

● REVISTA

INOVA Ciência & Tecnologia

● EDUCAÇÃO

IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA COLETIVA: UMA LEITURA DE “BACURAU”

Keula Aparecida de Lima Santos¹ , Cristiane Manzan Perine¹ 

Giovana Nunes Silva¹ , José Alceu Jacob Santana¹ 

Maria Eduarda da Silva¹ , Maria Eduarda Rodrigues Castro¹ 

1 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro Campus Uberlândia

RESUMO: O filme “Bacurau”, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, tem conquistado tanto o público quanto a crítica internacional desde seu lançamento em 2019. Essa obra cinematográfica é uma narrativa complexa e visceral que se desenrola em uma remota vila do sertão nordestino do Brasil, onde os habitantes enfrentam uma série de eventos bizarros e violentos. A comunidade de Bacurau sofre as consequências de uma gestão pública excludente que lhe nega recursos básicos, como educação e saúde, além de colaborar com um grupo de invasores estrangeiros que pretende exterminar toda a população. Neste artigo, analisa-se a intrincada conexão entre identidade e memória coletiva que sustenta o movimento de resistência do povo de Bacurau. A análise da trama se baseia nos estudos de Georges Didi-Huberman (2011) sobre a arte e o seu potencial como prática de resistência; nos estudos de Maurice Halbwachs (2006) sobre memória coletiva; e na teoria da identidade social desenvolvida por Henri Tajfel (1981). Compreende-se que, no entrelaçamento entre identidade, memória coletiva e resistência, o povo de Bacurau tece o caminho que assegura sua sobrevivência e impede que as pessoas se curvem diante dos ataques da necropolítica do governo e da tentativa de apagar a cidade do mapa e, consequentemente, da História.

Palavras-chave: “Bacurau”. Identidade. Resistência. Memória Coletiva.

*** Autor correspondente:**

keula@iftm.edu.br

Recebido: 29/04/2025.

Aprovado: 15/09/2025.

Como citar: Santos, K. A. de L., Manzan Perine, C., Nunes Silva, G., Jacob Santana, J. A. J. S., da Silva, M. E., & Rodrigues Castro, M. E. (2025). IDENTIDADE, RESISTÊNCIA E MEMÓRIA COLETIVA: UMA LEITURA DE “BACURAU”. Revista Inova Ciência & Tecnologia / Innovative Science & Technology Journal, 11(1).

Editores:

Dra. Vanessa Cristina Caron 
Dra. Marina Robles Angelini 

Copyright: este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença de atribuição Creative Commons, que permite uso irrestrito, distribuição, e reprodução em qualquer meio, desde que o autor original e a fonte sejam creditados.



IDENTITY, RESISTANCE AND SHARED MEMORY: BACURAU

Abstract: The film “Bacurau,” directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, has captivated both audiences and international critics since its was released in 2019. This masterpiece is a complex and visceral narrative that unfolds in a remote village in the northeastern backlands of Brazil, where the inhabitants face a series of bizarre and violent events. The community of Bacurau suffers the consequences of an exclusionary public administration that denies them basic resources like education and healthcare, while also collaborating with a group of foreign invaders intent to exterminate the entire population. This article analyzes the intricate connection between identity and collective memory that Bacurau’s people resistance movement. The analysis of the plot is based on Georges Didi-Huberman’s (2011) studies on art and its potential as a practice of resistance, Maurice Halbwachs’ (2006) studies on collective memory, and the social identity theory developed by Henri Tajfel (1981). It is understood that, through the intertwining of identity, collective memory, and resistance, Bacurau’s people weave a path that ensures their survival and prevents them from bowing to the attacks of government necropolitics and the attempt to erase the town from the map and, consequently, from history.

Keywords: Identity. Resistance. Shared memory.

INTRODUÇÃO

A ligação entre a sétima arte e a sociedade revela-se indiscutivelmente impactante ao possibilitar que problemáticas intrincadas e de múltiplas facetas encontrem uma expressão visual e emocional nas telas cinematográficas. Tal fenômeno se torna claro no filme “Bacurau” (2019) - sob a direção conjunta de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles -, o qual se destaca como uma obra marcante, ultrapassando as fronteiras da narrativa tradicional e oferecendo contexto próprio para a exploração de profundas temáticas sociais.

