam por poucos segundos, sendo possível ver ambos na mesma imagem, o que remete ao conceito de combinação a contraponto, de Betton (1987).

5.1.2 Produção de sentidos: caixão que verte água

No procedimento de análise, focalizamos uma sequência discursiva visual: o caixão que verte água (SD1) e uma sequência discursiva verbal: a fala da personagem: - *Hoje eu vi dois mortos* (SD2), conforme referido anteriormente. Teresa, que está sob o uso do psicotrópico, e o sujeito-espectador compartilham a estranha imagem do caixão que verte água. Entendemos que o sujeito/espectador possui papel ativo na produção dos sentidos (VELOSO, 2010). Também, lembramos que um mesmo objeto empírico pode possuir diferentes leituras, significando “como dizer em

³⁷ Plongée: também conhecido como Câmera Alta, é um tipo de enquadramento em que a câmera filma o foco principal da cena de cima para baixo, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto.

³⁸ Esse efeito de sentido é associado à noção de equívocidade, discutida no subcapítulo seguinte.

curso, como algo que não se fecha, pois o movimento de interpretação se faz na lacuna, na abertura, naquilo que vaza.” (NECKEL, 2007, p.3).



FIGURA 3 - SEQUÊNCIA VISUAL - CAIXÃO QUE VERTE ÁGUA

Primeiramente, na materialidade discursiva, temos o caixão – objeto simbólico, caracterizado dentro de uma cultura que possui como ritual o enterro dos corpos³⁹. Assim, comumente, nas esferas sociais, o caixão remete à morte, contudo, nesta imagem, ele remete-se a um outro elemento, o da água em abundância, elemento da natureza do qual a vida depende. Constitui-se como “evidência” nos ULE que um caixão não verte água. Entendemos que os sentidos produzidos na SD1 expõem um elemento que seria da ordem do sem sentido, através de um jogo metafórico que possibilita que o sentido seja equívoco.

Também, os elementos que compõem a sequência verbal destoam daquilo que vemos no imagético (apenas uma morte e não duas). Entendemos que ambas as materialidades (SD1 e SD2) apresentam elementos estranhos. Esse estranhamento é da ordem do ex-cêntrico, ou seja, situa-se fora do que está sendo dito e vem incidir na cadeia signifiante, de modo a marcar uma desordem no enunciado (ERNST, 2009, p.5).

Essa desordem no enunciado caracteriza nossas materialidades da seguinte forma: primeiramente, ela aponta para a impossibilidade do sentido ser uno, pois há um deslizamento de sentidos, que se constitui através de um jogo metafórico. Entendemos que ambas as SDs são equívocas: a possibilidade de um caixão verter

³⁹ Seccionamos a formulação visual em duas SD, pois a SD1 será importante na compreensão da próxima cena em análise, em que temos uma outra forma de representação da morte.

água irrompe no discurso e produz um efeito de sentido diferente daquilo que é esperado; também, a oposição da SD verbal na materialidade visual, promove um estranhamento.

A materialidade visual constitui-se pelo jogo de elementos que são da ordem do inexplicável – a água que sai de um caixão –, e da falta que explique o motivo da água no caixão. Essa ligação entre “caixão” e “água”, estranha e equívoca, institui uma ruptura com os sentidos estabilizados. Assim, questionamos: o que poderia significar a água que verte do caixão? A que mortes a fala da personagem se refere, visto que somente uma morte é apresentada na cena em pauta?

Os deslocamentos de sentidos provocados pelo estranhamento, mostram a incidência do equívoco que figura na materialidade, trabalhando as não evidências do sentido. Em uma tentativa de interpretação dessa materialidade, retomamos primeiramente a questão exposta desde as primeiras cenas do filme, o problema que afeta Bacurau e todos os moradores: o abastecimento de água na região.

Enfatizamos que a falta de água na região não é uma questão geográfica, temos atualizada no interdiscurso a temática da escassez de água por conta de interesses geopolíticos na região. Entendemos que a água, essencial à vida, é um recurso natural e um direito básico que está sendo negado aos moradores de Bacurau: os fluxos de água foram obstruídos, a barragem foi bloqueada e desconhecemos os responsáveis por esta ação.

O(s) deslize(s) de sentido que derivam da imagem e suas possibilidades constituem um modo de trazer à tona o político. Nessa sequência, o estranhamento da imagem origina-se do processo metafórico da substituição de “vida” por “água”: a água, uma questão de ordem natural, passa para o campo do político, tornando-se uma materialidade que se constitui enquanto relação de força e poder, oposta ao discurso dominante que tenta privar os moradores desse bem; assim, a água, que metaforicamente jorra do caixão – a vida que surge da morte –, é a solução necessária para os problemas de Bacurau.

Essa cena inicial é importante para entendermos como a violência e a ideologia agem em conjunto e como elas podem ser muito mais agressivas do que o próprio conflito físico e direto apresentado posteriormente nas cenas do filme. Bacurau e sua comunidade são alvos da violência sistêmica de Estado que, através do discurso

capitalista-neoliberal, cria “evidências” que operam nos discursos em dominância. Sob a lógica desses discursos, “Bacurau representa assim comunidades humanas locais, sem valor produtivo, que só entram no mapa neoliberal como alvos de pilhagem.” (SILVA JR., 2020, p.293).

Nas cenas posteriores, tomamos conhecimento de outros dois personagens do discurso fílmico: o prefeito de Serra Verde, que tem interesses políticos-eleitoreiros na região, e o grupo de norte-americanos, cujos interesses dizem respeito a um jogo de matar pessoas: um safari humano a ser realizado e transmitido através de drones (SILVA JR. 2020).

Percebemos que não temos as “evidências”, provenientes de um discurso capitalista, que reforçam uma ideia do povo interiorano que é influenciado por figuras públicas que representam o poder. Pelo contrário, nesse sentido, a comunidade resiste à ideologia do discurso dominante; tem ciência da desassistência governamental e tenta se autogerir, apesar das dificuldades que lhe são impostas. Isso representa um risco ao prefeito da cidade de Serra Verde, que se alia aos estrangeiros norte-americanos. Esses enxergam o local como uma “terra sem lei”, do qual podem se utilizar para exorcizar seus temores por meio da agressividade, podendo matar sem “culpa”⁴⁰.

Esse grupo de estrangeiros, que se instala em uma casa próxima ao vilarejo para atacar a comunidade é definido pelos seguintes vocativos: estrangeiros, gringos, norte-americanos/europeus, brancos e assassinos. A aliança existente entre o prefeito e os estrangeiros, que têm como líder o personagem Michael, é conveniente e conivente, na medida que ambas as partes atuam sob um interesse em comum: aniquilar a comunidade de Bacurau, fazendo com que ela desapareça dos mapas e de sua própria região, tudo isso sob anonimato.

Se pensarmos na SD2, “-Hoje eu vi dois mortos”, ela pode fazer alusão ao prefeito de Serra Verde, Tony Jr, e Michael, ambos aliados que representam o poder local e estrangeiro, o que explicaria, então, o sorriso e o alívio na expressão de Teresa. A materialidade fílmica torna visível, através de suas metáforas, a violência sistêmica

⁴⁰ Referência a cena em que os assassinos chegam em Bacurau, Terry ao comentar que quase assassinou a ex-mulher, diz: “E agora Deus me deu a oportunidade de lidar com essa dor aqui” (1h39m10’).

sofrida pela população de Bacurau, pois essa violência se manifesta sem agente identificável.

A água que verte, solução imediata para os problemas que a comunidade enfrenta, significa, via metáfora, um mecanismo de resistência aos sentidos dominantes. Na memória discursiva, temos o pré-construído do civilizado que chega ao vilarejo, ou seja, invade o local e faz dele um safari humano, por considerar a comunidade como passível de ser manipulada. Entretanto, irrompe no discurso uma PS que se manifesta contrariamente ao discurso em dominância. Essa posição representa o confronto entre os discursos dominantes e a resistência: a água chegará em Bacurau, e a duas mortes, às quais Teresa se refere, indicam as mortes das pessoas que representam o perigo iminente, o prefeito e os estrangeiros: o poder público com seus interesses políticos que se alia aos interesses internacionais para exterminar a população daquela região.

Entendemos que o discurso em dominância provém de uma FD de violência sistêmica, proveniente da formação social capitalista neoliberal, e o sofrimento da população de Bacurau decorre dos interesses geopolíticos que se estabelecem na região, em um jogo de forças entre a ideologia dominante e os dominados que a ela tentam se opor. Assim, a resistência se dá nas brechas da interpelação ideológica – “não há ritual sem falhas” (cf. Pêcheux, 1995, p. 301) – e pelos equívocos constitutivos da língua, e, por extensão, da materialidade fílmica.

Nessa análise, percebemos que o jogo metafórico constituiu uma forma de confrontar os discursos dominantes e fazer ressoar outros sentidos possíveis; assim, através da opacidade da língua e da imagem e na possibilidade dos deslocamentos de sentidos existe margem para a inscrição da resistência.

5.2 Reprimenda, estranhamento e roupas que secam sangue

Nossa próxima análise situa-se em uma das cenas finais do filme. Ela possui dois minutos e quinze segundos de duração (de 1h45m45' a 1h48m). Neste momento, o grupo de norte-americanos chega ao vilarejo para executar o morticínio da

população de Bacurau. Eles estão armados e preparados para executar esta “missão”⁴¹.

No momento anterior, Michael, líder do grupo de norte-americanos, que havia tomado uma direção contrária do restante do grupo, caminha, armado, em direção a Bacurau. Todos os integrantes mantêm contato através de fones de ponto eletrônico. Quatro deles estão em pares: Joshua e Júlia estão próximos da entrada do vilarejo; Jake e Chris que se mantêm mais afastados. Michael aparece algumas vezes em cena, através das alterações da câmera, ele está em um lugar onde consegue ver todas as casas do vilarejo, sem ser percebido; Terry aparece sozinho, dentro de uma das casas de Bacurau.

