

QUEM NASCE EM *BACURAU* É O QUÊ? A CONSTRUÇÃO DO CORPO POLIFÔNICO PELO CORO DE VozES NORDESTINAS

WHO'S BORN IN *BACURAU* IS WHAT? THE CONSTRUCTION OF THE POLYPHONIC BODY BY THE NORTHEAST VOICES CHORUS

¿QUIÉN NACIÓ EN *BACURAU* ES QUÉ? LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO POLIFÓNICO POR EL CORO DE VOCES DEL NORESTE

Juan dos Santos Silva (PPGEL-UFRN)
juanfflorencio@gmail.com

Maria da Penha Casado Alves (UFRN)
penhalves@msn.com

Resumo

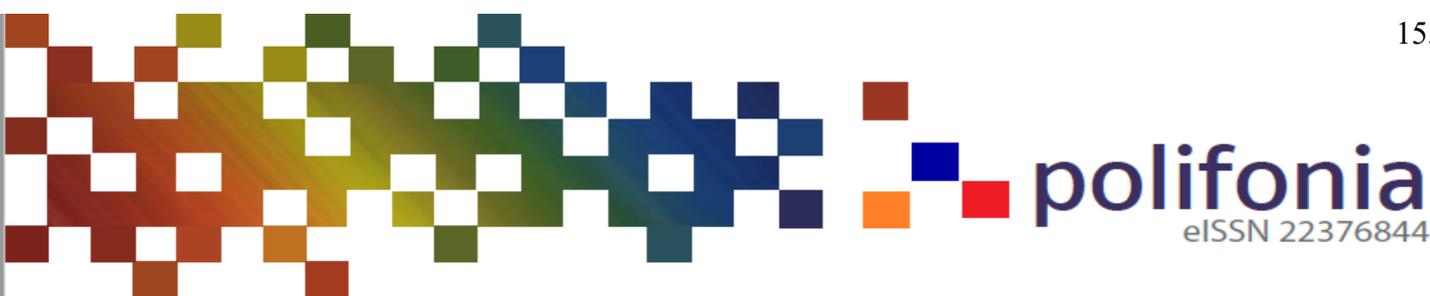
Neste trabalho, propomo-nos a discutir a construção do corpo polifônico na obra cinematográfica *Bacurau*, do diretor Kleber Mendonça Filho, a partir do embate entre as personagens Tony Jr. e Lunga. No longa, é evidente que nenhuma das personagens ocupa o local de protagonismo, antes, o coro das vozes que formam, constroem, conjuntamente e de forma equipotente, os sentidos em torno do vilarejo em que vivem no sertão pernambucano, delineando, assim, o verdadeiro protagonista da trama: o vilarejo Bacurau. Desse modo, a partir dos estudos de polifonia, categoria estudada por Bakhtin e de outros postulados advindos do Círculo de Bakhtin, evidencia-se aqui os traços polifônicos que atravessam *Bacurau*, seja na construção do vilarejo como espaço propício para a circulação de vozes equipotentes, seja pelos corpos polifônicos que proferem essas vozes. A busca pelos indícios polifônicos se deu a partir de uma perspectiva qualitativa pelo método indiciário.

Palavras-chave: corpo polifônico, bacurau, polifonia.

Abstract

In this work we propose to discuss the construction of the polyphonic body in the cinematographic work *Bacurau*, by director Kleber Mendonça Filho, based on the clash between the characters Tony Jr. and Lunga. In the feature film, it is evident that none of the characters occupies the place of protagonism, rather, the chorus of voices that form, construct, together and in an equipotent way, the meanings around the village where they live in the Pernambuco hinterland, thus delineating the true protagonist of the plot: the village Bacurau. Thus, from the studies of polyphony, a category studied by Bakhtin and other postulates coming from the Bakhtin Circle, the polyphonic traces that cross *Bacurau* are shown here, whether in the construction of the village as a favorable space for the circulation of equipotent voices or by polyphonic bodies that utter these voices. The search for polyphonic evidence took place from a qualitative perspective using the indicative method.

Keywords: polyphonic body, bacurau, polyphony.



Resumen

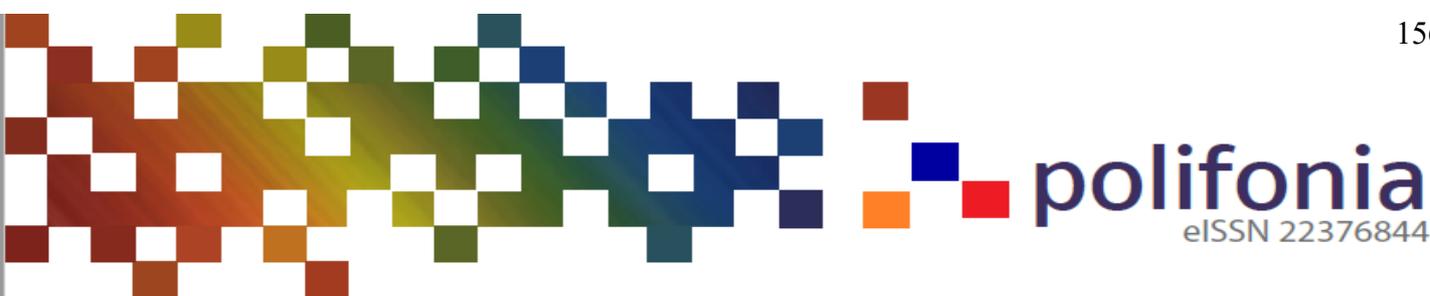
En este trabajo proponemos discutir la construcción del cuerpo polifónico en la obra cinematográfica *Bacurau*, del director Kleber Mendonça Filho, basada en el choque entre los personajes Tony Jr. y Lunga. En el largometraje, es evidente que ninguno de los personajes ocupa el lugar de protagonismo, sino el coro de voces que forman, construyen, juntos y de manera equipotente, los significados alrededor del pueblo donde viven en el interior de Pernambuco, delineando así el verdadero protagonista de la trama: el pueblo Bacurau. Así, a partir de los estudios de polifonía, una categoría estudiada por Bakhtin y otros postulados que provienen del Círculo de Bakhtin, aquí se muestran los rastros polifónicos que cruzan *Bacurau*, ya sea en la construcción de la aldea como un espacio favorable para la circulación de voces equipotenciales o por cuerpos polifónicos que pronuncian estas voces. La búsqueda de evidencia polifónica tuvo lugar desde una perspectiva cualitativa utilizando el método indicativo.

Palabras clave: cuerpo polifónico, bacurau, polifonía.

Introdução

Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), Bakhtin lança mão da discussão que edifica a noção de polifonia. Para esse empreendimento, o autor rememora a *archaica* da prosa romanesca para buscar, desde o mundo grego, as contribuições estilísticas que têm dado um tom monológico aos romances, os quais se caracterizam por um monologismo, autoritarismo e acabamento (BEZERRA, 2016). Ou seja, nesse tipo de prosa, existe uma força detentora de poder de criação: o autor. É ele o responsável por exercer o domínio da hierarquia e atribuir características, destinos e possibilidades às personagens que cria, sendo o Deus da narrativa que tudo sabe, tudo cria e tudo revela. Na contramão, está a prosa polifônica, caracterizada pela realidade em formação, inconclusibilidade e não acabamento. Logo, na contramão do monologismo, há um efeito na prosa polifônica que faz com que o seu autor não assuma um papel autoritário, mas engajado dialogicamente na construção das personagens que, na realidade, não se constroem por suas próprias mãos, e sim a partir das interações dialógicas entre os que participam do grande diálogo do romance. Isto é, de fato é o autor quem cria o seu personagem, porém, nesse processo de escrita, eles ganham autonomia ao ponto de não representarem meramente os pensamentos do autor, mas vozes do mundo social, ou seja, além das fronteiras entre literatura e mundo da vida.

Nesse sentido, a polifonia instaura para Bakhtin (2008) uma nova forma de construção literária e revela a necessidade de uma revisão teórico-metodológica para que se analise determinadas obras não mais pelo olhar monológico, mas com uma lente polifônica que permita observar a refração das vozes sociais que não aparecem no romance como massa



inidentificável, e sim como um conjunto formado de vozes particulares e, sobretudo, equipotentes.

Na tentativa de compreender melhor esse processo na teoria bakhtiniana (2008), objetivamos, neste artigo, propor discussões em torno da polifonia com o fito de ampliar o entendimento sobre a categoria, bem como os seus sentidos para além da literatura visitando empreendimentos polifônicos na antropologia e, por fim, a partir dos resultados obtidos dos objetivos anteriores, analisar a obra cinematográfica *Bacurau* (2009), do diretor Kleber Mendonça Filho, por apresentar inúmeros vestígios de construção polifônica que, em consequência, só podem ser apropriadamente lidos com lentes polifônicas.

A polifonia bakhtiniana

Ao se imaginar o processo de escrita literária, o autor do texto tende a ser a figura de maior importância. Afinal, é ele, como sujeito concreto, que construirá, partindo dos seus conhecimentos e domínio da linguagem, uma narrativa ficcional com personagens igualmente fictícias – ainda que baseados ou feitos na intenção de representar alguém do mundo concreto. Logo, o autor assume na sua produção um papel de poder grandioso e, praticamente, totalitário. É ele o deus de seu objeto, ele quem define as regras do seu mundo, bem como delimita os corpos dos que circulam por esse mundo e coloca as palavras que saem de suas bocas. Essa figura do autor como deus é o primeiro ponto que Bakhtin (2008) tenta corroer ao defender a literatura dostoiévskiana como uma prosa diferente, a qual, segundo o teórico, abre mão desse papel autoritário e cede espaço para que o trono narrativo, espaço gerador das construções de sentido da obra ficcional, possa ser um espaço de permuta entre autor, personagens e, por que não, leitores.

A representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes e lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objetos dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance. Ele efetivamente admite liberdade a independência das personagens em relação ao autor na obra dostoiévskiana, mas deixa claro que, sendo dialógica a totalidade no romance dostoiévskiano, o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. É o regente de um grande coro de

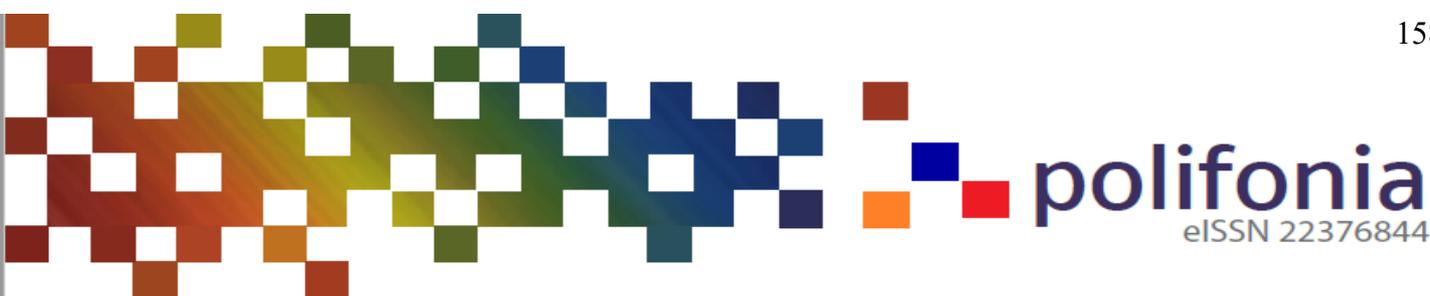


vozes, que participam do grande diálogo do romance mas mantendo a própria individualidade. (BEZERRA, 2015, p. X)

A partir do que propõe Paulo Bezerra no prefácio de *Problemas na poética de Dostoiévski*, é evidente a subversão que a trama dos romances de Dostoiévski revelam a partir da posição do autor nas narrativas. Pensar um texto sem uma posição do autor é uma tarefa discursiva impossível, afinal de contas, os enunciados que os sujeitos produzem estão marcados pelas posições, pelos embates e pelas questões de seus produtores. Não há neutralidade na linguagem quando a teorizamos como prática social mediada por sujeitos particulares em espaços e tempos singulares. Dessa maneira, o papel do autor polifônico não é o de exercer total controle sobre seus personagens nem o de se eximir responsabilmente do seu texto. Na verdade, o papel desse autor é, antes de tudo, colocar no centro de sua obra o questionamento das grandes verdades, propondo “uma concepção não-monológica e antissistêmica da verdade” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 250). O espaço social está repleto de verdades, construídas por instituições e sistemas autoritários os quais, no fim das contas, têm como objetivo a sistematicidade da sociedade. É papel do autor polifônico não absorver essas verdades para o seu romance como mero dado social pronto e definitivo, e sim como uma verdade provisória advinda da ciência, da história ou do espírito de uma época ou das pessoas. Ao colocar essas verdades como abertas, elas se tornam “repletas de eventidade”, ou seja, abrem espaço para os questionamentos, o estranhamento, o diálogo e, sobretudo, a construção de verdades paralelas. Portanto, como regente da obra, o autor preserva a sua individualidade, mas não a coloca acima da individualidade das personagens e das vozes sociais que elas representam. O autor constrói sua história e, junto a seu leitor, mistura-se em meio ao emaranhado de personagens, embates e representações do mundo da vida presentes na narrativa polifônica.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenas de outros heróis. (BAKHTIN, 2015, p. 03)

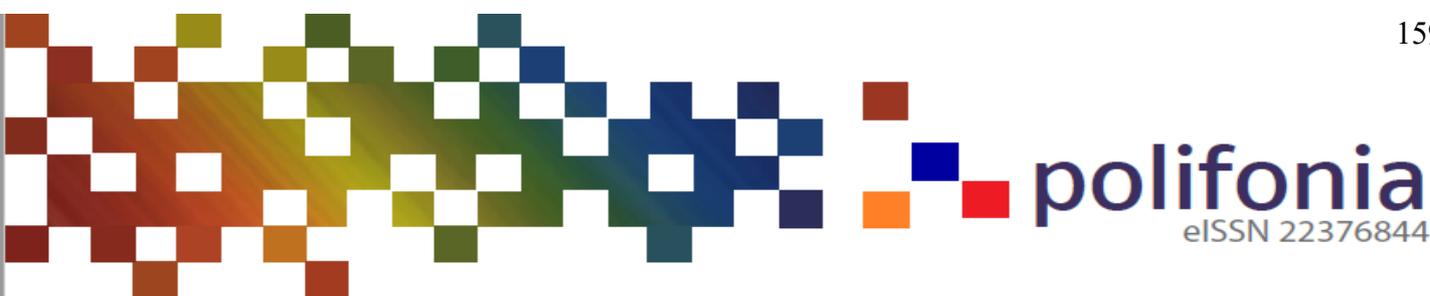
A polifonia, nesse ponto de vista, assume o caráter do carnaval. Da mesma forma que, na tradição medieval, as diversas classes saíam às ruas para festejar e, naquele momento,



turvava-se a noção de hierarquia entre sujeitos, o mesmo acontece na trama polifônica em que personagens e autor participam do grande diálogo do romance e possuem, naquele momento, suas vozes particulares e singulares preservadas no mesmo sistema narrativo, sendo fundamentais para a construção do sentido. Não é o autor que exerce o domínio sobre as vozes, mas todas as vozes, em diálogo, que constroem um sentido único para a obra, assim como na música, de onde vem o termo polifonia, em que não é apenas uma melodia que compõe a música polifônica, e sim a junção de muitas, em conjunto. Isto é, se uma dessas melodias é descartada, a música se transforma em outra coisa. Da mesma forma é a polifonia literária, porém, ao invés de melodias, temos as vozes sociais. Obviamente, no espaço social, o burguês e o operário não ocupam o mesmo espaço de poder e é difícil imaginar a questão da equipotência de vozes entre eles, por exemplo. Todavia, a polifonia não é uma utopia que defende todas as personagens com a mesma posição de poder, mas com a mesma capacidade de construir sentido. Ou seja, o sentido da obra polifônica só se edifica com a singularidade e o sentido de todas as vozes que dela participam.

É fundamental, ainda, retomar o papel basilar do autor nesse processo de construção literária. Afinal, o seu empreendimento será o de transformar as personagens em mais do que um representante de uma verdade absoluta. Em outras palavras, sua função é construir um sujeito literário que “não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 2015, p. 87). Assim, a combinação dessas vozes ideológicas no romance produz não uma sistematicidade em que as personagens gravitam com o fito de confirmar uma certa verdade, mas “um evento concreto constituído de orientações e vozes humanas organizadas” (BAKHTIN, 2015, p. 101), ou seja, é papel do autor construir uma narrativa em que o que está em jogo é o evento, o encontro de sujeitos ideólogos que representam mundos particulares – inclusive antagônicos ao do autor – e no qual as relações se darão de forma dialógica, no sentido de que não há mais a figura do autor autoritário, e sim do autor que abandona sua posição de titeriteiro para construir os sentidos da narrativa junto com as personagens, em equipotência. As vozes de autor e personagens se misturam em uma antropofagia de sentidos no qual uma voz não se sobrepõe a outra e tem fundamental importância para a construção do sentido do todo narrativo.

Bakhtin (2015, p. 4-5) defende que “a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor”. A partir disso, é importante compreender esses heróis como

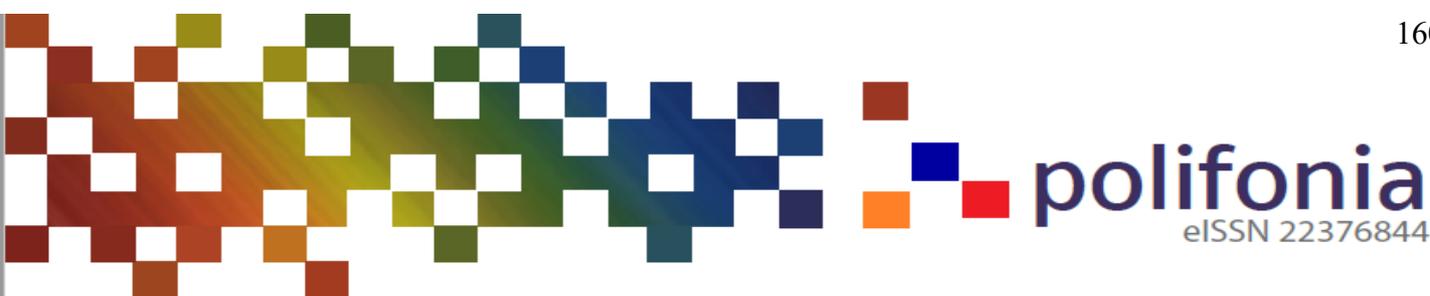


ideólogos que são. Na verdade, essas entidades ideológicas entrarão em constante processo de confronto de ideias e verdades, propiciando a trama do romance. Nesse sentido, é importante resgatar as noções de alteridade e excedente de visão discutidas por Bakhtin (2011) na tentativa de compreender a arquitetônica que se instaura entre as personagens do romance. Afinal, é justamente a possibilidade de excedente de visão proveniente do fenômeno da alteridade que permite aos sujeitos – não só no mundo da arte – construir sentido a partir da interação com o outro.

Entende-se por alteridade, *lato sensu*, como as relações estabelecidas entre o eu e o outro. É por causa dela e por ela que a interação se faz possível na linguagem. É na relação de um ser com o outro que surge a necessidade de produção de linguagem, afinal, é preciso contemplar esse outro, objeto de comunicação, e tecer enunciados que cheguem até ele, enunciados responsivos a minha existência e construídos a partir de um determinado lugar e tempo, ainda que esses enunciados sejam apenas pensamentos meus sobre esse outro. Quem observa, observa com um olhar próprio. E quem é observado também possui suas questões próprias. Um sujeito nunca conseguirá ver completamente o outro, assim como não conseguirá contemplar totalmente a si. Todavia, mediante a interação, essa construção da imagem de si e dos outros se torna menos turva. Só na relação com os outros é que é possível construir uma imagem do mundo. Só no outro encontramos acabamento.