Nas terras do sertão nordestino brasileiro, em um cenário que antecipa um futuro próximo, a obra retrata uma realidade distópica ao apresentar um ambiente sombrio, opressivo e quase apocalíptico, no qual a comunidade de Bacurau se vê ameaçada por invasores estrangeiros que agiam sob o respaldo do governo local. Nesse contexto, os protagonistas do filme emergem como entidades moldadas por vivências pregressas, memórias compartilhadas e habilidades de resistir diante de adversidades intensas. A análise desses indivíduos proporciona uma apreensão mais profunda das estruturas de poder, das dinâmicas sociais e das estratégias de enfrentamento que permeiam a narrativa de “Bacurau”.

Ao analisar o filme, este artigo explora as conexões entre identidade, resistência e memória coletiva na trama cinematográfica. A discussão se baseia nos estudos de Georges Didi-Huberman (2016) sobre a arte e seu potencial como prática de resistência, nos estudos de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva e na teoria da identidade social desenvolvida por Henri Tajfel (1979).

Para alcançar esse objetivo, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica sobre as temáticas da identidade, da resistência e da memória coletiva e das suas representações na arte. Com base nessa pesquisa, foi realizada uma análise interpretativista de “Bacurau” com o intuito de compreender, em profundidade, as representações desses temas no enredo do filme.

NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA NO CINEMA

Em 1975, Pier Paolo Pasolini, cineasta e poeta italiano, publica seu famoso “Artigo dos vagalumes”, no qual reflete sobre os sistemas políticos opressores que ameaçam a sociedade contemporânea. No texto, Pasolini retoma uma metáfora que ele mesmo já havia explorado, anos antes, em uma carta para um amigo: a imagem de pequenos vagalumes em contraste com a escuridão do fascismo ou com as luzes ofuscantes dos projetores da propaganda nazista. O que o autor mostrava, nessa metáfora, é que, mesmo em um cenário de terror, em que artistas eram perseguidos e oprimidos e a arte era censurada, ainda era possível vislumbrar pontos de resistência, ou seja, a arte era capaz de sobreviver e promover experiências huma-

nas, cuja força era como a luz intermitente de um frágil vagalume, confrontando a escuridão do regime fascista. Para o poeta, as culturas populares eram como pequenos vagalumes, raros lampejos de esperança que resistiam como experiências humanizadoras diante de um sistema político autoritário.

Ao resgatar essa metáfora, muitos anos depois da primeira carta, Pasolini (1975) se mostra mais pessimista e declara que os movimentos artísticos de resistência haviam desaparecido. Perante o avanço do que ele considerava um neofascismo, o cineasta acreditava que havia ocorrido um genocídio cultural provocado pela cultura da modernidade, pelo consumismo e pelo modo de vida burguês. Para Pasolini, a sociedade contemporânea havia minado a humanidade, a arte e a cultura popular, fazendo desaparecer esses vagalumes que antes resistiam.

O historiador de arte e filósofo francês, Georges Didi-Huberman (2011), recorre ao trabalho de Pasolini (1975) como ponto de partida para uma reflexão mais otimista sobre a coletividade e publica um ensaio cujo título já antecipa sua negação ao pessimismo do poeta italiano: “A sobrevivência dos vagalumes”. Neste, Didi-Huberman resgata a imagem dos vagalumes para discutir as relações de poder e resistência que moldam o corpo social, além de defender que ainda há lampejos de esperança e de luta e que a arte resiste como pequenos vagalumes na escuridão. Segundo o autor, afirmar que os atos de resistência da cultura popular desapareceram é entregar-se como vencido e aceitar que a máquina totalitária triunfou:

Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam - o projetam, o programam e querem no-lo impor - nossos atuais “conselheiros pérfidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo. (Didi-Huberman, 2011, p. 42)

Didi-Huberman (2011) enfatiza que os vagalumes, esses pequenos lampejos de resistência que emergem na experiência humana e na arte, não desapareceram. Segundo o autor, “alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (Didi-Huberman, 2011, p. 160). Para percebê-los, é preciso não se deixar ofuscar pela luz dos grandes projetores e, buscar, nos espaços intersticiais, os movimentos de resistência que persistem apesar da opressão.

Dialogando com grandes intelectuais, como Walter Benjamin (1994), cujas teorias também apontam uma crise na relação do homem contemporâneo com a arte, Didi-Huberman (2011) defende que as imagens artísticas não desapareceram e não são meras representações. Elas se configuram como veículo de resistência, evocam memórias coletivas e individuais e promovem transformação política ao romper com narrativas dominantes.