Da mesma maneira que fizemos na primeira análise, utilizamos o modelo fornecido por Marcuschi (1998), para a transcrição da cena escolhida.⁴² A seguir, apresentamos, a transcrição da cena em que os norte-americanos chegam em Bacurau⁴³. Em seguida, fazemos uma descrição da cena, e ainda, utilizamo-nos dos conceitos de Betton (1987) para descrever os movimentos específicos da linguagem cinematográfica.

Personagens Chris e Jake:

Chris: -Listen, how do you feel being cut off from base for this mission?

-Me diz uma coisa, o que acha de não termos contato com a base nessa missão?

Jake: -*It's what it's about.*

Remember we're not even here.



⁴¹ Designação utilizada pelos estrangeiros para definir a destruição dos habitantes de Bacurau. A palavra missão é definida desta maneira pelo dicionário Oxford: incumbência que alguém deve executar a pedido ou por ordem de outrem; encargo. Normalmente, remete a algo positivo a ser feito, entretanto, no contexto de Bacurau, refere-se ao assassinato a ser impetrado pelos estrangeiros.

⁴² Relembramos que: (+), indica as pausas e os silêncios e (()), os comentários da analista descrevendo algo que ocorre.

⁴³ Optamos por transcrever todas falas presentes nesta cena, originalmente em inglês e abaixo inserimos a tradução em português que consta no filme. Seleccionamos algumas das imagens, feitas a partir de capturas de tela, que julgamos importantes para a descrição da cena. Desse modo, é possível manter a relação entre o visual e o verbal. Em seguida, algumas falas e imagens tornam-se SD para análise.

-É como tem que ser e lembre-se:
nem aqui estamos.

Alternância da câmera. Julia e Josh aparecem:

Josh: -So Thais is Bacurau.

-Então isso é Bacurau

Alternância da câmera.

Jake: -Just west of the church,
near the village.

-A oeste da igreja, perto da vila.

Julia: -There's nobody here.

-Não tem ninguém aqui. ((confusa)).

Alternância da câmera.

Terry: -I thought we'd come in and
just start shooting.

-Eu achei que era só chegar e sair
atirando. ((intrigado)).

*Alternância da câmera. Julia e
Josh:*

Josh: -Fucking savages!

-Malditos selvagens!

Julia: -Guys? there are blood-stained
clothing hanging by the main road. I
don't like the look of it.

-Pessoal? Tem roupas manchadas de
sangue penduradas ao lado da
estrada. Não estou gostando nada
disso. ((preocupada))

Chris pergunta: -Any kids clothes, Julia?



-Alguma roupa de criança, Julia?

Júlia: -Yes.

-Sim. (++)

Alternância de câmera. Terry aparece em cena.



Josh: -I told you it was kinda dark.

-Eu te disse que estava meio escuro.
((se desculpando)).

Terry: -I just thought the kids was just a big guy, Josh.



-Eu pensei que a criança fosse uma grande cara, Josh. ((em tom irônico e provocativo)).

FIGURA 4 - NORTE-AMERICANOS INVADEM BACURAU

Nessa cena, o grupo divide-se para atacar o vilarejo, mas ao chegar no local, não encontra ninguém, o que gera preocupação entre eles. Alguns personagens atuam em pares, como podemos perceber nas imagens acima. Pela fala de Chris, ficamos ciente de que o grupo participou de outras “missões” e que, dessa vez, eles não possuem contato direto com a base. Assim, percebemos a presença de uma outra figura que pode ser caracterizada pela posição de espectador que assume ao assistir ao safari humano anonimamente⁴⁴.

As câmeras em drones, dispositivos que podem ir em qualquer lugar e transmitir o que acontece diretamente à tela do espectador, aparecem ao longo do filme e imprimem uma lógica desse espectador⁴⁵ que escolhe quem e quando matar em anonimato⁴⁶. “Uma visibilidade que poupa o espectador de se colocar no lugar do outro, sendo assim possível matá-lo com a consciência tranquila, sem empatia nem pudor diante de seu olhar” (SILVA JR., 2020, p.293).

⁴⁴ Silva Jr. 2020.

⁴⁵ Este espectador refere-se àquele que assiste ao safari humano sem estar presente no local e dá ordens ao grupo. Difere-se do espectador comum que assiste ao filme.

⁴⁶ Percebemos que os estrangeiros recebem ordens emitidas através dos fones de ouvido, sem que seja revelado o agente que lhes ordena a matar. Por exemplo, a cena em que o homem e a mulher vindos do Sul são mortos pelo grupo de estrangeiros (1h05min4’).

Baseado nos conceitos de Betton (1987), percebemos que a câmera realiza movimentos lentos, o que possibilita ao espectador acompanhar todas as reações dos personagens. Ao se depararem com as roupas manchadas de sangue que estão penduradas no varal ao lado da estrada, Josh e Julia permanecem em uma posição de inércia por alguns segundos.

Em seguida, quando Julia avisa os outros sobre o varal de roupas, Chris pergunta se há alguma roupa de criança dentre as roupas que estão estendidas no varal. A câmera altera seus movimentos e enquadra as roupas em um varal, focalizando, em seguida, as roupas infantis. Julia responde afirmativamente. Após, há uma pausa na conversa.

A alternância da câmera mostra a visão dos invasores, ou seja, da perspectiva de quem chega ao vilarejo. O foco que é dado nas roupas infantis, e em contrapartida, a visão da câmera por detrás das roupas sugere uma relação de forças que se estabelece. Há também um contraste entre as cores das roupas e o sangue estancado.

Ao longo desta conversa, entendemos que o personagem, que acusa os moradores de selvagens, assassinou a criança na noite anterior. Josh diz que estava escuro e Terry responde em tom provocativo que “o menino poderia ser um adolescente ou um adulto”⁴⁷.

A partir dessa cena, escolhemos uma composição, formada por algumas imagens que julgamos importantes para a compreensão da materialidade fílmica, que contém uma SD visual e em uma SD verbal: SD1: roupas ensanguentadas das pessoas assassinadas no varal; SD2: – Malditos selvagens.



⁴⁷ Terry e Josh discutem em uma cena anterior (1h29m34'). Josh afirma que a criança assassinada poderia ser um adulto (*It could be a big guy*).



FIGURA 5 - ROUPAS QUE SECAM SANGUE NO VARAL DE BACURAU

5.2.1 Roupas que secam sangue e malditos selvagens: os universos logicamente (des)estabilizados

Nesse subcapítulo, buscamos entender como a materialidade visual opera pela via do estranhamento e de como esse se relaciona com a equivocidade dos sentidos. Para isso, tentamos definir o nosso objeto discursivo, produzindo o enunciado, referente à SD1: *roupas que secam sangue*. Essa oração subordinada adjetiva restritiva traz uma definição de tais roupas, da mesma forma que a restringe, não se trata de qualquer roupa, mas de roupas que secam sangue, algo que foge ao comum e que procuramos salientar através do uso da relativa.

Em um movimento de descrição-interpretação dos sentidos produzidos pela imagem do varal de roupas, tecemos algumas considerações; primeiramente, trata-se de um varal de roupas que não pertence a uma casa específica, ele está na entrada do vilarejo, ao lado da estrada, como indica a personagem Julia. O varal de roupas não pertence a um morador exclusivo, constitui-se como um varal de roupas (que secam sangue de moradores) de Bacurau.

Esta SD1 apresenta algo estranho: comumente estendido em um varal de roupas, temos roupas limpas penduradas, contudo, nesta SD, as roupas estão manchadas de sangue. Esse estranhamento, composto por características imprevisíveis, inadequadas e distantes daquilo que “é esperado”, permite a ruptura de uma ordem lógica.

Os elementos visuais causam estranhamento pois não temos uma lógica de ações “esperadas” e “aceitas⁴⁸” que consistiriam nas seguintes ações: lavar roupas,

⁴⁸ Nos ULE.

estendê-las no varal e então secá-las; seria essa a ordem (crono)lógica esperada. Essa sequência lógica de ações que envolvem o ato de higienizar as roupas pertence a um ULE, uma vez que o conjunto relativamente simples de ações aponta para uma resposta unívoca, associado ao uso do varal de roupas. Sob essa lógica, um varal de roupas não tem senão um uso: secar roupas limpas.

Assim como na análise de Quevedo (2012), sobre os sapatos esculpidos à beira do rio Danúbio, os elementos presentes em nossa superfície visual apresentam-se como índices, pistas de acontecimentos fatídicos. No primeiro caso, da tragédia ocorrida em Budapeste em que judeus foram obrigados a se despirem e tirar os sapatos e, logo após, assassinados por milicianos da organização fascista húngara “Arrow Cross” em 1944-45. No caso de Bacurau, do assassinato a sangue frio de um garoto.

Pela ordem do (ex)cêntrico, os sentidos podem ser constituídos. O estranhamento é uma estratégia discursiva que expõe o conflito entre FDs (ERNST, 2009), de modo que se apresentam elementos do intradiscurso – em nosso caso, o imagético através da imagem das roupas que secam sangue –, e interdiscurso daquilo que se situa fora do que está sendo dito, expondo a violência subjetiva efetuada pelos estrangeiros, servidores da FD do capital, e a resistência da FD antagônica, a dos habitantes de Bacurau.

Além de observar a noção de estranhamento nesta SD, entendemos que a noção de falta também se faz presente. As roupas, que secam sujas de sangue, apontam para a ausência dos corpos das pessoas que as vestiam, significando-se nesta relação de presença-ausência. Assim, estas pessoas são atualizadas na materialidade visual mediante a sua falta, o que requer uma leitura dos elementos da memória discursiva para a sua compreensão. Mais uma vez, aquilo que está ausente é repetido com maior intensidade; e o que é estranho, só o é, porque é da ordem do excêntrico.

Em nosso estudo, há uma quebra da lógica esperada sobre o uso do varal. Isso implica na resignificação do espaço utilizado para secar roupas. Percebemos que o estranhamento, aliado a noção de falta, expõe a quebra na produção dos sentidos reguladores, provenientes dos ULE e que operam para a univocidade do(s) sentido(s), (PÉCHEUX, 1990).