O resultado dessa alteridade só é efetivo a partir do que Bakhtin (2011) denomina excedente de visão. Para o autor, quando um eu experimenta a alteridade e se põe no lugar do outro, observa esse outro, analisa os seus limites corporais, bem como as representações que exala e, por fim, retorna ao seu local de eu, ele traz consigo os sentidos apreendidos com esse outro. Nesse momento, seu eu já não é mais o mesmo anterior a essa experiência. Ele traz consigo novos dados, novas informações, novos sentidos. Assim, ele transborda, há um excedente de visão, uma visão de mundo e, sobretudo, do outro que não se tinha outrora e, nesse momento, esse eu se transforma em um novo eu a partir do resultado de interação com um outro.

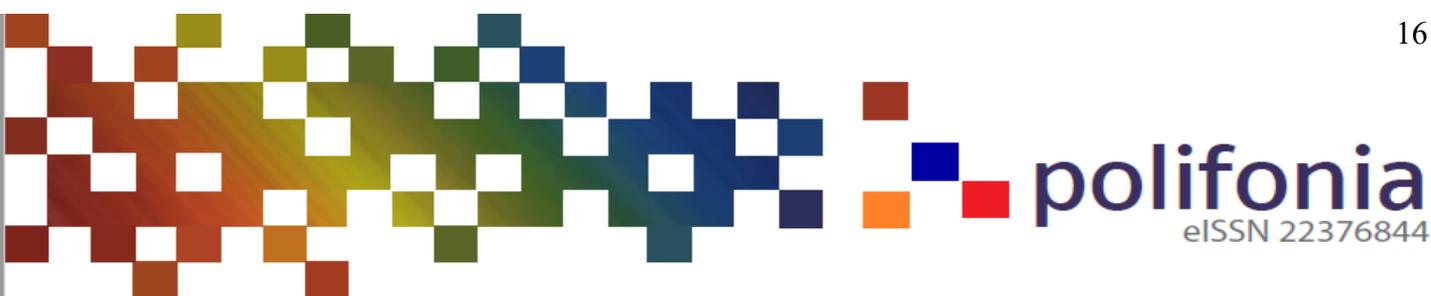
Esses dois conceitos são imprescindíveis para se compreender o processo de interação entre as personagens do romance. Afinal, a personagem da trama romanesca precisa fazer uso da alteridade para interagir com as outras personagens que a cercam. No entanto, o excedente de visão resultante dessas interações tem o potencial de promover mudanças nas personagens



ao longo da trama, o que não garante que essa potencialidade se materialize, visto que é justamente o resultado dessa potencialidade que promove uma das diferenças entre o autor e a personagem da trama monológica e polifônica.

No romance monológico, o autor desfruta de um excedente de visão imenso, superior ao que se encontra no mundo da vida. Afinal, esse autor pode ser visto como o deus do seu mundo, logo, foi ele quem “criou a personagem, conhece-lhe a psicologia melhor do que a personagem jamais poderia conhecer e sabe o destino da personagem” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 257). Dessa maneira, o autor ocupa um espaço que lhe permite ter total controle sobre a personagem e, conseqüentemente, definir sua identidade e finalizar suas possibilidades de performance discursiva. Imaginar uma estrutura romanesca diferente desse modelo é muito difícil, uma vez que, como já mencionado, o papel do autor como criador é justamente arquitetar a vida de suas personagens. O próprio Bakhtin (2008) admite os obstáculos para se instaurar uma trama polifônica, e a quebra desse excedente sobre-humano é a grande barreira a ser corroída no romance que almeja ser polifônico. Portanto, o autor polifônico teria o papel de guiar suas personagens a “encontros casuais e incidentes provocativos” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 257), mas, a partir do momento que essas personagens se encontram, o que acontecerá é justamente a eventividade, a interação guiada pela alteridade e, sobretudo, o excedente a partir do diálogo com o outro que resulta, exatamente, no acabamento entre personagens. O autor polifônico tem o papel de dar corda em seus personagens, mas o movimento que esses personagens farão é imprevisível e foge do controle do autor, eles são guiados pelas vozes que representam.

Nessa perspectiva, a personagem dita ideóloga por Bakhtin evidencia que as personagens do romance polifônico são portadoras de uma voz social que representa uma voz similar no mundo da vida. Obviamente, as personagens do romance monológico, em diversos momentos da história da literatura, também representavam diversas vozes sociais, do contrário, feririam o princípio da verossimilhança. A grande diferença é que o ideólogo do romance polifônico não carrega uma voz una, verdadeira e definitiva. A sua voz é atravessada pelo eco de muitas outras vozes sociais. O sujeito representado nessa literatura está marcado por todos os discursos que o circundam e, apesar de alguns prevalecerem e construírem sua identidade de forma mais preponderante, juntam-se coesivamente a ela uma série de outros sentidos, discursos e verdades. O personagem polifônico está em constante conflito consigo mesmo pois,

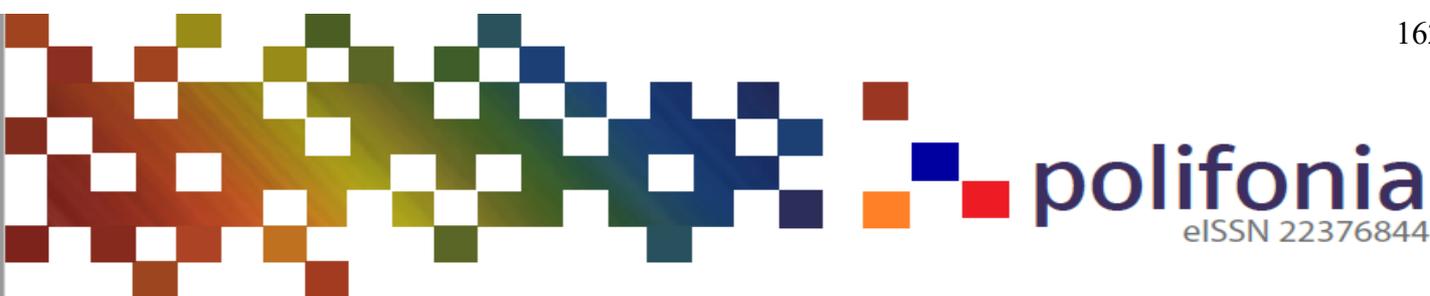


a todo momento, verdades outras se colocam em seu caminho. A interação com o outro põe em risco sua identidade como artefato definitivo e o joga em uma construção identitária inacabada.

Esse tipo de identidade só é possível no romance polifônico porque assim também é possível na realidade. O homem em sua jornada pelo mundo e interação com outros sujeitos também está em constante processo de mudança e construção de si. A problemática discursiva dessa concepção identitária é exatamente o sistema ao qual o homem está submetido. Ora, se o autor monológico tem o controle sobre toda a sua narrativa, isso permite que seu sistema se torne mais previsível e seus heróis, vetores de verdades únicas. O autor polifônico foge a essa sistemática e assume a verdade como dialógica, passível de interpretações e mutável a depender dos contextos. Bakhtin (2015), ao discutir a polifonia, evidencia que ela só poderia acontecer durante o capitalismo.

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício, justamente, na Rússia, onde o capitalismo avançara, de maneira quase desastrosa, e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual, no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2015, p. 19).

É esse sistema que oferece as condições para que essa narrativa se desenvolva. Não porque ela valoriza a equipotência das vozes dos sujeitos, mas justamente o contrário. Ela aposta na tentativa de homogeneização dos sujeitos e na veiculação de verdades únicas, desde que essas beneficiem os seus modelos de produção. Assim, é evidente a necessidade de compreender a polifonia para além da esfera literária, ela precisa ser entendida como artefato nascido no mundo da vida e reelaborado para o mundo da arte. A Rússia, a partir do que assevera o teórico, foi o terreno fértil da polifonia por ter sido o lugar em que os sujeitos não absorveram automaticamente a dinâmica capitalista, justamente pelo choque entre a multiplicidade de vozes, a voz única que o sistema tenta impor aos que estão sob ele. Pode-se dizer, portanto, que o capitalismo tenta se impor no mundo da vida como se impõe o autor monológico no mundo da arte. Ao ter o controle sobre as verdades inscritas nos corpos dos



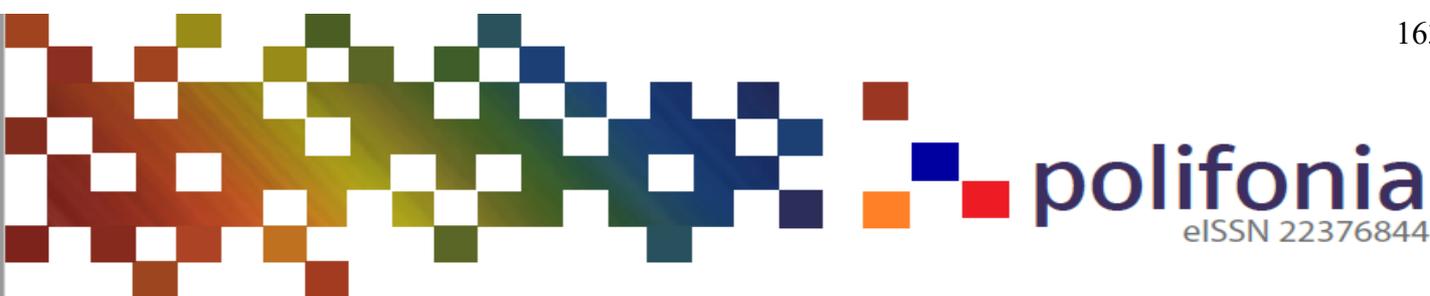
sujeitos, é mais fácil exercer poder sobre eles e tecer as verdades convenientes ao tecido social que se almeja.