Essa reflexão de Didi-Huberman (2011) – de que a arte, como forma de resistência, ainda existe na sociedade atual – se confirma em obras cinematográficas que incorporam essa complexa dinâmica entre arte e resistência, como forma de expressão visual e narrativa. Ao explorar vários elementos, dentre eles, simbolismo, composição visual, direção de arte e escolhas de enquadramento, cineastas conseguem transmitir camadas profundas de significado que vão muito além do que é prontamente perceptível. Essa profundidade é um reflexo do entrelaçamento das subjetividades do elenco, da direção, do público e do roteiro, que, por meio das escolhas estéticas e narrativas, constroem um mundo de significados que enriquecem a experiência do espectador (Oliveira, 2019).

Ao longo da trajetória do cinema, essas obras emergiram como expressões de resistência e empoderamento, desempenhando um papel determinante ao inspirar e impulsionar transformações significativas na sociedade, dando vozes às pessoas que foram marginalizadas, oprimidas e subjugadas de diversas formas, o que expõe a resiliência inabalável do espírito humano diante de desafios e adversidades. A fim de ilustrar como tais narrativas podem trazer à tona questões relevantes no contexto do país, destacam-se alguns filmes, como "Cidade de Deus" (2002), "Carandiru" (2003) e "Bacurau" (2019), como exemplos notáveis de como o cinema pode abordar, de forma impactante, temas sociais complexos e desafiadores (Vier, 2007). Essas obras não apenas proporcionam uma visão autêntica das realidades enfrentadas por muitas pessoas, mas também estimulam discussões cruciais sobre diversos assuntos, como pobreza, violência, corrupção e desigualdade, o que desempenha uma função importante na conscientização do público e na promoção de empatia, incentivando diálogos abrangentes acerca de mudanças necessárias no corpo social (Mendonça Filho, 2023).

Essas narrativas de resistência podem servir também como fonte inspiradora para aqueles que encaram situações semelhantes. Ao testemunhar personagens que triunfam sobre adversidades e enfrentam desafios, as pessoas encontram coragem e esperança em suas próprias jornadas e, assim, fomentam transformações tanto individuais quanto coletivas. Portanto, o cinema transcende sua função meramente lúdica, tornando-se uma poderosa ferramenta de transformação social, o que contribui para amplificar as vozes daquelas pessoas que necessitam ser escutadas, e desempenha, desse modo, parte essencial na construção de uma sociedade mais justa e equitativa (Torres, 2021).

TEORIAS DA IDENTIDADE SOCIAL E SUA EXPRESSÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

A teoria da identidade social foi, inicialmente, apresentada por Henri Tajfel (1979), um psicólogo reconhecido por suas contribuições na área da psicologia social, sobretudo no que diz respeito ao estudo sobre o comportamento de grupos e sobre as relações entre círculos distintos. Posteriormente, o autor desenvolveu novos estudos em parceria com outros pesquisadores que também colaboraram para a sistematização e a difusão dessa teoria, dentre eles, John Turner (1979).

O ponto central da teoria da identidade social é que a percepção que cada pessoa tem de si, chamada de autoconceito, deriva substancialmente da forma como esse indivíduo se associa a determinados grupos sociais e também do significado emocional e valorativo da sua pertença nessa coletividade. Desse modo, a identidade não é construída unicamente no plano individual. Ela é influenciada por fatores externos, como a afinidade com grupos sociais específicos que podem se organizar por categorias, tais como gênero, etnia, nacionalidade, afiliação política, religião, entre outras. Em suma, a identidade social pode ser compreendida como um entrelaçamento entre o autoconceito do indivíduo, sua pertença grupal e a valoração dada a esse pertencimento que pode ser positiva ou negativa (Tajfel, 1981).

A identidade social não afeta apenas a maneira como o indivíduo se vê, mas também como interage com outros grupos e sujeitos, uma vez que, ao se identificar com determinado agrupamento, a pessoa tende a compará-lo com outros, criando sentimentos de inferioridade ou superioridade e desenvolvendo comportamentos que destacam sua predileção por seu próprio grupo, bem como comportamentos competitivos e discriminatórios em relação a outras coletividades diferentes das suas. Assim, a identidade social é construída nesse processo em que o sujeito se observa, se identifica, se categoriza e compara coletividades e pessoas (Tajfel e Turner, 1979).

Dialogando com as ideias de Tajfel e Turner (1979), Michael Hogg (1992) contribuiu para a teoria da identidade social ao discutir o conceito de coesão de grupo. Segundo Hogg, a coesão de um grupo está relacionada com a identidade social compartilhada entre seus integrantes. O autor a define como o empenho compartilhado para alcançar os objetivos traçados pela organização. Quando os membros se identificam significativamente, a coesão é maior, o que impulsiona o trabalho em equipe, o apoio entre os componentes e a defesa dos interesses da comunidade.