O varal que, através da via do logicamente estabilizado, apresentaria um único uso, sob uma sequência de ações lógicas e bem definidas, como estender as roupas limpas no varal, secá-las e retirá-las, opera sob um outro sentido; temos roupas sujas que secam sangue no varal, de modo que os sentidos se encontram em subversão. Percebemos emergir daí uma posição-sujeito política de resistência que, através da equivocidade, faz com que o varal de roupas signifique outra coisa.

Notamos, assim, alguns sentidos que são produzidos fora da lógica dos ULE: o varal de roupas não pertence a um morador específico; ele não seca roupas limpas, seca roupas sujas de sangue; invertendo, assim, a lógica do ULE. Desse modo, como podemos entender a subversão através dessa materialidade? Afinal, por que um varal de roupas?

Outro exemplo, ocorre em uma cena no museu⁴⁹, trata-se da marca de uma mão com sangue na parede do museu, logo após os estrangeiros terem sido mortos pelos moradores de Bacurau (vide anexo 1). O museu pode ser considerado como local de embate, confronto e resistência, pois guarda a memória de conflitos anteriores, através das fotos e objetos usados em outros outrora.

A câmera, nessa cena, mostra o traço da mão na parede, moradores que varrem o sangue no chão do museu e uma moradora que diz: “Nas paredes ninguém toca”. Assim como na cena do varal de roupas, também temos uma ação do cotidiano encenada: lavar roupas equivale ao ato de varrer o chão. O varal de roupas aproxima-se da figura da mão estampada na parede, pois também temos a ausência do(s) corpo(s), entretanto o sangue que seca nas roupas não é o mesmo sangue que seca na parede do museu.

Essa é uma marca de resistência que não deve ser esquecida e que está em consonância com o enunciado “Nas paredes ninguém toca”. O deslocamento do adjunto adverbial para o início do enunciado e o uso do pronome indefinido produzem, como efeito, a manutenção necessária e impositiva da reação à violência impetrada contra os moradores de Bacurau pelos estrangeiros.

A subversão dos sentidos materializa-se em uma prática que faz parte de um conjunto de tarefas domésticas, das quais nem todos realizam esta ação. As classes

⁴⁹ Essa cena não foi analisada nesta dissertação, entretanto consideramos estudá-la em estudos futuros.

sociais mais altas pagam para que alguém faça esse e outros serviços domésticos. Assim lavar e estender roupas e varrer a casa são ações que estão presentes no cotidiano das pessoas de classe social média ou baixa.

Neste sentido, o dever do “empregado” deveria ser lavar roupas sujas para que fiquem limpas e estendê-las no varal, em seguida. No entanto, Bacurau subverte essa lógica. Temos, a partir daí, um confronto entre a dominação e a resistência. Ao olhar do “civilizado”, a comunidade de Bacurau é considerada “selvagem”, ou seja, aquela que (ainda) não passou por um processo civilizatório, que classificaria seus habitantes de acordo com a função que executam na sociedade, sob a lógica do discurso capitalista-neoliberal, processo que define a violência sistêmica, intimamente ligada à rotinização da exploração das classes mais baixas por parte das classes dominantes, ferramenta usada para legitimar o poder das classes dominantes (ŽIŽEK, 2009).

Na superfície linguística, temos a SD2: “– malditos selvagens”, em que a posição-sujeito apresenta a crítica ao ato de expor em um varal roupas manchadas de sangue. Esse ato, dentro dessa FD, é caracterizado como incivilizado, tornando-se alvo de críticas. Cabe-nos aqui indagar: por que o dizer referente a essa posição-sujeito reprovava o sentido da SD imagética? Qual lugar do dizer produz o sentido de que esta prática não é aceita na esfera social e deve ser reprovada?

Os processos discursivos nessa SD nos revelam elementos que vão além de uma simples reprimenda, eles remetem a uma tentativa de manutenção dos ULE. De acordo com Pêcheux (1990), nesses espaços discursivos, supõe-se que o sujeito sabe do que se fala, pois, todo enunciado remete a uma propriedade estrutural que está adequada a este universo.

Na descrição da materialidade discursiva, entendemos que há um embate entre a SD1, que possui elementos imagéticos: o varal de roupas que secam sangue de moradores de Bacurau aponta para a violência dos estrangeiros, consistindo numa posição sujeito de resistência; e a SD2 verbalizada: “– Malditos selvagens”, que indica uma posição-sujeito antagônica à SD1.

Pêcheux nos fala sobre a tentação de negar o equívoco, operando no plano logicamente estabilizado, mas não é o que ocorre na SD1. Nesse caso, o estranho e o equívoco denunciam as violências sistêmica e subjetiva às quais a população de Bacurau encontra-se submetida. Num viés contrário à tentação de negar, até mesmo,

o próprio acontecimento, fazendo como se nada tivesse ocorrido, (PÊCHEUX, 1990, p.27), a SD1 revela o acontecimento através do processo metafórico implicado na imagem.

Já a SD2, opera sob a lógica da univocidade dos sentidos. Assim, um mesmo objeto não pode ter a ver ao mesmo tempo com a propriedade X e a propriedade não X. Um mesmo varal não poderia significar duas coisas, não poderia estar ligado à propriedade de secar roupas e a alguma outra que não seja sua propriedade primeira, como a de denúncia e resistência à violência sofrida. Por isso, a designação “malditos selvagens”, pois a SD1 não se enquadra ao “status quo” definido pela ideologia dominante.

Desse modo, a subversão da materialidade visual remete para o equívoco, o qual expõe a tensão e o ponto de encontro entre a materialidade linguística e a materialidade da história (FERREIRA, 1994, p.153). O varal de roupas que secam sangue significa, pois, a resistência frente a uma violência que atua na (in)visibilidade, atestando assim que os sentidos têm história, que o não dito intervém no dito e que a "espessura material do significante vem junto com a inscrição da história na língua. E por isso ela significa" (FERREIRA, 1994, p.97).

5.2.3 Roupas no varal: resistir à/pela violência

Percebemos que o discurso fílmico de Bacurau atualiza a memória discursiva do colonizador – o interdiscurso – que opera no universo logicamente estável e trabalha o pré-construído de que o interiorano é ignorante, desprovido de intelectualidade, partindo da premissa de que tais pessoas agiriam sempre, única e exclusivamente, pela “selvageria” (remetemo-nos aqui à SD verbal: “– Malditos selvagens”).

Em diversas passagens do filme, temos exemplos que rompem com essa lógica. Um deles é a presença da tecnologia em Bacurau, interior do Brasil, como podemos verificar na cena em que um morador reconhece e identifica o drone que se parece a um “disco voador”, mito de um domínio tecnológico ultra avançado – o objeto não identificado que “brilharia no céu de uma cidade no interior”, presente na canção

de abertura do filme; bem como, o uso das tecnologias para a comunicação e aprendizagem: WhatsApp, mapas virtuais etc.

Dessa forma, contrária a concepção que se tem presente na SD2 (“Malditos selvagens”), entendemos que o enunciado visual (das roupas que secam sangue no varal), releva uma posição-sujeito que indica uma forma de manifestação elaborada, operando pela opacidade/equivocidade dos sentidos produzidos na imagem, onde temos, metaforicamente, a resistência, que expõe a violência sistêmica (mas também a subjetiva e a simbólica) pela qual a população é submetida. Através de uma tomada de posição-sujeito, temos a atualização do pré-construído do *colonizado* diante ao *colonizador*⁵⁰.

As roupas atualizam a ideia de quem as utilizara em um outro momento, pois remetem diretamente às pessoas que foram assassinadas, uma prova, portanto, dos crimes cometidos. Consequentemente, temos aqui a violência subjetiva, uma vez que o agente é claramente identificável. A imagem das roupas aponta para três moradores da cidade de Bacurau: as roupas, com manchas de sangue, identificam a criança assassinada na noite anterior, morta por Josh, e os dois rapazes que estavam a cavalo, assassinados pelo casal de brasileiros sulistas⁵¹.

Propomos pensar as roupas como objeto discursivo, embora haja a ausência do corpo-sujeito-adulto e do corpo-sujeito-criança, pois não estão mais lá como corpo biológico (devido ao assassinato cometido na noite anterior), elas permanecem como corpo-discursivo. O corpo ausente após a morte, em cisão aos eventos anteriores e eventos atuais, resiste e insiste em não calar.

Para Lara (2019, p.415):

[...] o que os corpos-sujeitos que discursivizam (na) arte, observados analiticamente, dizem sobre si e o outro, na relação com a Justiça como instituição e prática institucional e social de assujeitamento destes corpos-sujeitos, é que são corpos que se (in)visibilizam na relação com o (O)outro – corpos imaginários; corpos que são localizáveis, observáveis, vigiados, punidos – corpos simbólicos; corpos que não cabem em si, que deslizam, metaforizados, inquietos, insanos, intocáveis, inexplicáveis – corpos reais. Corpos que, ao discursivizarem (na arte), (se) fazem arte.

⁵⁰ Apesar de muitas teorias decoloniais abordarem a relação entre *colonizador e colonizado*, optamos neste trabalho, em utilizarmos os conceitos provenientes da AD, relativos à ideologia e linguagem. Contudo, não descartamos a possibilidade de realizar uma aproximação de tais teorias, de modo a desenvolver os conceitos, em trabalhos futuros.

⁵¹ Trata-se aqui de dois brasileiros vindos do Sul que aceitam trabalhar para os norte-americanos. Eles colocam escutas no vilarejo e matam esses dois homens na estrada.

As roupas manchadas de sangue em um varal constituem a metáfora de uma higienização social. A PS da SD1, manifestada através das roupas que secam sangue, atualiza os sentidos de um varal de roupas, pré-construído deste objeto associado à higiene, limpeza e purificação. Na equivocidade dos sentidos, o varal passa a ser um lugar de resistência.