A polifonia deve ser vista, então, para além de uma visão utópica em que todas as vozes estão no mesmo patamar. Não é essa a definição dada por Bakhtin. Na verdade, o autor defende a ideia de narrativa polifônica como um mundo povoado por vozes aptas a criarem e inscreverem sentidos no mundo em que vivem. A base constrói a narrativa do mundo capitalista e pulsa para a infraestrutura validá-la, porém, ainda assim, o capitalismo não tem a palavra final. As vozes, embora marginalizadas e diminuídas, ecoam seus discursos. Mesmo que essas vozes não estejam em pé de igualdade com a daqueles que possuem maior posição de poder, elas existem. Os sentidos se constroem de diversas vozes, e a polifonia é parte do mundo da vida na medida em que essas vozes insurgentes reivindicam seu espaço na construção do sentido da sociedade que estão inseridos. Isso é reelaborado para literatura. Contudo, a polifonia é, antes de uma categoria literária, uma categoria do mundo da vida.

2. A cidade polifônica e seus corpos (polifônicos?)

A partir da seção anterior, ficou evidente a ligação fundamental da polifonia, como fenômeno literário, com o mundo da vida. Antes de nos debruçarmos sobre os corpos da narrativa do filme *Bacurau* (2019), cabe uma breve excursão pelo que se produziu acerca de polifonia para além do literário ou que, ainda no literário, evidenciou-se algum aspecto pouco acabado por Bakhtin em sua obra original. Para isso, atenta à produção de Canevacci (2004; 2009) acerca da cidade como arquitetura polifônica e de Costa (2015) sobre o corpo polifônico em uma dimensão semiótica. Ao final da discussão em torno dessas abordagens, apresentaremos, com maior ênfase, o objeto de análise bem como a metodologia adotada nesta pesquisa, além de introduzir bibliografia complementar, na tentativa de ampliar os sentidos no tocante à construção dos corpos envolvidos no processo polifônico do longa-metragem selecionado.

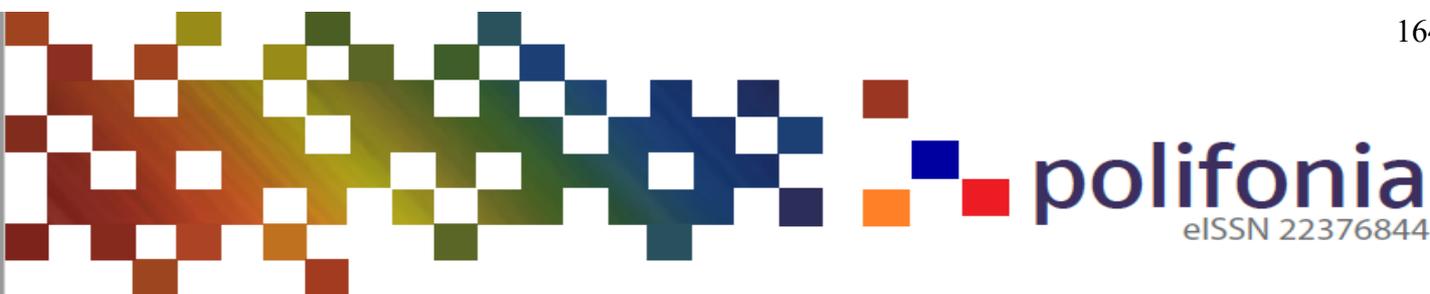
Enquanto Bakhtin defende que a polifonia acontece no romance a partir do grande diálogo resultante da liberdade experienciada entre autor e personagens, Canevacci (2004) sustenta que situação semelhante acontece nas cidades, em que o grande diálogo é operado por “um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-



se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (CANEVACCI, 2004, p. 17). Logo, o teórico defende que a categoria teórica da polifonia atua para além da literatura e é materializada pelas vozes sociais que circulam pelas cidades. A cidade, então, assim como a obra polifônica, oferece uma atmosfera capaz de germinar narrativas com sujeitos livres para construir sentidos ao mundo e a si mesmos, naturalmente inacabados à medida que lhes é dada a capacidade de interação, e, por fim, no julgo do sistema capitalista, personagens ficcionais e sujeitos sociais desbravam narrativas enquanto enfrentam constantes embates na arena social que habitam. Assim, evidencia-se uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, encontram e fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, por meio de suas respectivas linhas melódicas. (CANEVACCI, 2004, p. 15)

Portanto, na perspectiva do autor, a cidade é constituída por vozes diversas e copresentes: “uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (CANEVACCI, 2004, p. 15). Assim, a cidade é um espaço propício para a veiculação de uma “multiplicidade de eus” (CANEVACCI, 2004). Com isso, o autor defende uma crise do coletivo, o qual é atingido diretamente pelo avanço da comunicação e do digital. Isso não quer dizer que os sujeitos já não se articulem em comunidades ou tribos, mas que esse avanço propicia sujeitos cada vez mais fluidos e pluralizados, dadas as crescentes oportunidades de subjetividade a partir dos espaços em que se circula e dos produtos que se pode consumir, oportunizando sujeitos que dependem cada vez menos das narrativas nacionais ou locais para construir suas identidades. O indivíduo, situado em um cronotopo “polifônico e híbrido”, passa a ser visto como multivíduo. Para o autor, “significa que multivíduo é uma pessoa, um sujeito, que tem uma multidão de eus na própria subjetividade. O plural de eu não é mais nós, como no passado. O plural de eu deve ser eus” (CANEVACCI, 2009, p. 8).

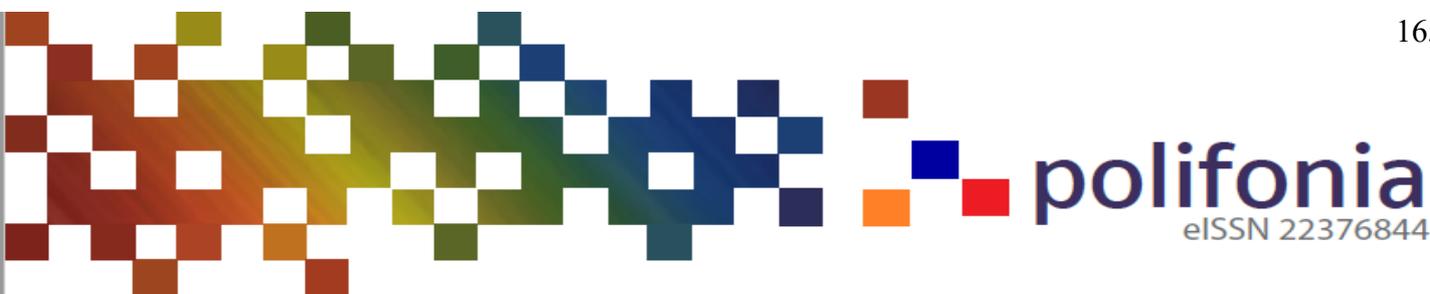
A definição de multivíduo dada por Canevacci dialoga com a noção de identidade inacabada tratada por Bakhtin (2015). Ao defender a ideia de personagens que não estão acabadas no mundo em que circulam, mas abertas para a interação com o outro e, consequentemente, preparadas para constantes mudanças a partir do resultado dessas interações, Bakhtin (2008) ilumina o processo de formação identitária dos sujeitos na



modernidade. Ora, já não é mais o estado-nação ou dogmas locais que definem quem são ou até onde podem ir os sujeitos. Seus destinos cada vez mais dependem dos artefatos culturais que consomem e dos sujeitos com quem estabelecem pontes de interação. O sujeito, então, já não pode ser visto como átomo preenchido, uno e indivisível, e sim como a multiplicidade de vozes que o perpassam, construindo subjetivamente diversos eus que, em embate dialógico, constroem e reconstroem suas identidades. Daí o fato de se constituírem híbridos em um cronotopo igualmente híbrido. Isso só é possível porque esses seres andam sobre solo polifônico, em que, apesar de forças de contenção que tendem ao monologismo de uma história única, suas vozes ainda conseguem manter singularidade e sua posição no coro de sentidos sociais.

É bem verdade, também, que, se essas vozes se manifestam e ganham materialidade sobre os sujeitos, são elas que marcam seus corpos de sentido. Portanto, o corpo da personagem polifônica se diferencia do corpo da personagem monológica. Ora, se o sujeito polifônico é capaz de mudar, sua vida é uma completa metamorfose. Passar por um estágio permanente de crescimento é essencial para manter sua posição como inacabado. Esse sujeito ostenta fases de mudança e as cicatrizes dos embates sociais por que passa enquanto cresce. Já a personagem monológica pode terminar sua narrativa imutável, como se nada tivesse a atingido. Afinal, nenhuma força que se chocou contra ela foi capaz de mudá-la. Ou seja, é nos corpos que se marcam as vozes que os sujeitos representam, os sentidos que eles possuem socialmente e as marcas que denunciam seu local no mundo (ao Norte ou ao Sul, ao centro ou ao periférico).