Os conceitos discutidos neste trabalho formam uma base teórica rica para investigação de fenômenos sociais representados no universo ficcional. O cinema é um tipo de expressão artística que possibilita reflexões e discussões relevantes ao explorar as complexidades das identidades individuais e coletivas. É uma

forma de arte capaz de representar claramente os complexos processos de identificação e de categorização social, bem como os sentimentos de pertença grupal que atuam na construção de identidades. Isso é evidenciado quando personagens são inseridas em grupos com base em etnia, classe, gênero, dentre outros, o que mostra que os filmes frequentemente retratam como essas identidades afetam as relações entre personagens.

A linguagem cinematográfica permite que os cineastas explorem a diversidade e a complexidade das identidades sociais, oferecendo, ao público, uma janela para compreender diferentes perspectivas e experiências de vida. As escolhas de direção, atuação, roteiro, cenografia e fotografia trabalham em conjunto para transmitir mensagens sobre identidade de maneira visual e emocionalmente impactante, tornando o cinema um veículo valioso para a discussão e a reflexão sobre essas teorias.

MEMÓRIA COLETIVA

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória não é elaborada apenas de forma individual. Ela ultrapassa o âmbito pessoal e se transforma em uma construção coletiva, resultante da interação social em uma comunidade afetiva. O autor sustenta que todo sujeito, ao recordar uma experiência, resgata também as pessoas que dela compartilharam. A memória do outro pode ser acionada para reforçar, enfraquecer ou completar a do(s) outro(s) em um processo permanente de reconstrução e ressignificação do passado. Assim, para Halbwachs (2006), a memória coletiva desempenha um papel essencial na preservação da história e da cultura de um povo, conservando, nos espaços, aquilo que o tempo tende a apagar, já que o espaço atua como guardião da memória. Para recriar de modo mais fiel as imagens do passado, é preciso retornar ao cenário em que os acontecimentos ocorreram, pois, sendo mais estável que o tempo, o espaço reaviva o que foi vivido e permite o encontro entre passado e presente.

Em consonância com o pensamento de Halbwachs (2006), Chimamanda Ngozi Adichie (2010), uma grande intelectual contemporânea, afirma que: “nossas histórias se agarram a nós. Somos moldados pelo lugar de onde viemos”. Essa perspectiva ganha relevância a partir da compreensão que não necessariamente é preciso ter vivido um evento para ser afetado por ele, pois o povo carrega a história do lugar de onde vem. Nesse prisma, acontecimentos históricos não afetam somente as vítimas imediatas, mas reverberam ao longo das gerações, influenciando a psicologia e a identidade conjunta de uma nação. A título de ilustração, a escravidão deixou uma marca profunda na cultura e nas relações raciais do Brasil, gerando desdobramentos que perduram até o momento presente. De maneira similar, períodos de opressão política, como a Ditadura Militar, exercem impacto não somente sobre aqueles diretamente perseguidos, mas também sobre suas famílias, seus descendentes e sobre a sociedade

em sua totalidade, ou seja, são vítimas de segundo grau de um trauma. Esses impactos, muitas vezes, não são expressos de maneira explícita, mas como modos de reação inconscientes, por exemplo, adoção de uma postura defensiva ou violenta diante de situações que fujam do controle.

ANÁLISE E DISCUSSÕES

Bacurau, cidade fictícia que dá nome ao filme, está localizada no sertão nordestino do Brasil. Na cena de abertura, a câmera focaliza uma imagem do espaço sideral que se movimenta em direção ao planeta Terra e, lentamente, vai se aproximando do Brasil, especificamente da região nordeste. O telespectador ainda não percebe, mas essa cena inicial que aponta a localização de Bacurau no mapa já coloca em destaque uma questão que transpassa toda a história do filme: a (in)visibilidade de Bacurau. A população sofre as consequências de uma gestão pública implacavelmente excludente, que nega recursos básicos, como educação e saúde, e promove uma política que pretende invisibilizar seus habitantes, privando-os das mínimas condições para uma vida digna. Esse projeto político de invisibilização não ocorre apenas no plano metafórico, mas faz parte de uma estrutura de poder que pretende exterminar, literalmente, a população. E para que isso ocorra, parte da estratégia é bloquear o sinal de geolocalização e excluir a cidade do mapa, tornando-a oculta e incomunicável. Entretanto, mesmo diante de todas essas tentativas de apagamento, os habitantes da cidade desenvolvem suas próprias estratégias para enfrentar seus adversários. Desse modo, mais do que uma referência espacial da narrativa, a cena inicial desse filme legítima, desde o princípio, a existência de Bacurau enquanto espaço físico real. Bacurau existe no mapa e resiste apesar das práticas aniquiladoras de seu desgoverno.