Elencamos alguns elementos que podem nos ajudar a compreender o papel da violência na materialidade fílmica. Primeiramente, através dos AIE, o Estado utiliza-se da violência simbólica que, através da linguagem, situa a população numa posição de selvageria. Esse jogo de forças que se estabelece entre o “civilizado” e o “selvagem” legitima e naturaliza, através da violência sistêmica, a lógica de rotinização da exploração das classes mais baixas que opera pela ideologia capitalista-neoliberal. Ambas as violências – simbólica e sistêmica – figuram no espaço discursivo de maneira “espontânea”, imperceptível, sem agentes identificáveis, opondo-se à violência subjetiva.

Em relação à violência física e direta (subjetiva) que aparece (em excesso) na materialidade fílmica, ela pode ser entendida de duas maneiras, primeiramente, a violência física associada aos ARE, em que o Estado envia forças para conter a população que representa uma ameaça, como em manifestações, conflitos armados etc. Também, a violência que surge em resposta a essa violência, entendida como violência emancipatória da violência divina (ŽIŽEK, 2019, p.131), é o tipo de violência que exerce um efeito sobre o sistema, colocando-se ideologicamente contra a ideologia capitalista-neoliberal.

Sabemos que as formações ideológicas são formadas não apenas por um, mas por vários discursos em dominância. Em nosso estudo, identificamos um discurso que pertence à formação discursiva capitalista-neoliberal, que determina o que pode e não pode ser dito. Figura neste discurso, a concepção do “urbano-civilizado”, o pré-construído do “cidadão de direitos, com deveres, essência e individualidade”, (BECK, 2012), ou ainda, a concepção de “um sujeito-cidadão universal e anônimo que deve ser gerido pelo Estado” (LACERDA, 2020).

Assim, os AIEs operam em favor de algumas evidências que circulam nesses espaços e colaboram para os ULE, por exemplo, o conceito do “civilizado” como aquele que tem direitos e deveres dentro do espaço urbano e que possui costumes e

ideias próprias ao estado de “civilização”. Nessa lógica, o civilizado se difere do “selvagem”, aquele que vive em regiões afastadas dos grandes centros urbanos, sem resquícios de civilização, e que expressa brutalidade, ignorância, rudez etc.

Em Bacurau, não temos o espaço urbano encenado, contudo entendemos que o espaço rural sofre influências vindas do espaço urbano, da capital e, até mesmo, do exterior. Bacurau é alvo de interesses político-ideológicos que provém de outros lugares, por exemplo, a relação que se estabelece entre Bacurau, espaço rural, e o município de Serra Verde, sob o comando do prefeito Tony Jr. A estrada de acesso entre Serra Verde e Bacurau está bloqueada, o abastecimento de água foi cortado, dessa forma a população é desassistida.

Nessa relação entre o urbano e rural, perdura uma visão higienista dos estrangeiros e dos governantes locais em relação aos moradores de Bacurau. Sob essa lógica, Bacurau e todos seus moradores devem ser eliminados, não podem utilizar as tecnologias vindas das grandes cidades nem ter acesso à conexão internet, devem, portanto, “desaparecer do mapa”.

Outra relação explícita entre o urbano e o rural, materializa-se nas figuras de Pacote e Lunga: eles representam o perigo iminente para a capital e demais cidades, são vistos como criminosos, fora da lei etc. Entendemos que os personagens são exemplos da violência emancipatória, utilizam-se de atos violentos para se oporem aos discursos dominantes. Lunga atualiza o interdiscurso da figura de herói do cangaço por apresentar características consideradas femininas e, através do excesso de agressividade, une-se à comunidade para lutar contra os estrangeiros que desejam exterminá-los.

Com isso, circulam nesses discursos, as evidências das distinções binárias, como: civilizado-selvagem; brancos-não brancos; superior-inferior etc. A ideologia dominante que aí opera atua por meio da violência estrutural, que oprime e reduz os sujeitos ao estado de “coisa”. A essa ideia de “civilização”, alia-se a noção de “limpeza étnica”, de que alguns povos são superiores a outros, por serem “civilizados”, assim, os povos “inferiores-selvagens” devem ser excluídos, pois são incapazes de contribuir para o avanço civilizatório.

Entretanto, sabemos que as FDs são regiões discursivas constituídas pela contradição e heterogeneidade. Assim, os sentidos que nela circulam trabalham na

opacidade, sendo capazes de subverter às evidências presentes na lógica dos ULE, propondo uma ruptura no discurso.

Entendemos que a violência subjetiva opera através dos AREs e funciona como espetáculo para desviar a atenção das outras violências que estão por detrás dela. Essa violência difere-se das outras pois nela é possível identificar o malfeitor, assim, pretende-se dizer que não é a ideologia capitalista-neoliberal que desassistiu uma camada inteira da população em prol da produtividade, mas apenas uma pessoa e/ou grupo identificável que será/ão penalizada(os) pelos seus crimes.

Tais considerações levam-nos a pensar a relação entre ideologia dominante e violência no discurso fílmico de Bacurau, na medida em que o excesso da violência física aponta para aquilo que está em falta – noção “relacionada mais diretamente à ocultação de elementos do interdiscurso de uma dada formação discursiva que só poderão ser resgatados a partir do apelo aos exteriores da linguística (ERNST, 2009, p.4)” –, a violência sistêmica.

A SD2 encobre pressupostos ideológicos ameaçadores e está ligada à violência sistêmica. A violência de estado está em objetificar os corpos dos moradores. O termo safari humano introduz a ideia de que as pessoas de Bacurau são passíveis de serem compradas para servir como uma atração e devem satisfazer uma camada da população que paga para que o jogo aconteça. As relações de aliança entre os agentes do estado (poder municipal e judiciário) abordam a problemática existente nas bases de um país.

Conseqüentemente, um embate é travado entre um discurso sustentado pela ideologia dominante que visa à manutenção e à garantia de direitos assegurados somente a uma parcela da população que se situa no centro do poder e das relações de força, e um discurso marginal, muitas vezes, representado pelo discurso do povo, do trabalhador e/ou das minorias, que têm seus direitos negados na sociedade democrática e que assim buscam manifestar-se por meio de ações coletivas.

No espaço discursivo, o ideológico e o político se discursivizam em uma relação de forças entre dominantes e dominados. Podemos dizer que a violência subjetiva, na sua explicitude, esconde o que realmente deve ser revelado, a naturalização dos mecanismos dos sistemas econômicos e políticos que regem as relações de força e poder. As análises aqui realizadas permitem mostrar que as

violências objetivas – a simbólica e a sistêmica – atuam conjuntamente, e que a subjetiva, em sua irrupção abrupta e feroz contra o outro, é consequência dos mecanismos de invisibilidade da organização social.

6. EFEITO DE FECHAMENTO

Objetivamos, neste estudo, analisar algumas cenas do filme “Bacurau” sob a perspectiva da AD de filiação pècheuxtiana, considerando os elementos imagéticos e verbais como materialização do discurso. Nessa perspectiva teórica, obedecemos, nas análises efetuadas, aos pressupostos relativos ao sujeito e à língua, ou seja, o sujeito é entendido como aquele que é interpelado ideologicamente e atravessado pelo inconsciente; e a língua é vista como não plena, ou seja, possibilita o lugar da falha do ritual ideológico, sujeita ao equívoco e à instância da falta.

Construímos nosso dispositivo analítico de modo que pudéssemos considerar os elementos imagéticos e verbais que constituem a materialidade fílmica, como também os elementos cinematográficos – as alterações da câmera, movimentos lentos, rápidos etc. Entendemos a necessidade de analisar esses elementos em conjunto, pois produzem diferentes sentidos no discurso analisado.

Em nossa reflexão teórica, abordamos as noções de violência e ideologia; estranhamento, falta e excesso; equívoco e subversão de sentidos; e ainda, os conceitos da linguagem cinematográfica com vistas ao problema de pesquisa: o confronto entre a dominação e a resistência que atua por meio do par ideologia-violência para a (re)produção e subversão dos sentidos

Nosso *corpus* constitui-se de quatro SDs, duas SDs verbais e duas visuais. De acordo Pêcheux, as relações de classes se estabelecem de forma conflituosa no interior dos AIEs, de modo que nas práticas discursivas encontram-se posições político-ideológicas que “não constituem a maneira de ser dos indivíduos, mas que se organizam em formações que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 166). As análises do *corpus* desenvolvidas mostram o conflito de classes entre posições-sujeitos antagônicas: uma dominante, ligada ao capital, e outra dominada, mas que resiste à dominação.

As análises apresentam a resistência à FS da FD da violência sistêmica, da FI capitalista-neoliberal, e aos saberes que ela organiza. Na primeira análise, a SD visual, metaforicamente, não somente expõe o problema que os moradores enfrentam pela falta de abastecimento de água na região, como também se remete às condições sócio-históricas a que são submetidos: o processo de exclusão e aniquilamento sociais.

Desse modo, a análise da materialidade discursiva (elementos verbais e imagéticos), pelo viés da AD, teve como objetivo desnaturalizar as obviedades produzidas pela ação da ideologia capitalista neoliberal no interior da FD.

Em nosso gesto analítico, identificamos duas FDs antagônicas provenientes da FS capitalista neoliberal: uma FD da violência sistêmica e outra FD de resistência à violência. Enquanto na SD verbal, objeto da segunda análise (“– Malditos selvagens”), emerge uma PS que se identifica com a FS presente na FD da violência sistêmica, as SDs (verbal e visual da primeira análise e visual da segunda análise) identificam-se com a FD de resistência à violência.

Entendemos que essa FD da violência sistêmica, que opera através da ideologia dominante, utiliza-se também de outras violências, como a subjetiva (violência física e direta a qual possui um agente identificável) e a simbólica, contudo predomina o seu aspecto regulatório dos sistemas econômico e político.

Nessa FD, circulam os seguintes discursos, primeiramente, uma relação de imposição hierárquica entre os “civilizados” e os “selvagens”: os estrangeiros/assassinos que invadem o local e consideram os habitantes de Bacurau como selvagens por estenderem roupas que secam sangue no varal. Em seguida, a ideia de que somente os grandes centros urbanos podem ter acesso às tecnologias de informação: segundo esta lógica, o “selvagem”, equivalente aos habitantes de Bacurau, desconheceria as tecnologias usadas pelos norte-americanos (drones no formato de nave espacial, por exemplo).