Esse debate suscita a ideia defendida por Costa (2015) acerca de um corpo polifônico. Em seu artigo intitulado *O corpo polifônico: um estudo interdisciplinar entre a semiótica e a filosofia bakhtiniana*, o autor revisita os estudos bakhtinianos para observar a construção dos corpos dos heróis em Dostoiévski a partir das vozes que os constituem e como esses corpos ganham materialidade a partir da semiótica. Em linhas gerais, o autor define o corpo como uma instância que transcende o fisiológico ou biológico, constituindo-se no e pelo discurso, o que faz com que esses corpos ganhem materialidade, seja na literatura seja nos demais artefatos artísticos, a partir dos “recursos da enunciação enunciada, ou seja, pelo vocabulário, pelo modo de dizer, pelas marcas deixadas pelo sujeito da enunciação no enunciado” (COSTA, 2015, p. 127). Desse modo, pelo olhar da semiótica francesa (MARLEAU-PONTY, 1994), o corpo é compreendido como consciência e matéria. O corpo seria entendido como polifônico, então,

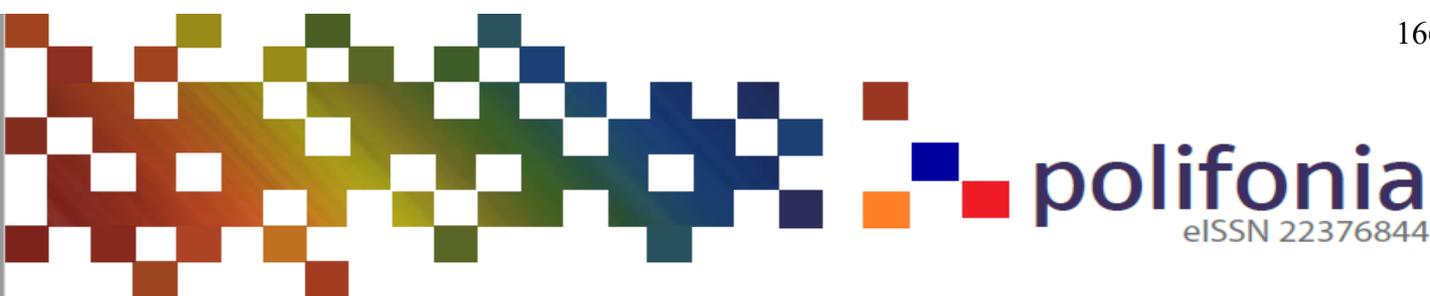


por ser constituído de vozes equipotentes que atravessam os corpos dos personagens/sujeitos e, em processo dialógico, essas mesmas vozes tatuam em seus corpos sentidos distintos, conflitantes e, sobretudo, caracterizantes.

A partir desse preâmbulo da polifonia para além da literatura, fica evidente a plasticidade dessa categoria bakhtiniana não apenas para a visualizar em obras além das de Dostoiévski, como para ampliar os seus sentidos em direção ao mundo da cultura, visualizando seus desdobramentos tanto em outros artefatos estéticos quanto na própria vida, como é o caso do que acontece nas cidades (CANEVACCI, 2004) e com os corpos dos que transitam por ela (CANEVACCI, 2009; COSTA, 2015). Na tentativa de mitigar a visão reducionista que paira sobre essa categoria e construir maior inteligibilidade para ela no além literatura, optamos por explorar a categoria no longa-metragem *Bacurau* (2019). A história do filme foi motivadora para a sua escolha por possuir um enredo baseado em um vilarejo do sertão nordestino que vivencia momentos de tensão entre os moradores, o grupo político no poder e uma intervenção externa e estrangeira na cidade. Logo, a trama nos permite realizar um cotejamento dialógico com a discussão tecida até aqui, ou seja, evidenciar o paralelo entre a cidade e o romance como capazes de germinar tramas polifônicas, os personagens literários e cinematográficos como capazes de produzir identidades inacabadas e, por fim, evidenciar o circuito polifônico que se arquiteta pungentemente no mundo da vida o qual é representado nesses artefatos estéticos.

Para a análise, além das referências já elucidadas, juntam-se ao nosso arcabouço teórico as discussões de corpo advindas de Judith Butler (2015) e de Guacira Lopes Louro (2016) e de formação das sociedades do sertão a partir de Ribeiro (2015). Em termos metodológicos, apoiamo-nos no cotejamento dialógico e no paradigma indiciário¹ (GINZBURG, 1985) para, a partir das pistas provenientes do objeto de análise, consiga se tecer relações entre teoria bakhtiniana e mundo da vida, contextualizando o objeto e construindo sentidos a partir de sua umbicalidade com o mundo social. Essas pistas são materializadas, por vezes, como polêmicas veladas e abertas (BAKHTIN, 2015) que aparecem na fala das personagens e que podem passar despercebidas para o pesquisador que observa apenas os momentos de conflito aberto. Na análise dos corpos polifônicos, selecionamos dois corpos representados no filme que elucidam o embate vivenciado nos sertões nordestinos: Lunga, uma imagem representativa do “macho

¹ Para Ginzburg (1985), esse método consiste na atenção do pesquisador a vestígios deixados pelo seu objeto, e não apenas com provas explícitas, que possibilitem uma investigação mais consistente do objeto de análise.

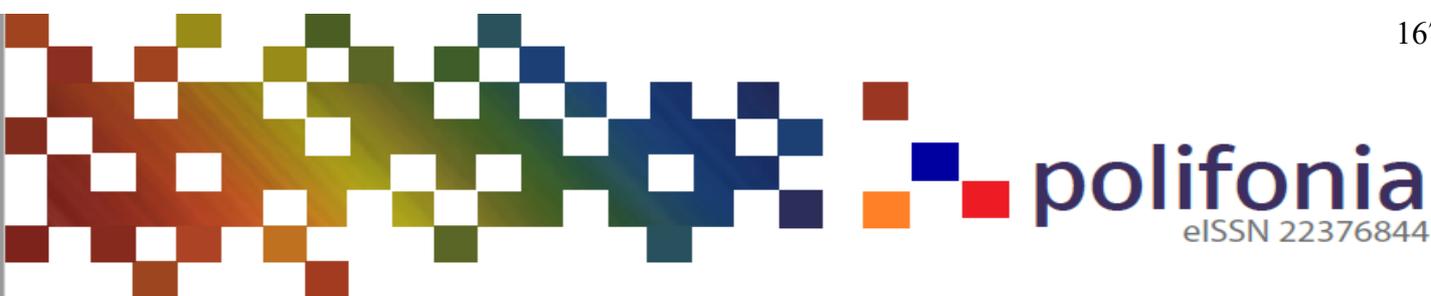


nordestino” e da sua rebeldia em relação aos poderosos, e Tony Jr, representante das oligarquias políticas interioranas e figura de grande poder. A escolha se dá pelo fato de os dois corpos colocarem em jogo duas imagens monológicas do ambiente interiorano do sertão nordestino: a ruína do *cabra macho* e o político como ser mítico.

3. O coro polifônico de *Bacurau*

Bacurau, título que dá nome ao longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, não é uma cidade, trata-se de um vilarejo ou distrito, como é comumente chamado esses lugares no sertão nordestino. O que se chama de sertão é uma região que se forma em uma faixa de terra do Brasil para além das terras frescas e férteis do massapé, local este onde se desenvolveram os engenhos de açúcar (RIBEIRO, 2015). Afastado do que era o centro comercial da época colonial, o solo seco de vegetação característica pela irregularidade das chuvas foi usado para uma criação extensiva de gado, dando origem a uma economia pobre e dependente. Na medida em que foi aumentando o mercado para a carne de boi e seus derivados, como o couro, essa região passou a ter um maior prestígio econômico, mas ainda restrito aos coronéis – donos das terras e do gado –, enquanto os trabalhadores mantinham-se em situação precária e por meio de poucos ganhos cuidando dos rebanhos de outrem e de uma agricultura de subsistência. Nesse sentido, também se forma nessas regiões um tipo particular de população, caracterizada por, além da especialização no pastoreio e pela dispersão espacial, traços singulares como a organização familiar, estruturação do poder, a qual tem enraizado o papel de prestígio do criador de bois e a submissão do vaqueiro, que se desdobra em diversas consequências, como o poder absoluto desse senhor e a obediência irrestrita do vaqueiro (RIBEIRO, 2015).

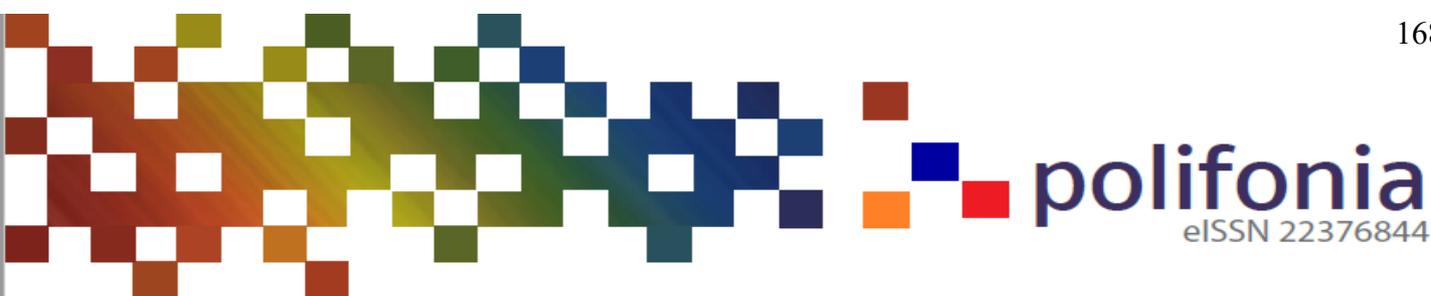
Essa hierarquia caracteriza o cenário que define a organização social do sertão ao longo da história do Brasil. Essa delimitação clara e quase intransponível entre as classes sociais gerou nessas regiões os descendentes dos criadores e latifundiários, transmutados ao longo do tempo em políticos detentores não só do poder econômico como político, e a perpetuação da dependência dos vaqueiros e da população em geral, os quais têm como poucas alternativas o trabalho nas fazendas, a agricultura de subsistência ou, por vezes, um emprego comissionado nas prefeituras interioranas, bem como a possibilidade de participar do comércio local. Assim, instaura-se uma sistemática social que reproduz a gênese do sertão, na qual uns são completamente assistidos enquanto outros funcionam como uma espécie de excedente, ou seja,



são absorvidos pela cidade quando necessário e dispersados quando se necessita de mão de obra barata e pouco qualificada – vide o processo de migração, sobretudo para as regiões Norte e Sudeste, ao longo dos séculos XIX e XX.