Na segunda cena, a imagem de satélite da Terra muda bruscamente para a visão de um caminhão de água potável que segue em direção a Bacurau por uma estrada extremamente danificada. Enquanto isso, surgem na tela as legendas “Oeste Pernambucano” e “Daqui a alguns anos...”. Dessa maneira, o filme apresenta as referências espaciais e temporais da narrativa, evidenciando que se trata de uma história ambientada no Brasil do futuro. Contudo, a forma como a narrativa concebe essa realidade futura instiga o telespectador a revisitar constantemente o passado, buscando, na história e na memória, acontecimentos cujos desdobramentos impulsionaram os eventos relatados no filme.

Nos minutos iniciais, durante a passagem do caminhão pela estrada que leva a Bacurau, cenas marcantes já antecipam algumas questões que serão levantadas na obra cinematográfica: um acidente na pista envolvendo outro veículo carregado de caixões prenuncia o cenário de morte e violência que está por vir. Em outra imagem, as ruínas de uma antiga escola municipal expõem a negligência do Estado com relação à Educação. Além disso, a sequência de cenas revela um

dos maiores problemas enfrentados pela população local: a escassez de água provocada pelo bloqueio do curso do rio que abastecia o povoado.

Dentro do caminhão de água estão o motorista Erivaldo (Rubens Santos) e a jovem Teresa (Bárbara Colen). Ela está retornando a Bacurau para acompanhar o funeral de sua avó, Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), uma mulher muito respeitada e importante para a comunidade. No momento do velório, toda a cidade está envolta em uma atmosfera de luto e os moradores se reúnem para prestar suas homenagens à Dona Carmelita. Ela é uma figura central em suas vidas, pois representa a sabedoria matriarcal que preserva as memórias ancestrais de um povo cujo passado glorioso é a base sobre a qual está alicerçada a unidade dos moradores e, por isso, é motivo de orgulho para toda a comunidade.

Após o sepultamento, o filme apresenta várias personagens e locais que serão importantes para o enredo de Bacurau, revelando o cotidiano nessa pequena cidade. Essa introdução cuidadosa das personagens e do ambiente ajuda a estabelecer o cenário para os eventos que se desenrolarão ao longo da história, servindo como catalisadores para os episódios subsequentes que incluem a chegada de estrangeiros que ameaçam a comunidade e desencadeiam uma série de acontecimentos violentos.

O primeiro sinal de que algo preocupante está acontecendo em Bacurau é a sua ausência no mapa digital. Plínio (Wilson Rabelo), filho de Carmelita, professor na escola local, percebe durante uma atividade com seus alunos que, de modo estranho, a cidade não aparece mais no mapa gerado por satélite. Intrigado, ele recorre a um antigo mapa de papel para continuar suas atividades com a turma.

A cena seguinte relata a chegada do prefeito Tony Júnior (Thardelly Lima) em Bacurau com o objetivo de fazer campanha para sua reeleição. Em uma sequência bem elaborada, acompanhamos o movimento coordenado das pessoas para desarticular a visita de Tony. Na entrada da cidade, na primeira casa, uma moradora avisa pelo celular que o carro do prefeito está se aproximando. O comunicado se espalha rapidamente entre a comunidade, chegando até a praça central, onde acontece uma agitação típica de feira livre.

As pessoas recolhem seus pertences às pressas e se deslocam para suas casas. Todos os moradores se antecipam à visita de Tony e se escondem, numa atitude que se assemelha ao comportamento da ave que dá nome à cidade, haja vista que "bacurau" é o nome de um pássaro noturno, silencioso e muito ágil que, durante o dia, camufla-se entre as vegetações para despistar seus predadores e se mover sem ser percebido. É o que fazem os habitantes do povoado: escondem-se em suas casas, não por medo, mas como uma forma de desafiar e invalidar a autoridade do prefeito.