Por último, o pensamento de que vilarejos, como esse de Bacurau, não podem se autogerir, visando a estabelecer uma relação de dependência entre as grandes potências econômicas e lugares mais afastados; o que implica o processo de subserviência das camadas de população à margem em relação aos que possuem maior parte do capital dentro da sociedade: os estrangeiros definem o local como “uma

cidadezinha no meio do nada”, um lugar que pode ser alvo de pilhagem/aniquilamento social.

Percebemos que a SD2 busca estabelecer uma relação de distinção entre quem é o civilizado e quem é o selvagem. Agregado a essas considerações sobre a violência sistêmica, nas relações de força que se estabelecem na materialidade física, há ainda um outro tipo de violência, a simbólica, que está encarnada na linguagem, sendo associada “à imposição de um certo universo de sentido” (ŽIŽEK, 2009, p.17), conforme apresentado na parte teórica.

A SD2 manifesta-se por meio da materialização do discurso verbal para impor o sentido entre o civilizado e o selvagem. Sob essa lógica, os assassinatos cometidos pelos brancos estrangeiros não são entendidos como ato de selvageria, pois há um olhar higienizante sob o vilarejo. Em contrapartida, temos também na materialidade fílmica a violência direta que, neste estudo, trata-se da violência subjetiva.

Zizek define a violência subjetiva como um tipo de violência que serviria como pano de fundo para a violência sistêmica (ŽIŽEK, 2009). Ela opera, principalmente, de duas formas, por um lado, pode servir para mascarar a violência sistêmica, que é invisível e atua para a criação de evidências nos discursos em dominância, de modo que associamos a violência sistêmica à ideologia dominante na FD capitalista-neoliberal, pois existe um processo de dissimulação inerente que visa contribuir para que esse tipo de violência seja “naturalizado” nos discursos em dominância. Daí o papel do analista de discurso que busca desnaturalizar os sentidos “evidentes” criados pela/na FD.

Por outro lado, a violência física (subjetiva) também pode ser entendida pela sua dimensão emancipatória, àquela da violência divina (ŽIŽEK, 2009). O autor cita como exemplo a cena de um filme em que um médico inocente, alvo de perseguição, confronta o seu colega e o acusa de falsificar dados clínicos a serviço de uma grande companhia farmacêutica. Assim, afirma o autor, que, ao invés das cenas seguintes focalizarem as grandes empresas farmacêuticas, que representam o capital, mostrando-as como as verdadeiras culpadas, os dois personagens decidem se enfrentar, envolvendo-se em um combate físico e direto:

[...] Como se, a fim de evitar as complicações ideológicas de um ataque contra o capitalismo, fosse necessária uma manobra que torna diretamente palpáveis as falhas da narrativa. (ŽIŽEK, 2009, p.132).

Nas análises, percebemos algo similar acontecer, o conflito direto encenado entre os estrangeiros e os habitantes de Bacurau expõe a violência física, entretanto ela serviria apenas como um pano de fundo para a violência sistêmica, que é tematizada no filme. Assim, na cena em análise, temos a chegada do grupo de estrangeiros ao vilarejo, que expõe o confronto, através da SD visual e a SD verbal, entre a FD da violência sistêmica e a FD de resistência. A FD de resistência se opõe à FD da violência sistêmica, figurando nas SDs em análise pela via da equivocidade de sentidos.

Na FD de resistência, emerge uma PS que se contraidentifica à FS da FD da violência sistêmica. A SD1 da segunda análise, por exemplo, ressignifica a ação de lavar roupas. Essa OS, metaforicamente, manifesta-se contrária à organização da FD sistêmica. Há uma tomada de PS que, através do equívoco, permite os deslizamentos de sentido. Assim, o varal de roupas, torna-se um espaço em que o real vem agir no simbólico; um espaço de resistência à ideologia dominante que por meio da violência sistêmica deseja aniquilar a população. Nas CP imediatas, o que temos são as roupas manchadas de sangue que denunciam os assassinatos da noite anterior; em relação às condições sócio-históricas, temos as roupas como local de resistência e subversão dos sentidos: o espaço de inscrição da falha que opera contra à ideologia dominante.

Essa ressignificação produz um acontecimento discursivo (imagético), entendido, neste estudo, como o ponto de encontro de uma atualidade e uma memória (PÊCHEUX, 2008). Assim a prática de lavar roupas é ressignificada no interdiscurso: estender roupas (que secam sangue) passa do campo das atividades domésticas, que separa e distingue camadas da população, para o campo do político, para significar um modo de resistir às violências que provém dos discursos em dominância da FD sistêmica. O acontecimento irrompe na materialidade discursiva e desestabiliza os sentidos dos ULE, propondo outras interpretações (im)possíveis. Essa tomada de posição caracteriza-se pela identificação à FD de resistência. Assim, ela promove a ressignificação do ULE da FI capitalista-neoliberal.

Nosso trabalho se propôs a pensar a subversão dos sentidos nas materialidades analisadas. Para tanto, entendemos que a noção de acontecimento

estético nos é importante, entendida, neste estudo, como aquela que não age diretamente na realidade empírica, mas questiona seu caráter de transparência (BRUM, 2015).

A partir de nosso gesto de interpretação sobre o *corpus*, compreendemos que a materialidade fílmica de Bacurau questiona as evidências que operam na FD capitalista-neoliberal, de modo a questionar as evidências presentes no ULE e trabalhar a multiplicidade de sentidos (noção implicada no acontecimento estético), sentidos estes (im)possíveis, ligados a um tempo pretérito ou a seu possível devir – característica própria às artes.

Assim, essa materialidade age através da equivocidade de sentidos dado um acontecimento histórico, trazendo à tona o político, através de jogos metafóricos. Na primeira análise, “a água que verte do caixão” não representa somente a solução imediata para os problemas da comunidade, mas também significa a exposição do confronto ideológico entre a dominação que atua mediante a violência (sistêmica e/ou simbólica), e a resistência que atua mediante o deslizamento e o deslocamento dos sentidos, mediante aquilo que escapa ao simbólico); e, na segunda análise, “o ato de secar roupas” que ressignifica uma ação do cotidiano, trazendo-a para o campo do político, denuncia a violência sofrida (a subjetiva) pelos habitantes de Bacurau, constituindo-se também num ato de resistência. Tanto um quanto outro caso promovem a instabilização dos sentidos logicamente estabilizados.

Desse modo, o discurso fílmico subverte a lógica de que comunidades como a de Bacurau são submetidas à manipulação, pois são vistas, via de regra, como lugares que podem ser facilmente alvo de exploração e/ou extermínio. Ademais, as análises permitem mostrar que o simbólico produz deslizamentos de sentido que, dependendo das condições de produção, materializam as tomadas de posição por sujeitos que resistem à dominação. De acordo com Lagazzi (2010):

[...] os furos no social são produzidos em percursos simbólicos que se realizam em sujeitos, pelo deslize dos significantes na história, pela possibilidade de outros sentidos produzindo outras identificações, em condições de produção outras. Na perspectiva discursiva materialista, **aí está o lugar do político na linguagem**, como diferença constitutiva que se manifesta nas práticas simbólicas. (Lagazzi, 2010, p.181).

Observamos que, nas SDs analisadas, figuram discursivamente possibilidades não legitimadas pelos discursos em dominância; assim, os discursos resistem pelas brechas do processo de (re)significação dos sentidos.

Neste embate entre a violência e a resistência, a violência que mais interessa ao trabalho não é a violência física do sangue que é lavado pela água no chão da escola e do museu numa das cenas do filme, em sua “evidência” – aspecto da violência emancipatória⁵² –, mas sim as violências sistêmica e simbólica provenientes da FD capitalista-neoliberal. Cabe aqui entender que as violências antecedem as mortes encenadas.

A violência física manifesta-se como violência emancipatória, como (re)existência a um discurso da ideologia dominante. Assim, um embate de forças é travado, em que há a transposição de elementos da "realidade" empírica, relativa à violência invisível do Estado em alianças exteriores (EUA/Europa) para o espaço da ficção. Nesse quadro, o discurso fílmico denuncia a violência sofrida por grupos marginalizados, considerados passíveis de manipulação, devido a interesses políticos, econômicos e geográficos.

Essa desassistência do Estado atinge diretamente os povos que estão distanciados dos grandes centros (mas não só) e que compõem o Brasil. Temos encenada a ausência do Estado no provimento de recursos básicos para a população, entre outras formas de ignorar a existência de camadas da população que vivem à margem. A essas formas de violência, dedica-se esta pesquisa, pela urgência em discutir tais temas na sociedade brasileira atual, pois vários segmentos da população sofrem com a negligência e menosprezo das autoridades. A película expõe essas mazelas, estando, pois, a ficção em contiguidade com a realidade do país.

O presente trabalho apresenta apenas uma leitura, dentre outras possíveis. Realizamos a escolha das sequências discursivas de referência que possivelmente apresentariam a subversão dos sentidos, entretanto outros aspectos podem ser analisados. Alguns deles serão objeto de estudos posteriores, tais como: o museu enquanto local de embate e resistência; a figura de Lunga enquanto violência

⁵² A imagem também está sujeita à equivocidade. Trata-se do ato de limpeza como metonimização, resposta e oposição à tentativa de higienização e apagamento de um povo.

emancipatória; questões relativas à sexualidade e agressividade; os discursos sobre o povo nordestino sob o olhar dos “sulistas” etc.

O discurso fílmico em Bacurau tem fortemente uma dimensão política aliada à dimensão artística. Essa última caracteriza-se pelo trabalho, no plano do simbólico, com a opacidade dos sentidos. Impõe, dessa forma, a contestação das ‘evidências’ às quais os sujeitos são expostos e aceitam sem questionar, mostrando a possibilidade da resistência e convidando à discussão e à reflexão.