As populações sertanejas, desenvolvendo-se isoladas da costa, dispersas em pequenos núcleos através do deserto humano que é o mediterrâneo pastoril, conservaram muitos traços arcaicos. A eles acrescentaram diversas peculiaridades adaptativas ao meio e à função produtiva que exercem, ou decorrentes dos tipos de sociedade que desenvolveram. Contrastam flagrantemente em sua postura e em sua mentalidade fatalista e conservadora com as populações litorâneas, que gozam de intenso convívio social e se mantêm em comunicação com o mundo. Em muitas ocasiões, esse distanciamento cultural revelou-se mais profundo que as diferenças habituais entre os citadinos e os camponeses de todas as sociedades, fazendo explodir as incompreensões recíprocas em conflitos sangrentos. Na verdade, a sociedade sertaneja do interior distanciou-se não só espacial mas também social e culturalmente da gente litorânea, estabelecendo-se uma defasagem que as opõe como se fossem povos distintos. (RIBEIRO, 2015, p. 261)

Uma das consequências do isolamento do povo do sertão, mencionada por Ribeiro, é a manutenção de certos preconceitos estruturais que encontram com menos frequência forças de corrosão vindas do contato com o diferente. Daí a vida nas periferias urbanas e rurais serem um fardo ainda mais pesado para aqueles sujeitos que são tidos como destoantes dos demais e são ainda mais evidenciados e violentados nesses espaços de exclusão. Assim, esse isolamento que reflete tanto em conservadorismos morais quanto em desníveis econômicos constrói um imaginário de Nordeste e nordestino como local ultrapassado de sujeitos ignorantes. No entanto, o que se revela, não só no longa *Bacurau* como pela história, é que talvez, pelo histórico de sofrimento socioeconômico ao longo do tempo, o sujeito nordestino tende a uma consciência de classe ímpar, o que pode ser ilustrado por diversos momentos de embate entre sujeitos detentores de poder e população em geral, como o conflito de Canudos e o movimento do cangaço. Esses dois movimentos evidenciam o conflito de classes que brota no sertão junto ao surgimento das comunidades sertanejas. Contemporaneamente, o criador de bois transmuta-se em político, o vaqueiro e sua família, em assalariados de múltiplas identidades, e as cidades se tornam o campo no qual se faz o embate. Pelas ruas das cidades, dos distritos e dos vilarejos percorrem as vozes que dão vida ao circuito polifônico no sertão. Da mesma maneira, uma vez construídos no e pelo discurso, os corpos se materializam por esses locais e emanam os discursos que representam. É o desfile dos corpos polifônicos.



Os personagens de Bacurau trazem nos corpos, nos cabelos, na cor da pele, um Brasil que emergiu e ganhou visibilidade. Homens e mulheres, negros e negras, trans, putas, os caboclos e povos originários. Magníficas as cenas de um devir índio dos personagens que andam e vivem nus nas suas casas de barro, falando com as plantas, vivendo em uma temporalidade estendida, donos de poderes mágicos e de uma cosmovisão. Impossível não ver neste faroeste caboclo sideral os banhos de sangue, as Marielles assassinadas, a potência das mulheres, todo um novo cangaço das lutas de maiorias, minorias e transgêneros. [...] Em Bacurau, o mais importante é a comunidade e o comum. As lideranças são múltiplas, descentralizadas: a cangaceira trans, a médica Domingas, o professor, as lideranças espirituais. Muitas cabeças e um só corpo. (BENTES, 2019)

Na narrativa de *Bacurau*, os corpos representados corroem os estereótipos do povo nordestino, insistentemente representados dentro do espectro monológico da fome, da miséria, da ignorância e do cangaço sanguíneo. O que intenta é justamente uma construção representativa de caráter polifônico, isto é, que leve em consideração o que o estereótipo represente, mas que alcance também as outras vozes e embates representados nesse ambiente, furando esse tecido monológico que se estende sobre a visão de Nordeste que se tem em boa parte do Brasil e representando esse povo para além das aparências. No início do longa, ocorre enterro de Carmelita, líder da comunidade que acabara de falecer. No velório, o seu filho faz um discurso em sua homenagem e menciona que, entre seus descendentes, tem gente em todo lugar do Brasil e do exterior ocupando cargos variados, como pedreiro, cientista, médico, professor, michê e puta, mas nenhum ladrão. Esse discurso é interessante por colocar uma profissão tida como imoral na sociedade brasileira no mesmo patamar de profissões de prestígio. Isso é feito sem qualquer tom de ironia e não recebe qualquer riso em retorno da plateia que assiste. Esse é o primeiro indício de que o vilarejo de Bacurau permite uma circulação distinta de corpos na cidade, o que se confirma ao longo da trama com a chegada de um prostíbulo que funciona dentro de um caminhão – o qual tem livre circulação e não causa estranhamento na comunidade –, as conversas sobre sexo nas mesas de família que acontecem sem qualquer pudor, a vigilante transexual que fica sempre na estrada de acesso a Bacurau dando informações de quem está se aproximando e que, em nenhum momento, tem sua posição social questionada e as mulheres que gozam de um imenso poder de performance de liberdade social e sexual na comunidade.

Esses corpos que parecem ter livre circulação pela cidade quebram o estereótipo nordestino construído em muitas obras na medida em que apresenta esses exoesqueletos justamente para além do espectro superficial, risível e acabado. As minorias representadas estão

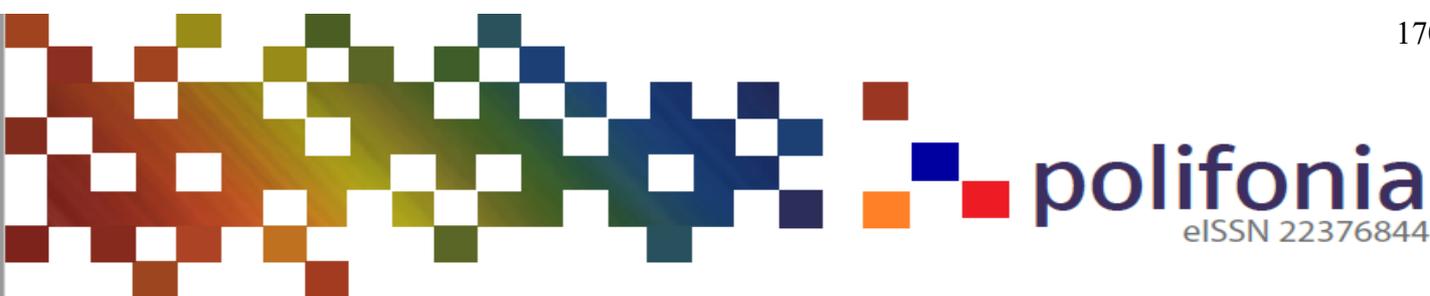
ali com uma função social que vai além do riso e da representatividade barata. Ao invés de caricaturas, as personagens assustam e chocam justamente por não precisarem defender aspectos identitários ainda vistos como estranhos e grotescos por muitos sujeitos – sobretudo relacionados à sexualidade, condição de gênero e raça. Homens e mulheres são respeitados na comunidade pelo que são. A defesa da voz só é necessária quando a comunidade é atacada. É um vilarejo de nordestinos com consciência de quem são, da classe a que pertencem e das responsabilidades que possuem que tornam o vilarejo digno de extermínio por parte do poder local. Não é à toa que essa equipotência é ameaçada justamente quando o outro transpassa os limites da cidade. O prefeito traz a problemática para o filme e revela um embate regional há muito conhecido. Representamos esse embate, a seguir, pelo duelo de forças que se empreende corporalmente e verbalmente entre os personagens Tony Jr. e Lunga.

Figura 1 - Imagem de Tony Jr. no longa *Bacurau* (2019)



Fonte: Disponível em: <
https://imgsapp.em.com.br/app/noticia_127983242361/2019/09/13/1084752/20190912183607689234u.jpg>.
 Acesso em: 13 maio. 2020.

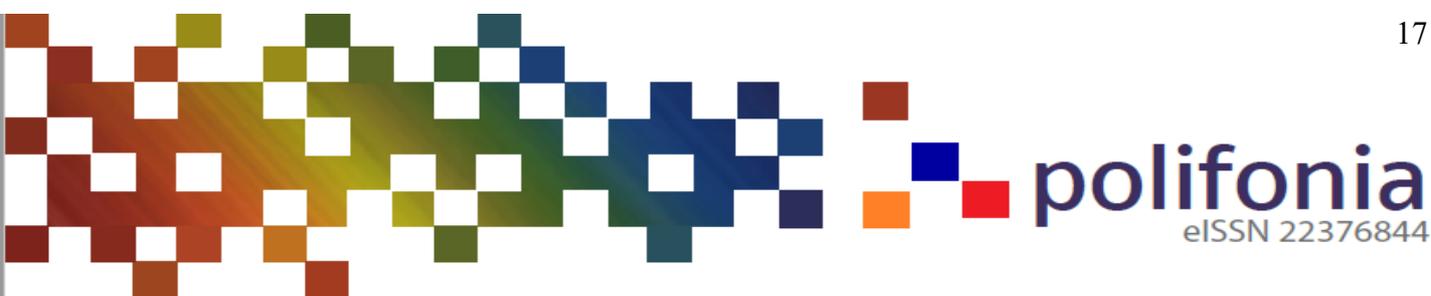
Tony Jr., prefeito de Serra Verde, cidade à qual Bacurau pertence, é anunciado no filme ao ser avistado chegando ao vilarejo com a sua caravana – composta por carros de som, carros da prefeitura e caminhões. A caravana chega ao vilarejo com o *jingle* do prefeito tocando, o que anuncia a proximidade das eleições. Para a surpresa dele, ao chegar no centro de Bacurau, as ruas estão desertas e não há qualquer movimento. Seu corpo destoa daqueles que circulam pela cidade. De camisa polo, calça social, relógio aparentemente caro e cabelo engomadinho, o prefeito se estabelece corporalmente distinto dos seus possíveis eleitores. Seu corpo está próximo de um espectro tido como padrão, revelando aquilo que se espera de um homem adulto,



na sua posição de poder e privilegiado economicamente. Na tentativa de chamar a atenção da população, o prefeito anuncia que trouxe donativos. Ao final desse anúncio lembra que as eleições estão chegando e que vai continuar trabalhando pelo bem de todos. Tony Jr. apresenta, então, um aparelho em sua mão capaz de coletar as digitais das pessoas para que elas não precisem ir ao local de votação no dia da eleição. No entanto, ao invés de concordância, a cidade o repulsa com gritos advindos de suas casas que enunciam coisas como: *infeliz das costa oca, fela da puta, rapariga e bandido*.