O prefeito Tony, herdeiro de um grande latifundiário local, é a personalização de um Estado cruel e opressor que é capaz de causar as piores atrocidades na

busca por manter sua posição de poder e privilégio. Em uma tentativa fracassada de conquistar votos e popularidade, o candidato à reeleição envia um caminhão caçamba carregado com centenas de livros velhos, a fim de se apresentar como um grande defensor da cultura e do ensino-aprendizagem. Porém, a cena deplorável dos livros sendo despejados no chão, como se fossem lixo, desvela um político dissimulado, inescrupuloso e sem qualquer interesse genuíno pela educação.

Durante o ato de campanha, Tony faz promessas típicas de políticos desonestos, distribui remédios e alimentos, alguns deles fora do prazo de validade, e afirma que vai resolver o problema da água caso seja eleito. Em resposta, ouvem-se apenas gritos de insultos que ecoam pela cidade deserta sem que se possa identificar a origem daquelas vozes. Essa postura dos moradores não é, nem de longe, motivada por medo. Se, por um lado, os habitantes de Bacurau são prejudicados por uma política que pretende invisibilizá-los, por outro, eles mesmos se fazem invisíveis como forma de enfrentamento e de rejeição do prefeito como figura de poder.

Nesse cenário, podemos observar o que Hogg (1992) chama de coesão de grupo. A população de Bacurau forma uma comunidade coesa que compartilha os mesmos interesses e defende seus objetivos em comum. Essa identidade social compartilhada pelos integrantes do agrupamento cria um vínculo que impulsiona cada um a agir conscientemente de forma colaborativa e organizada em prol de alcançar um propósito que é coletivo.

Também podemos perceber esse senso de solidariedade no momento da distribuição das doações oferecidas por Tony. O professor Plínio e a médica Domingas (Sonia Braga) orientam as pessoas sobre as condições da comida e dos remédios, mas os dois não atuam exatamente como líderes absolutos na comunidade. Ao contrário, suas identidades individuais se conectam de forma positiva com a identidade social do grupo ao qual pertencem e, por isso, na condição de educador e de médica, compartilham seus conhecimentos e aconselham o povo numa atitude de colaboração. A forma surpreendente e organizada como as pessoas repartem as doações demonstra que elas são suficientemente coesas para prescindir de uma figura autoritária que fiscalize a distribuição dos produtos. A fala final de Plínio é: "cada um pode vir aqui pegar o mantimento que precisar. Vamos usar a consciência". Possivelmente, em outro contexto, essa proposta de distribuição de alimentos e medicamentos poderia gerar tumulto, o que não acontece em Bacurau.

Na sequência, uma série de acontecimentos gera tensão entre os moradores e instaura suspense na narrativa: no período da noite, cavalos de uma fazenda próxima aparecem perdidos em Bacurau, sinalizando algum tipo de problema na região. Pela manhã, o caminhão pipa dirigido por Everaldo chega todo perfurado de balas, o que faz jorrar a água pelo chão. Além disso, não há sinal de telefone e a cidade está fora do mapa e do sistema de GPS (*Global Positioning System*). Isso isola ainda mais as pessoas e aumenta o temor de que algo sério esteja ocorrendo.

Todo esse caos não passa despercebido ao olhar de Acácio (Thomas Aquino), um criminoso que, no princípio do filme, deixa evidente que busca redenção ao insistir que as pessoas não o chamem mais pelo seu apelido, Pacote. No entanto, ao primeiro sinal de que Bacurau está sendo ameaçada, ele próprio corrige seus interlocutores, assume seu apelido e emite um claro sinal de que precisa e deseja resgatar sua essência para enfrentar o mal que se aproxima. Depois de avaliar o cenário e constatar a urgência da situação, Pacote é quem toma a iniciativa de buscar ajuda de Lunga (Silvério Pereira), uma personagem complexa que é essencial para o desfecho dessa narrativa.

A imagem de Lunga, apresentada como salvadora, contrasta com a representação clássica e estereotipada do nordestino como “cabra macho”. Lunga é uma personagem que transgreda a figura tradicional e conservadora das representações de gênero e sexualidade e desafia o binarismo entre masculino e feminino. É uma protagonista que ora é tratada com pronome feminino, ora com pronome masculino. Nesse sentido, os habitantes de Bacurau parecem conviver harmoniosamente com essa indefinição como se quisessem ressaltar que, em sua cidade, questões relacionadas à identidade e à expressão sexual são socialmente naturalizadas, e que a grande luta desse povo se concentra em outros aspectos essenciais de sobrevivência.