As análises desenvolvidas, portanto, não visam esgotar o(s) sentido(s) possíveis presentes na materialidade fílmica, seria impossível fechá-los ou reduzi-los a uma possibilidade somente. Assim é o lugar do político na linguagem. Esse lugar situa-se na possibilidade do imagético e do verbal abrirem-se em outros sentidos, jogando com o real da língua (e da imagem), ou seja, com a possibilidades da deriva de sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980, p. 41-52.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Brasil; França, 2019. 2h10min.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRETANHA, S.; ERNST, A. G. Contradição, discurso e resistência em análise de discurso: só há falha daquilo que causa. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021020, 2021. DOI: 10.20396/cel.v63i00.8661734. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8661734>. Acesso em: 21 maio. 2022

BRUM, Janaina. **Sentidos em desalinho: O Fantasma da liberdade entre a evidência e o equívoco**. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia** / Marilena Chaui. 2. ed São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção primeiros passos; 13). 9ª reimpr. da 2. ed. de 2001.

DUNKER, Christian. Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico / Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior, Christian Dunker, (org.) -- Belo Horizonte: Autêntica, 2020. in SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico: organizado por Vladimir Safatle, Nelson da Silva Júnior & Christian Dunker**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em:

<https://aterraeredonda.com.br/neoliberalismo-como-gestao-do-sofrimento-psiquico/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

ERNST, Aracy. **A falta, o excesso e o estranhamento na constituição/ interpretação do corpus discursivo**. In: Seminário De Estudos Em Análise Do Discurso, 4., 2009. Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/4SEAD/SIMPOSIOS/AracyErnstPereira.pdf>. Acesso em: 10 de ago. de 2021.

ERNST, Aracy, & QUEVEDO, M. (2014). **Pré-construído e discurso-transverso: ferramentas de derrisão em uma charge de Latuff**. Revista Desenredo, 9(2). Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/3851>. Acesso em: 10 de outubro de 2021.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

INDURSKY, Freda. **Formação discursiva: essa noção ainda merece que lutemos por ela?** In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina (org.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

INDURSKY, Freda. **A memória na cena do discurso**. In: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

LACERDA, Gustavo. O equívoco na produção de sentidos em/sobre o urbano. **Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som - Policromias**, v. 5, n. 1, p. 371-396, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/143863>. Acesso em: 31 jan. 2023.

LAGAZZI, Suzy. **Trajetos do sujeito na composição fílmica**. In: FLORES, G. G. B; *et al* (org.). *Análise de discurso em rede: cultura e mídia*. v.3. Campinas: SP, Pontes, 2017.

_____. **Linha de Passe: a materialidade significativa em análise**. In: *Revista Rua*, Campinas, v. 2, n. 16, p. 1-12, fev. 2010.

_____. **O recorte significativo na memória**. Apresentação no III SEAD –Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: *O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras*.

LARA, Renata Marcelle. **Corpos que discursivizam (na) arte (televisiva)**. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 19, n. 3, p. 401-417, set./dez. 2019.

Leal, Hermes. **As estratégias narrativas de Bacurau**, 2020. Fonte: <https://revistadecinema.com.br/2020/12/as-estrategias-narrativas-de-bacurau/>. Acesso: 20 de novembro de 2022.

LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. **A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambiguidade ao equívoco**, 1994. 160 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da Conversação**. 4. ed. Pelotas: Editora Ática, 1998.

NECKEL, Nádya Regina M. **Tecedura e tessitura do discurso artístico da/na produção audiovisual: materialidades fronteiriças**. Texto apresentado ao III SEAD – Seminário de Análise do Discurso – UFRGS – Porto Alegre/RS – outubro de 2007.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**. 3ª edição, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. **Michel Pêcheux e a Escola Brasileira de Análise de Discurso. Seminário de Estudos em Análise do Discurso**. (1.: 2003: Porto Alegre, RS). Anais do I SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso – Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead1.html>. Acesso em 20 de out de 2021.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 13. ed. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.100.

PÊCHEUX, Michel. **Metáfora e interdiscurso**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. In: *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. 2.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, p.151-161, [1984] 2011.

_____. **O discurso. Estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. **Papel da memória**. In: ACHARD, Pierre (et al.). *Papel da memória*. Trad. de José H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi [et al.]. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. & FUCHS, Catherine (1975). **A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas**. In: GADET, Françoise. & HAK, Tony (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. **O mecanismo do (des)conhecimento ideológico**. In ADORNO, Theodor... [et. Al.]. *Um mapa da ideologia*; Trad. Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Contraponto, 4ª ed, 2010. p.143-152.

QUEVEDO, Marchiori. **Do gesto de reparar a(à) gestão dos sentidos: um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso**. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica de Pelotas, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. 2ª Ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

SAFATLE, Vladimir; SILVA JÚNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian. Introdução. *In*: SAFATLE, Vladimir, SILVA JÚNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian. (Orgs) **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

VELOSO, Maria Thereza. Entre a privação e o silenciamento: **o sujeito do desejo na trama discursiva de Todo sobre mi madre / Maria Thereza Veloso**. – Pelotas: UCPEL, 2010. 184 f. Tese (Doutorado) – Universidade Católica de Pelotas (UCPEL) – Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010.

ŽIŽEK, Slavo. **Violência**. Lisboa: Relógio D'água, 2009.

ANEXO 1 – DESCRIÇÃO DE BACURAU

A primeira imagem que vemos é o espaço sideral, ao som da música “*Não identificado*”, cantada por Gal Costa (1968). Em um movimento lento da câmera, o contorno do planeta terra é exibido. Em seguida, aproximando-se um pouco mais, percebemos os traços da América Latina e do Brasil. Através de um *zoom* dado pela câmera, deparamo-nos com uma estrada e com o título na tela que indica o local e o tempo desta narrativa: “Oeste de Pernambuco⁵³ - Daqui a alguns anos...”.

Na abertura do filme, a estrada de difícil acesso apresenta algumas rachaduras e em algumas partes não está asfaltada. Essa não é uma característica natural ao local, sucede-se devido a conflitos geopolíticos.



Na primeira cena, a personagem Teresa (Barbara Colen) retorna à sua terra para o enterro de Dona Carmelita, matriarca da família. Ela adormece dentro do caminhão-pipa, conduzido por Erivaldo (Rubens Santos), que leva água potável à população. Teresa desperta com um forte barulho. O caminhão colide com um caixão na estrada, pois houve um acidente, envolvendo um caminhão que transportava os caixões e outros dois carros.

Associamos esse evento às dificuldades que são impostas as gentes de Bacurau: o caminho de difícil acesso, o perigo iminente e a temática da morte que

⁵³ As filmagens aconteceram na povoação de Barra no município de Parelhas e na zona rural do município de Acari, no Sertão do Seridó, Rio Grande do Norte.

permeia a narrativa fílmica. Outro exemplo, ocorre na cena em que o caminhão-pipa de Erivaldo chega em Bacurau marcado com furos de bala.

Ainda na estrada irregular, deparamo-nos com o seguinte escrito em uma placa: “Bacurau – 17km – Se for, vá na paz”. Dentro do caminhão, Erivaldo e Teresa conversam enquanto seguem para o seu destino. Teresa aparece vestindo um jaleco, leva consigo vacinas e medicamentos que distribui para a comunidade ao chegar. A câmera direciona o foco ao *tablet* de Erivaldo que exibe um noticiário com a logo do “Brasil do Sul”. A imagem de Adailton Santos do Nascimento (Silvero Pereira), vulgo Lunga, aparece pela primeira vez. Ele está sendo procurado e é considerado muito perigoso.



Pelo logo que traz o sintagma “Brasil do Sul”, temos materializado na imagem o processo de exclusão entre os habitantes do Sul e os habitantes de outros lugares do Brasil, em específico, do Nordeste, pois pelo contorno apresentado no mapa, a região não pertenceria mais ao Brasil.

Outro aspecto interessante é a figura de Lunga, o noticiário o exibe como um homem de cabelos curtos, em uma foto preta e branca, sem maquiagem ou vestimentas. Entretanto, Lunga difere-se dessa imagem. Em outras cenas, o personagem aparece com cabelos compridos, maquiagem e unhas pintadas. É alguém sem gênero definido, com características ditas femininas e masculinas.

Um dos problemas que aflige diretamente Bacurau é o de abastecimento da água. Contudo, reforçamos que as dificuldades desta região não se dão devido a problemas de ordem natural. Bacurau enfrenta um problema de escassez de água, contudo não é a seca do sertão que provoca isso. Na primeira cena do filme, percebemos os solos verdes de vegetação na região. Assim, a problemática da seca, em Bacurau, é atualizada para uma discussão de ordem política, econômica e social.

Durante o caminho percorrido, Teresa e Erivaldo param para observar o local. Erivaldo diz que o fluxo de água foi obstruído. Ele comenta que Lunga tentou solucionar o problema da falta de água, contudo não foi possível resolvê-lo. Após quatro meses, três pessoas foram baleadas e a barragem continua bloqueada. O(s) responsável(is) por esta ação mantém-se em anonimato.

Entendemos que o conflito apresentado na materialidade fílmica expõe os mecanismos utilizados para desassistir à população. Há, discursivizada, uma questão de ordem natural que é inserida no campo político, como forma de mostrar as intervenções de poder. Assim, o interdiscurso sobre a seca do sertão é atualizado.

Ainda nesta cena, em um movimento de introdução das problemáticas que permeiam o filme, a câmera captura os supostos “inimigos”; eles são filmados à distância, não sendo identificados por um nome, trata-se de seres sem identificação sumária, desconhecidos.