A interação envolvendo Tony Jr. revela o esfacelar de uma visão mítica dos políticos que se tem em muitos vilarejos sertanejos, assim como se tinha pelos donos das fazendas de gado. A tentativa de aliciar os sujeitos com donativos em troca de voto e colher suas digitais revela uma clara performance da política do sertão que se aproveita da condição miserável de muitos. Isso porque a população do sertão tende a transformar sujeitos como Tony Jr. em seres míticos, na medida em que esses os ajudam, por vezes, a terem condições básicas de sobrevivência, não por acaso, sobretudo nas proximidades das eleições. Nessa dinâmica, os prefeitos trocam, sem que muitos percebam, anos de corrupção com dinheiro público nas prefeituras por pequenas migalhas direcionadas ao povo que, já detentores de tão pouco, enchem-se de gratidão pelo ato. Essa performance (BUTLER, 2015) constrói um núcleo identitário dotado do sentido de caridade e mítico, uma vez que esses políticos são exaltados pela população que não percebe o quanto está sendo enganada.

Sobre essa identidade do prefeito, Bakhtin (2015, p. 87) alerta que o herói polifônico “não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo”. Tony Jr. é constituído por uma série de vozes monológicas que não só faz com que seu corpo esteja no limiar do que é visto como normal socialmente, como ele mesmo tenta conter a rebeldia do povo de Bacurau. Ainda assim, em seu corpo também estão as vozes desses que ele observa e que ele não pode calar. Os donativos, as trocas, as ofertas só revelam uma tentativa de negociação dada a sua incapacidade de se livrar de vez daqueles que estão no seu caminho. Tony Jr. representa a força que ronda a narrativa das cidades de forma geral. Não há um autor que escreva a narrativa da vida, mas há um sistema que prescreve modos de produção e tipos relativamente estáveis de sujeitos para atenderem suas demandas. O prefeito nada mais é do que um veiculador dessa ideologia. O seu discurso atua no sentido de silenciar os que a ele se opõem. E seu corpo só ganha efetivo sentido a partir desse embate.



Apesar de seu poder superior aos moradores, é exatamente o embate e a equipotência em termos de possibilidade de construção de sentido, o qual não é dado de forma definitiva na narrativa polifônica, e sim em processo, que fomenta a tessitura das identidades de opressor e oprimido.

Dessa maneira, ao tentar esgaçar a imagem monológica que o prefeito representa pelo seu corpo e seus enunciados, não se cria uma outro para substituir e se tornar a nova fonte de discursos monológicos, abre-se, na realidade, espaço para a circulação de multidiscursos, representativos dos corpos centrífugos e abertos à eventividade da interação. O resultado desse processo dialático não é uma nova verdade, mas novas verdades que tenham a liberdade de circular pelas vias que estão a sua frente e produzir intelegibilidades distintas do mundo. Essa representação, entre os corpos de Bacurau, pode ser evidenciada pelo personagem Lunga.

Lunga é mencionado desde o início do filme como um sujeito que está sendo procurado pelas autoridades. Inclusive, há uma recompensa sendo oferecida para quem o entregar. No entanto, os moradores de Bacurau parecem fiéis a ele, ainda que poucos detalhes sejam dados sobre o rapaz até que efetivamente apareça na narrativa. Na imagem mostrada acima, Lunga chega a Bacurau depois que assassinatos sem explicação começam a acontecer na cidade. Recebido com comemoração, Lunga ostenta uma vestimenta andrógena, na qual elementos lidos como masculino e feminino se combinam para formar um híbrido. As unhas pintadas, a roupa, o cabelo com extensões, o excesso de acessórios e o carinho que tem com os companheiros revela um sujeito que, ao mesmo tempo que está próximo do espectro sertanejo do cangaceiro lido como “machão”, rompe com ele e cria novos sentidos. Isso é evidenciado com a fala de uma moradora quando ele chega a Bacurau ao dizer: *que roupa é essa, menino?*

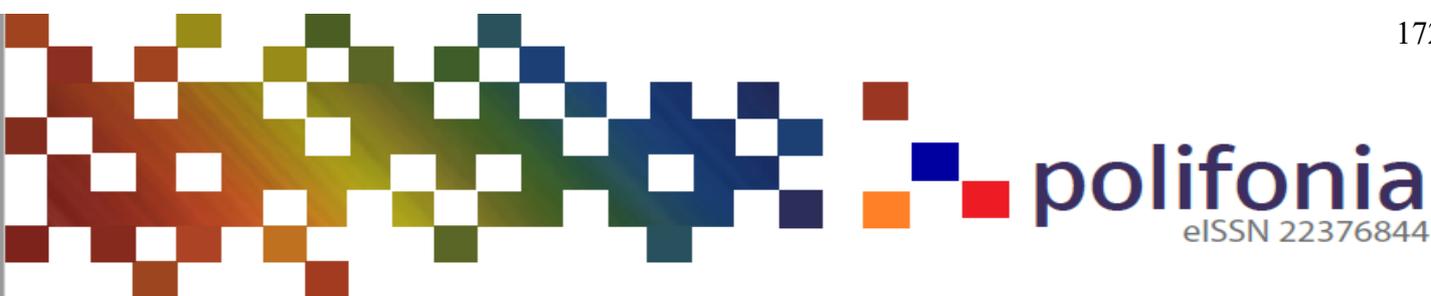


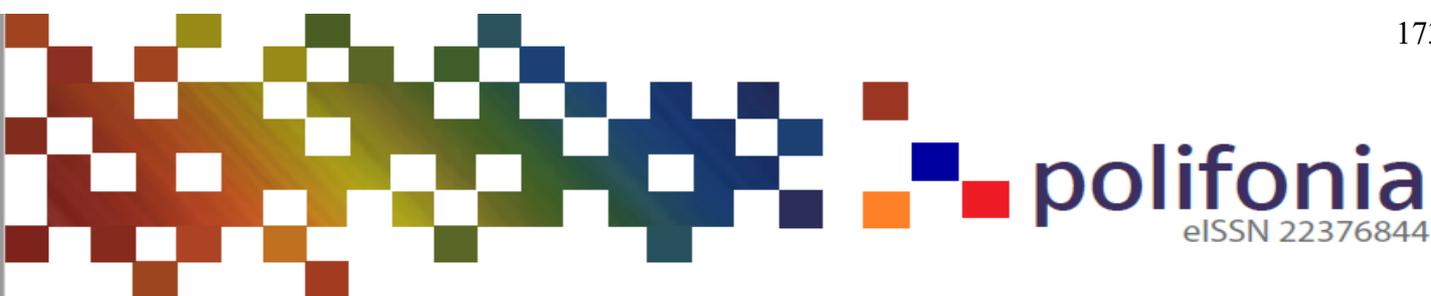
Figura 2 - Imagens que mostram Lunga em seu retorno à Bacurau



Fonte: Produção do próprio autor a partir de cenas do filme

A indagação direcionada para Lunga representa um discurso que reconhece o seu corpo transgressor. O que se torna ainda mais representativo por partir de uma idosa. Ora, os corpos adquirem sentido em meio às práticas sociais, logo, “a inscrição dos gêneros – feminino ou masculino – nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura” (LOURO, 2016, p. 11). No sertão de Lunga, a figura do macho está ligada ao homem bruto, desapegado de questões estéticas e machista. Ao se colocar como diferente, Lunga não só subverte a lógica de masculino como a desafia ao ocupar o lugar de poder que o aspecto hegemônico de masculino está acostumado a ocupar. Mesmo com o discurso de surpresa da idosa, as vozes que Lunga representa se inscrevem com tamanha força e consciência de si em seu corpo que isso não o faz parecer cômico ou menor diante do que é. Pelo contrário, essa polêmica só evidencia como, apesar de pequenas demonstrações de forças centrípetas na direção da normatização dos corpos do vilarejo, há uma força muito mais forte na direção contrária impedindo que o monológico subverta a liberdade que circula por Bacurau.

Na verdade, assim como o herói dostoiévskiano, esse herói sertanejo “procura destruir a base das palavras dos outros sobre si, que o torna acabado e aparentemente morto” (BAKHTIN, 2015, p. 67). Lunga atua em uma força contrária à de Tony Jr. Nesse sentido, ele se torna o herói ideal para Bacurau, afinal de contas, em seu corpo híbrido em que circulam antagonísticos discursos de gênero, sexualidade e classe, estão representados os corpos do vilarejo



que também enfrentam os dilemas oriundos dos discursos do local que habitam. A cidade é, para Cannevacchi (2009), uma espécie de esponja que absorve o que acontece em seus limites e elabora sua própria linguagem. Bacurau, ainda que na condição de vilarejo, representa essa situação ao propiciar a alforria de circulação dos corpos, os quais, assim como Lunga, têm marcados em suas peles os embates de ideologias e forças de contenção e dispersão ao longo de todo o processo de colonização brasileira, que parece continuar até hoje, sendo, agora, colonizado pelas demandas de produção do capital. Assim, o discurso em Bacurau propicia dialogismo de tendência polifônica que, por sua vez, permite a performance também polifônica dos corpos que por ele circulam. Lunga nada mais é do que a metáfora representativa do seu povo. Na figura do herói cangaceiro está a esperança de sobrevivência, sobretudo após estranhos assassinatos acontecerem no vilarejo, assassinatos esses cometidos por estrangeiros que parecem ter surgido do nada nas proximidades do vilarejo. No final das contas, nada mais são do que a continuação do que Tony Jr. representa: a vontade de silenciar aqueles que não seguem a narrativa monológica capitalista, sobretudo em tempos de crise.