Lunga atua como um representante do cangaço pós-moderno, mantendo-se como um símbolo de luta e de violência no sertão nordestino. Como tal, seu personagem simboliza o anseio por transformações radicais na sociedade, e se apresenta como uma pessoa capaz de amalgamar elementos aparentemente tão distintos, como o universo do cangaço e a experiência da transexualidade. Seu retorno à comunidade é celebrado com entusiasmo.

A partir desse momento, o telespectador começa a entender as ameaças que rondam a cidade. Um grupo de estrangeiros composto por pessoas de diferentes nacionalidades se articula para atacar Bacurau, todos estão em busca de uma experiência extrema de violência. Eles escolhem o Brasil como destino, fazendo de Bacurau uma zona de caça humana, cujo único objetivo é divertir turistas que são atraídos por um jogo sangrento e mórbido, no qual eles ganham pontos por matar seres humanos. Tudo isso com a anuência do poder local, na figura de Tony, para quem era conveniente acabar com Bacurau, devido a seus interesses financeiros.

Além do prefeito, um casal de brasileiros também colabora com os estrangeiros na tentativa de eliminar o povoado do mapa. Os estadunidenses trazem consigo uma atitude de superioridade e desdém em relação aos habitantes locais, considerando-os como presas fáceis. Essa trama cria uma tensão crescente à medida que os estrangeiros começam a explorar e a preparar sua caçada em Bacurau.

Com a chegada de Lunga, todos se desdobram na formação de uma frente de defesa para a cidade, que, consequentemente, leva a uma batalha intensa e sangrenta contra os invasores determinados a aniqui-

lá-los. Durante o combate, dois espaços se destacam como elementos essenciais para a construção do significado e do desfecho dessa luta: o museu e a escola.

O Museu Histórico de Bacurau já havia sido mencionado em outras passagens do filme como um local querido e respeitado pelas pessoas. De acordo com Halbwachs (1990), esse tipo de lugar é o guardião da memória e, no caso de Bacurau, o museu guarda todo o registro histórico de seu povo, o qual contribuirá para motivar e fortalecer o povoado a resistir ao projeto de extermínio instaurado pelos estrangeiros, sendo este coordenado por Michel (Udo Kier). Sabe-se que museus são, em sua essência, espaços de preservação da memória coletiva e de relatos de conflitos e lutas anteriores. Em Bacurau, contudo, esta instituição cultural cumpre uma função ainda mais ampla: além do valor simbólico, ele se torna abrigo, suporte e arsenal para o enfrentamento dos estrangeiros, pois parte das armas utilizadas no tiroteio foram retiradas diretamente de suas exposições.

Uma cena marcante de um dos estrangeiros adentrando o Museu revela, pelo olhar do invasor, as imagens que contam a trajetória dos antepassados de Bacurau, numa clara referência ao cangaço nordestino. O lugar reúne diversos elementos históricos que contribuem para a construção e a consolidação da identidade do grupo e do senso de pertença grupal e, consequentemente, contribui para o processo de constituição da identidade individual de cada um como cidadão de Bacurau. Dentro do Museu, ao perceber que há apenas espaços vazios diante das fichas que informam sobre as armas, o estrangeiro compreende, tarde demais, que os residentes estavam armados.

Além do Museu, a escola também é transformada em um espaço de luta, onde moradores armados defendem as crianças e as escondem debaixo das carteiras. Essa passagem instaura uma imagem simbólica que evidencia a defesa da educação e das crianças. Há uma clara referência à educação como salvação e como caminho para a redenção das gerações futuras.

A organização da luta narrada no filme sinaliza o que Tajfel e Turner (1979) identificam como identidade social. O sincronismo do trabalho coletivo se estabelece na consciência de que todos buscam o mesmo propósito e pertencem a uma única grande coletividade. Embora a teoria da identidade social esclareça que cada indivíduo pode associar-se a vários grupos distintos, em Bacurau parece haver uma harmonia entre agrupamentos que, fora desse contexto, divergiriam em questões de gênero, etnia, sexualidade e religião.

Assim, a organização social de Bacurau mostra que, no futuro, será possível superar as diferenças em benefício de um bem comum, sobretudo quando, nesse bem coletivo, estão em jogo a liberdade e a vida de cada um. É como se a consciência e a identidade que funde esse grupo se resumisse a uma única qualidade: “ser gente de Bacurau”. E “ser gente de Bacurau” não se refere apenas à designação de uma origem, mas ao reconhecimento de toda a bagagem histórica que compõe essa naturalidade. Ser de Bacurau é preservar a história e a memória que sustentam a coesão do grupo.