A cena seguinte é marcada pela chegada de Teresa ao vilarejo. É neste momento que o espectador conhece Bacurau e suas gentes. Temos encenado o

velório de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), matriarca da família que acaba de falecer. A fala de Plínio (Wilson Rabelo), professor e filho de D. Carmelita, revela características importantes sobre a constituição de Bacurau (13m50'):

Eu queria aproveitar [...] para falar um pouco de minha mãe: Carmelita. Carmelita teve filho, teve neto, neta, bisneto, afilhado, teve muitos amigos. Na família tem de tudo, **de pedreiro a cientista; tem professor, tem médico, tem arquiteto, michê e puta, mas ladrão, ela não gerou nenhum. Tem gente em São Paulo, Europa, Estados Unidos. Tem gente na Bahia, Minas Gerais**, e muita gente não pode vir aqui hoje prestar homenagem a ela, **por causa do problema da nossa região**, mas eles mandaram muita ajuda, muita ajuda para Bacurau e isso é prova de que **Carmelita e Bacurau tão em todos eles**. Muito obrigado, vocês. Viva Carmelita! (BACURAU, 2019).

Os moradores de Bacurau são apresentados pela voz de Plínio, eles exercem distintas profissões. Bacurau é um pequeno vilarejo composto por pessoas de grupos não-hegemônicos que tenta enfrentar suas dificuldades em coletividade. O local expõe algumas camadas sociais da população brasileira, assim temos profissões que são “bem-aceitas” e outras profissões que são discriminadas no espaço urbano e que existem no espaço rural. Outro aspecto importante, trata-se do momento em que Plínio menciona o “problema” existente na região, sem nomeá-lo ou indicar seus malfeitores, ele justifica que algumas pessoas não puderam comparecer por conta da dificuldade (de acesso) do local.

No enterro de D. Carmelita, todos caminham lado a lado, Carranca (Roger Rogério) caminha na frente do cortejo, tocando sua viola, todos entoam a música “Bichos da noite” de Sérgio Ricardo (1967). Dessa forma, o perfil do vilarejo é traçado, o povo e seus elementos culturais: as danças, como a capoeira, as brincadeiras das crianças, o velório etc.



Na mesma cena, Teresa vê o caixão de D. Carmelita vertendo água, o que provoca um estranhamento. O movimento da câmera focaliza Teresa e seu rosto que apresenta várias expressões: a incompreensão, o medo e um leve sorriso. Teresa está cercada de pessoas em sua volta, contudo ninguém mais consegue ver a imagem do caixão que verte água. Pela alternância da câmera, vemos os moradores, em seguida, Teresa novamente, que aparece ingerindo uma semente local. Momentos depois, todos levantam bandeiras brancas e o dia termina.⁵⁴

Embora não seja nosso objetivo compreender quais sentidos são produzidos no discurso imagético e verbal a partir da substância consumida por Teresa e todos os moradores de Bacurau, entendemos que no filme ela exerce uma função importante, vista como uma prática comum entre os moradores, serve para aguçar os sentidos humanos.

No dia seguinte, as crianças vão para a escola, nomeada de Prof. João Carpinteiro. Na imagem abaixo, temos um ônibus escolar que não é mais utilizado, devido aos problemas de acesso à região. Contudo o ônibus passa a ter um novo uso, serve de jardim para cultivar plantas e legumes para a comunidade.

⁵⁴ Esta cena é descrita com maiores detalhes no capítulo dedicado às análises.



Na cena seguinte, uma moradora abastece sua casa com a água do caminhão pipa. O vilarejo não possui mais água encanada nas casas. Os moradores usam baldes para tomar banho em um espaço coletivo. Bacurau tem seus direitos básicos negados, como condições de saúde e de higiene.





A prostituição também está presente em Bacurau. Saem de dentro de um trailer um homem e uma mulher. Eles penduram um cartaz que ilustra a sexualização de corpos femininos. Outros aspectos presentes no vilarejo é a venda de grãos, frutas e legumes – possivelmente alimentos locais, comercializados na comunidade. Alguns dos moradores aparecem na rua, compram alimentos, fumam, conversam etc. Através da voz que fala no megafone, eles são informados que a estrada ficará bloqueada por, pelo menos, mais sete dias.





Outro elemento que nos é apresentado neste momento do filme é o museu histórico de Bacurau. Em outra cena, entendemos a importância do museu para o vilarejo, ele é capaz de preservar o passado de Bacurau e de relatar os conflitos anteriores que existiram ali; expondo nas paredes fotos, armas e objetos usados.

A memória discursiva do museu é atualizada no filme, na medida que o museu não serve apenas como fonte de acesso a eventos passados, atua como ponto de encontro e conflito para construir a história. “A gente vai limpar tudo, mas nas paredes ninguém toca!”⁵⁵ (1h58m10’), essa é uma das falas de uma das cenas finais, em que temos o sangue dos estrangeiros que escorre nas paredes do museu.



⁵⁵ Essa cena não foi analisada neste estudo, entretanto, entendemos sua importância e consideramos analisá-la em estudos futuros.



Outros personagens aparecem, como a médica Domingas (Sônia Braga), que tem uma relação amorosa com Sandra (Jamila Facury), Acácio (Thomas Aquino), apelidado de pacote. Em uma das cenas, a população assiste a um vídeo dos “sucessos de Pacote”. Nessa gravação, o personagem comete vários crimes na capital.

Na cena seguinte, vemos a imagem de dentro da escola (24m23’), alguns alunos aprendem a tocar trompete em uma aula de música, outros estão com o professor Plínio e estudam sobre a geografia da região. Nesse instante, um aluno pergunta se Bacurau é muito longe de São Paulo, o professor tenta mostrar-lhes onde se situa Bacurau, contudo ele não está mais nos mapas virtuais.

Bacurau foi retirado dos mapas virtuais pelos estrangeiros, em uma tentativa de fazê-lo desaparecer do mundo virtual, para que eles possam agir livremente no local e os moradores serem exterminados. Todavia Bacurau permanece no mapa impresso, assim, Plínio mostra para as crianças onde o vilarejo está situado.



Na cena seguinte, Tony Jr. (Thardelly Lima), prefeito de Serra Verde, chega em Bacurau em uma camionete, acompanhado de outro veículo que toca a música de sua campanha política. Ele tenta falar aos moradores, oferecendo-lhes donativos⁵⁶ em troca de votos. Entretanto, todos entram em suas casas, não desejam falar com o prefeito.



Tony Junior representa o poder municipal de Serra Verde, município situado ao lado de Bacurau. No minuto seguinte, alguns começam a gritar de suas casas, exigindo que o prefeito resolva o problema do abastecimento de água na região.

⁵⁶ Nesta parte da obra, temos uma cena em que a população recebe medicamentos e alimentos vencidos como donativos.

Em outra cena, temos dois personagens brasileiros em uma moto: o homem trabalha como assessor de desembargador federal e a mulher que não são moradores de Bacurau, declaram-se “sulistas”. Eles consideram-se superiores aos moradores locais. Esses elementos na narrativa fílmica atuam como crítica a alguns discursos que circulam dentro do Brasil sobre a região Sul considerar-se superior ao Norte e Nordeste.

O prefeito e os motoqueiros aliam-se a um grupo de “estrangeiros” vindos dos Estados Unidos e Alemanha. Os motoqueiros do “Sul” desejam-se equiparar-se aos estrangeiros norte-americanos, assim compactuam com eles os mesmos objetivos: exterminar os moradores de Bacurau. Entretanto, os dois acabam eliminados pelos estrangeiros.





Nesta cena, o caminhão-pipa de Erivaldo acaba de chegar com marcas de bala. A água escorre do caminhão, as pessoas apressam-se para recolher a água restante com baldes. Os “sulistas” são estranhos a Bacurau, vestem roupas coloridas que contrastam com as roupas dos moradores. A presença do casal provoca alerta em Bacurau. Uma mensagem é enviada através de um áudio no celular para confirmar a presença deles no local (43m20’). Desse modo, instantaneamente, todos os moradores são informados. Outro exemplo de que, Bacurau, mesmo sendo um pequeno vilarejo, também tem acesso às tecnologias comumente presentes no espaço urbano das grandes cidades.



Posteriormente, ficamos sabendo que o homem e a mulher estão no local para colocar um bloqueador de sinal na comunidade. No bar de Luciene (Suzy Lopes), eles instalam o aparelho, sem que ela o perceba.



Antes de partirem, eles têm uma conversa em que revela o significado de Bacurau. A motoqueira pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o quê?” O filho de Luciene responde: “É gente”. Ela pergunta mais uma vez: “e Bacurau, o que significa?” “um pássaro que não está extinto”, responde Luciene. Ella o define como bravo e de hábitos noturnos. O casal deixa Bacurau e, ao retornar, assassina a tiros dois moradores de Bacurau que estavam a cavalo.



Dois núcleos nos são apresentados: por um lado, os moradores de Bacurau que se constituem em uma só coletividade; o prefeito e o casal de brasileiros, que apesar de não estarem juntos na mesma cena, representam, de certa forma, o poder do Estado e os interesses políticos que circulam naquela região. Na cena seguinte (55m20), o grupo de estrangeiros norte-americanos entra em cena. Eles definem sua passagem na região de Bacurau como uma missão a ser cumprida, uma dentre tantas outras que já executaram.

Os norte-americanos são assassinos que se instalam na região para matar os moradores de Bacurau. Como se estivessem em um jogo esportivo, cujo ganhador define-se por quem cometer o maior número de assassinatos. Diferentemente da relação estabelecida entre os moradores locais, o grupo possui um comandante: Michael (Udo Kier), responsável por executar a chacina. Ele comanda os turnos de fala do grupo, imprimindo um forte senso de hierarquia, os demais sempre devem sempre aguardar suas ordens e/ou ordens que são enviadas em anonimato através de um fone de ouvido. Definimos esse grupo de estrangeiros das seguintes formas: estrangeiros/gringos/norte-americanos/europeus/brancos/colonizadores/assassinos.

Quando os motoqueiros do sul se encontram com o grupo, eles não querem ser tratados sob o gentílico de brasileiro. Percebem-se tão brancos quanto os gringos. Há uma recusa do referente brasileiro, um distanciamento dos brasileiros/do colonizado e uma aproximação/identificação ao colonizador.