Por fim, ainda em seus postulados sobre a polifonia, Bakhtin (2008) elenca alguns elementos que, por vezes, fazem-se presentes na narrativa polifônica. Entre eles, está a carnavalização. No embate Tony Jr. e Lunga, pode-se resgatar uma das questões debatidas acerca do processo carnavalesco de Bakhtin: a coroação-destronamento. Essa categoria faz alusão à coroação e ao destronamento durante o carnaval, em que se destrona uma figura de poder e se coroa um sujeito efêmero. Nas palavras do autor, esse efeito “expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2015, p. 142). Esse momento se assemelha ao desfecho da narrativa de *Bacurau*. Os assassinos estrangeiros não resistem ao vilarejo de sujeitos unidos e conscientes de seus respectivos lugares no mundo. Suas cabeças são arrancadas por Lunga em plena alusão à morte de Lampião e seus companheiros na época do cangaço. Suas cabeças, expostas na frente da igreja, representam o desfecho de um grande embate em que, contra tudo que se espera, os “mais fracos” venceram. É nesse momento que Tony Jr. volta a Bacurau e, junto com Lunga, passam pelo processo de coroação-destronamento.

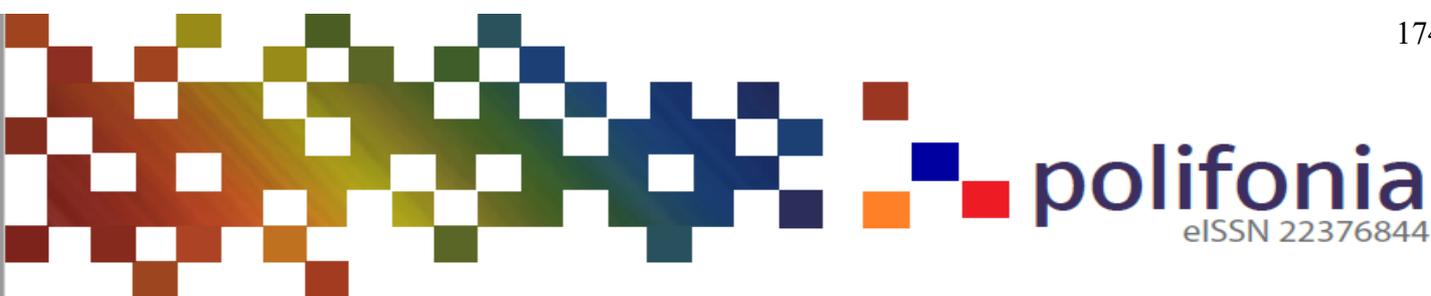


Figura 3 - Representação da coroação-destronamento

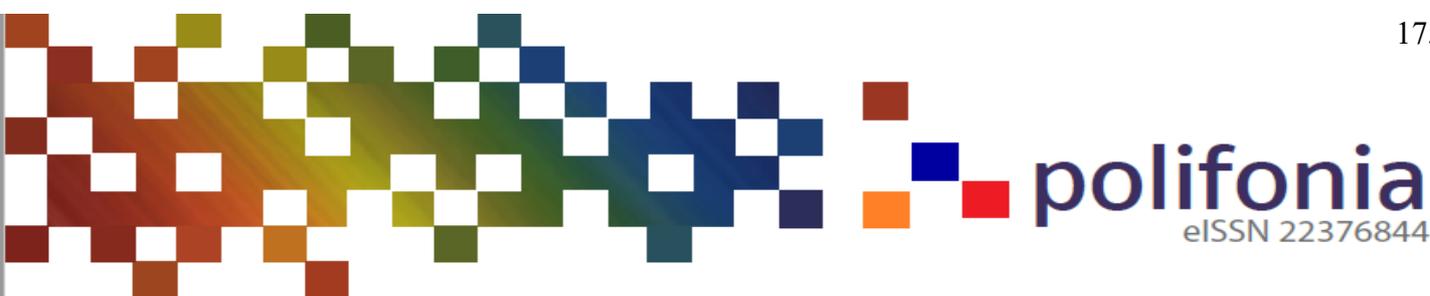


Fonte: Produção do próprio autor a partir de cenas do filme

Banhado no sangue dos estrangeiros, Lunga e os moradores da comunidade de Bacurau observam o prefeito que chega em uma van com garrafas de água e ar-condicionado. Ele vem buscar os estrangeiros, já que esperava encontrar o vilarejo com os moradores mortos. Em uma conversa sem a violência que se espera, mas cheia de simbolismos, Pacote, um morador da local e assassino de aluguel, bagunça o cabelo do prefeito e bate em sua cara. Em seguida, os moradores colocam o prefeito em cima de um jumento só de cueca com uma máscara de monstro. O jumento vai em direção à mata cheia de vegetação típica, conhecida pelo excesso de espinhos. Nesse momento, o prefeito, como figura de maior poder, é substituído por um ser sem poder algum e humilhado por aqueles que, até pouco tempo, eram uma minoria sem poder. O sangue de Lunga, em contrapartida, é a resposta daqueles que tanto sofreram nas mãos dos detentores de poder. A violência, tão usada pelos fazendeiros e políticos, foi também a arma que os oprimidos encontraram para dar a resposta há tanto tempo silenciada. O prefeito, antes de seu destino, afirma que vai ter volta – não se faz aquilo sem uma resposta – e que inclusive ele pagará pelo ocorrido. E ele está certo. A vida monológica se opõe violentamente a experimentos polifônicos como o de *Bacurau*. Mas aí está a prova que, por vezes, o eco dos silenciados pode ganhar envergadura de voz, grito, (des)ordem.

5. Considerações finais

A teoria bakhtiniana está repleta de categorias que, além de contemplarem o universo literário, estendem-se para compreender muitos dos fenômenos de linguagem do assim

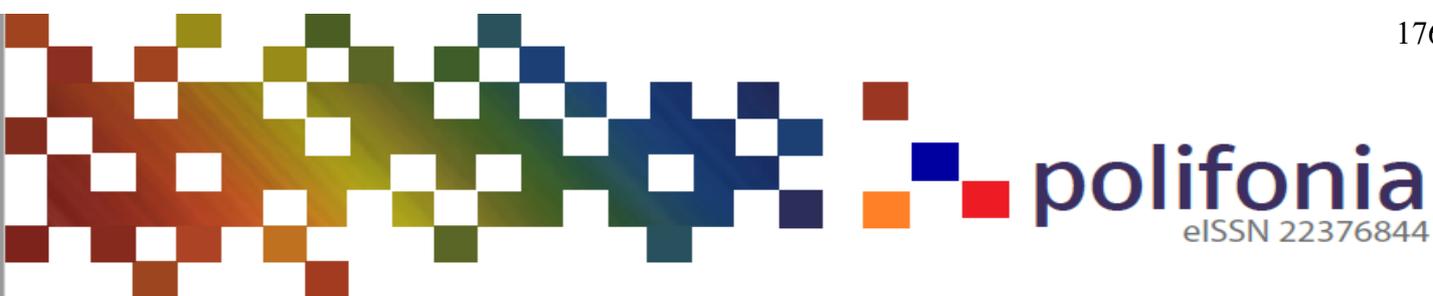


chamado, pelo Círculo, de mundo da vida/cultura. Esses pressupostos tendem a se estender para além dos estudos literários ou linguísticos, indo em direção às ciências humanas e oxigenando categorias e pressupostos que encontram na vida o espaço propício para se materializarem. Nesse sentido, defendendo a ideia de inacabamento tão debatida por Bakhtin, categorias como a polifonia necessitam de maior atenção por parte dos pesquisadores, para que não se encerrem apenas em estudos metalinguísticos, como o próprio autor critica, e vá rumo a outras obras nas quais a polifonia pode estar acenando há tempos e, sobretudo, ao mundo da vida onde a polifonia tem sua gênese.

Por fim, a perspectiva apresentada em *Bacurau* está atravessada de polifonia na construção da comunidade, nos corpos que se locomovem por ela e, sobretudo, na metodologia de construção do longa, o qual contou com inúmeros moradores da comunidade e de cidades vizinhas, tanto na atuação como na produção. O filme traz uma escuta e refração amorosa do processo degradante ao qual muitos nordestinos estão submetidos. *Bacurau* não nos fala sobre o amanhã, mas sobre o agora, sobre o olhar de superioridade que vem de fora do país e de outras regiões, condenando nordestinos a estereótipos e a posições sociais desprivilegiadas. Uma prática de pesquisa mais compromissada, responsiva e, por que não, polifônica, talvez seja a saída para entender a rachadura que se estende por solos e corpos nordestinos e prover caminhos de efetiva escuta e representação das vozes desses outros.

6. Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAUMAN, Z. *Confiança e medo na cidade*. São Paulo: Zahar, 2009.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAITH, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil Brutal. *CULT Online*, São Paulo, 29 ago. 2019. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acesso em 10 mai. 2020.
- BEZERRA, Paulo. Uma obra à prova do tempo. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.



_____. A comunicação entre corpos e metrópoles. *Signos do consumo*, São Paulo, n. 1, p.8-20, 2009.

COSTA, M.R.M. O corpo polifônico: um estudo interdisciplinar entre a semiótica e a filosofia bakhtiniana. *Lumen et Virtus*, Florianópolis, n. 12, p.115-134, 2015.

LOURO, G. L. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

MORSON, G.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.