Contudo, na cena em que estão sentados ao redor da mesa (1h4'), notamos algumas diferenças entre os sulistas e os norte-americanos, eles se importam na maneira como o nome do local e o nome das pessoas são pronunciados, conhecem melhor a região, a mulher demonstra dificuldade para encontrar termos em inglês. Os personagens brasileiros se vêm como parte do grupo de norte-americanos (1h1': *nós somos mais como vocês, pessoal*), mas não são reconhecidos como tal pelo grupo de estrangeiros.

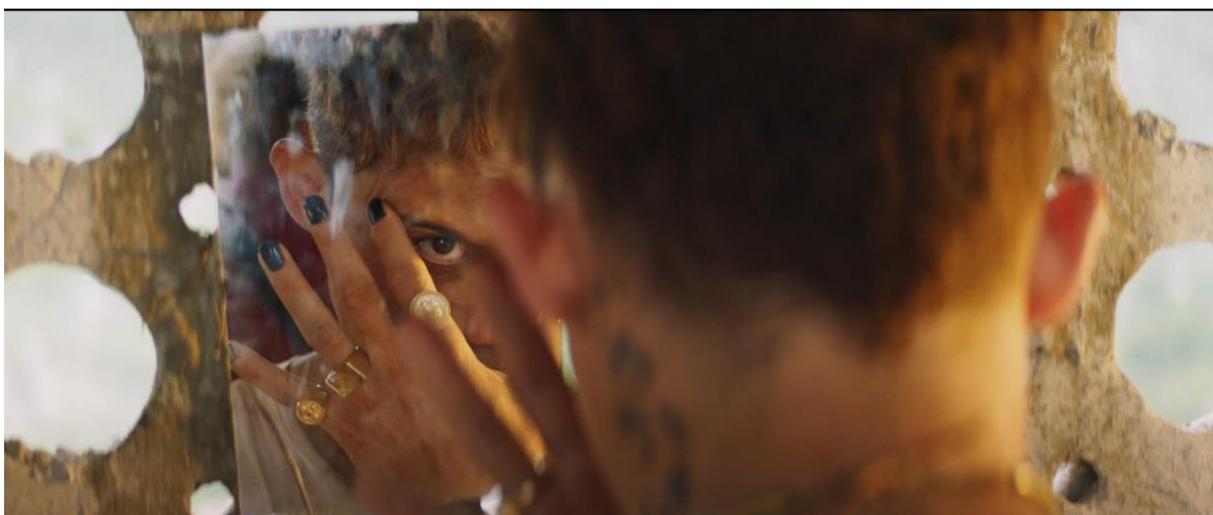
Uma aliança entre os poderes locais e internacionais é estabelecida pela figura do prefeito, dos sulistas e dos norte-americanos, que têm por intuito exterminar a população de Bacurau.⁵⁷ Destacamos alguns pontos desta aliança: a relação entre o

⁵⁷ Em um dos momentos finais, Michael indica conhecer Tony Jr. e assim entendemos a relação que existe entre eles.

Brasil (do Sul) e os Estados Unidos, permeada por interesses políticos, que se estabelecem entre a ideologia dominante e a violência, tais como: a conivência do prefeito que busca ser reeleito, interesses em fazer com que locais como o vilarejo de Bacurau sirvam como espaço totalmente manipuláveis, passíveis de invasões e de aniquilamento social (como nas colonizações), são tidos como “selvagens”, sob o olhar dos “civilizados”.

Na cena seguinte, Pacote leva, em uma caminhonete, os corpos dos homens que estavam a cavalo (1h8min), ele vai até onde Lunga está escondido para pedir-lhe ajuda. Eles vão para Bacurau e quando chega no vilarejo, Lunga é aplaudido por todos.

Enfatizamos que a materialidade fílmica de Bacurau apresenta algo interessante às características do personagem Lunga: ela atua de acordo com o pré-construído da virilidade dos heróis, combatentes de guerra ou do cangaço, por exemplo, de modo que ressignifica a memória discursiva desta figura. Lunga não se define somente pela sua valentia, sangue frio, mas também pelas suas características não-binárias, por recuperar características ditas distintas, correntemente associadas ao feminino e ao masculino, estão presentes em um mesmo personagem.



É noite em Bacurau, alguns jogam capoeira e as crianças brincam na rua. Na cena (1h20min), um menino começa a andar em direção ao escuro com uma lanterna, em seguida, outro menino vai buscar a lanterna deixada na mata. Ele pega a lanterna e avança. De repente, ele para e duas pessoas do grupo dos brancos-assassinos

aparecem armados, trata-se de Terry (Jonny Mars) e Josh (Brian Townes). Josh dispara contra o menino que morre imediatamente. As crianças correm aos gritos e os homens vão embora.



Lunga percebe que eles estão sendo atacados (1h23m50') pois a energia é cortada. Em seguida, as crianças avisam os adultos do que ocorreu. Os moradores andam juntos, a mãe da criança assassinada carrega o menino em seus braços, o que causa comoção e desespero entre os moradores. Um casal tenta fugir de Bacurau de carro, entretanto não conseguem, são mortos por Jake (James Turpin) e Julia (Julia Marie Peterson) na estrada, o que deixa explícito o jogo de matar pessoas, do qual o grupo participa.

Já em uma das cenas finais do filme (1h33m42'), os estrangeiros chegam à cidade para finalizar a sua "missão", querem atacar a todos que ali estão. Contudo, surpreendem-se ao perceber que ninguém está nas ruas. Todos os moradores estão escondidos, as crianças dentro da escola, alguns dentro de suas casas, do museu, da igreja etc., com as armas que estavam no museu, contra-atacam o grupo.



Os primeiros a morrerem são Kate (Alli Willow) e Willy (Chris Doubek). Ambos tentam atacar Damiano (Carlos Francisco) e sua mulher Daisy (Ingrid Trigueiro) na casa isolada onde vivem. Julia permanece viva após ser baleada, Damiano e Daisy a levam até a médica Domingas, contudo ela não sobrevive.



O outro grupo, Julia e Josh, está perto da entrada da cidade. Eles comunicam-se com Chris (Charles Hodges) e Jake através de escutas.⁵⁸ Deparam-se com roupas manchadas de sangue que secam em uma corda de varal. Sem um corpo ou caixão, elas contrapõem-se, pela alternância da câmera, a um caminhão que passa pela

⁵⁸ Esta cena é descrita com maiores detalhes no capítulo dedicado às análises desta dissertação.

estrada com caixões. As roupas pertencem às pessoas, inclusive à criança, assassinadas pelo grupo na noite anterior.

Os gringos não conseguem encontrar os moradores de Bacurau em suas casas para atacá-los e realizar a chacina que planejaram. Em uma das imagens, Terry está dentro de uma casa, podemos ver através da televisão, o seguinte anúncio: execuções públicas recomeçam às 16h – vale do Anhangabaú. A materialidade de Bacurau é permeada de um jogo de sentidos, troca de palavras e pistas discursivas que levam aos eventos que se discursivizam em seguida.



O caminhão que estava na estrada para em frente à igreja. Os norte-americanos esperam para que alguém apareça. Dois homens começam a retirar os caixões. Terry sai de dentro de uma casa e entra no museu histórico de Bacurau. No local, ele vê alguns objetos que fazem parte do passado de Bacurau. Contudo, as armas que ali estavam foram retiradas.

Temos, nas paredes, apenas os objetos, as fotos e uma notícia de jornal com o seguinte título: coiteiros de Bacurau são alvos da *volante*. Tais elementos remetem ao cangaço e aos cangaceiros do sertão nordestino. Os coiteiros eram pessoas que ajudam os cangaceiros, davam-lhes comida e abrigo. Já os volantes eram grupos de soldados enviados pelo Estado para procurar e matar os cangaceiros. Nas paredes e nas fotos, aparecem muitos objetos, como armas, uma bolsa e um cantil, típicos do cangaço.



Na rua, Julia começa a atirar em direção as casas. De repente, as janelas são abertas e os moradores começam a atirar em sua direção. Há uma troca de tiros rápida. Julia e Josh são acertados. De dentro do museu, Terry pergunta insistentemente: “quem está atirando? Somos nós?”.

De dentro do porão do museu, Lunga aponta uma arma em direção a Terry e o acerta. Ele cai. Nas paredes seu sangue escorre. Em seguida, já com um facão, Lunga o ataca com vários golpes. Chris é acertado nas costas por Michael, que está em um local mais afastado. Jake corre desesperado e entra no museu, sendo morto por Lunga alguns instantes após. Ainda nesta cena, Michael pensa em atirar contra si mesmo, mas ele vê a imagem de Dona Carmelita; ela aponta para um morador local que o captura.

Aos poucos, todos começam a sair dos seus esconderijos, os estrangeiros foram capturados e alguns deles mortos. Pelo megafone, os nomes dos moradores assassinados são pronunciados, os moradores carregam os caixões. Lunga coloca as cabeças decapitadas em frente à igreja. Todos os moradores estão presentes e filmam com seus celulares o que acontece. Definimos a materialidade fílmica de Bacurau pelo excesso de elementos visuais, como o sangue que escorre nas paredes e a agressividade tematizada no filme.



Apenas Michael, líder do grupo, permanece vivo. O prefeito chega no local e pergunta o que aconteceu, ele questiona sobre onde estão os “gringos”, “os turistas”, afirma que eles são pessoas importantes e que ele mesmo pode morrer pelo que a população fez. Plínio responde: “a gente está sob um poderoso psicotrópico e você vai morrer” (2h00m43’).

Michael ao ver o prefeito, reconhece-o imediatamente, chama-lhe pelo nome, pedindo-lhe ajuda. É nesse momento que fica explícito a aliança que o prefeito fez coniventemente pelos seus interesses políticos-eleitoreiros em troca de interesses externos dos estrangeiros. O prefeito é amarrado a um burro que o leva para cumprir sua “pena” no sertão.





Michael, norte-americano, diz: “*so much violence*”. Ele é aprisionado dentro de uma abertura do esgoto de Bacurau, ainda afirma, que seu grupo matou mais pessoas do que a população de Bacurau possa imaginar. No fechamento do filme (2h05m25’), ouvimos a música “Réquiem para Matraga” de Geraldo Vandré.