Na sequência, quando os dois brasileiros aliados dos estrangeiros chegam à cidade, entram no bar de Luciene (Suzy Lopes) e perguntam: "Quem nasce em Bacurau é o que?". Uma criança responde, de forma aparentemente ingênua, que quem nasce em Bacurau é gente. Na verdade, não há ingenuidade. Luciene poderia corrigir a resposta da criança, mas não o faz, o que valida a fala do menino. Nesse sentido, a sensação de pertencimento coletivo e o orgulho de ser de Bacurau são tão fortes que, aparentemente, se sobrepõem a outras formas de identificação. Não que essas diferenças deixem de existir, mas que elas coexistem de forma mais harmônica do que na sociedade contemporânea. Não há comportamentos competitivos ou discriminatórios entre eles. O grupo se mantém coeso para enfrentar os desafios de ser gente em Bacurau. O grande conflito está entre o povoado e aqueles que desejam atacá-lo.

Em conformidade com a teoria da identidade social (Tajfel; Turner, 1979), o autoconceito do indivíduo está relacionado à valorização positiva que ele atribui ao coletivo ao qual pertence. Para proteger sua própria comunidade, as pessoas tendem a excluir aquelas com as quais não mantêm afinidade. Em Bacurau, essa dinâmica de pertencimento adquire uma força particular marcada pela ligação com o território. O casal de brasileiros traidores aproxima-se dos estrangeiros por se considerar superior aos habitantes de Bacurau, baseando-se apenas no fato de serem oriundos de uma região economicamente mais favorecida do Brasil. No entanto, de forma irônica, acabam sofrendo preconceito por parte dos próprios aliados, já que, sob a ótica estadunidense, não são vistos como brancos, mas como latinos. Isso reforça, mais uma vez, a importância do espaço como categoria fundamental na produção de sentidos. Não se trata de um mero local geográfico (cidade, região ou país) desprovido de significado, mas de um território histórico, cultural e social, carregado de múltiplas interpretações.

Para enfrentar os desafios de ser gente em/de Bacurau, a resistência desempenha papel determinante. Ela se manifesta na luta diária de seus habitantes e no enfrentamento dos paradigmas convencionais de convivência social. A comunidade supera alimentos vencidos, escassez de água e medicamentos, falta de livros etc. Resistir, nesse contexto, é a busca constante por uma nova forma de existir. Portanto, a resistência emerge como uma poderosa manifestação de determinação diante da ameaça à vida da população, causada tanto pelos estrangeiros quanto pelo Estado. Nesse contexto, os moradores, diante de circunstâncias adversas, encontram formas de colaboração e cooperação para perseguir um objetivo comum. Isso evidencia não apenas a força da resistência coletiva, mas também a importância da identidade que esse povo constrói enquanto comunidade. Esse enfrentamento é possível porque a comunidade reconhece sua própria situação, compreende seus direitos de dignidade, e confia em sua capacidade de promover mudanças. O sentimento de pertença é constantemente reforçado, validado e preservado, sobretudo no espaço do Museu. Prova disso é que, após a morte de um dos estrangeiros dentro do museu, a responsável pelo cuidado do espaço orienta aos companheiros sobre

manter as marcas de sangue na parede como memória coletiva da resistência.

Na sequência final do filme, a população de Bacurau se reúne, com o prefeito Tony Júnior ocupando o centro da atenção. Visivelmente tenso e ansioso, ele se prepara para enfrentar as consequências de suas ações anteriores, nas quais colaborou com os invasores estrangeiros em busca de benefícios pessoais. Nesse instante, Michael, o líder dos estrangeiros, é capturado e chega ao local furioso. Ele confronta Tony Júnior de forma incisiva, questionando sua lealdade e evidenciando a traição cometida contra sua própria comunidade. O prefeito tenta se justificar, mas suas explicações são inúteis, pois fica evidente que escolheu o caminho da desonestidade. A atmosfera é carregada de tensão, e a punição é aplicada de maneira pública e humilhante: Tony Júnior é colocado seminu sobre um jumento e conduzido em direção às vegetações espinhosas da caatinga, simbolizando sua exclusão do povoado. Além disso, o filme mostra Michael sendo enterrado vivo, um ato extremo que evidencia a determinação da comunidade de Bacurau em defender seus valores e resistir diante de invasores cruéis.

O filme "Bacurau" pode ser considerado uma prática de resistência a partir de duas perspectivas. Se analisado do ponto de vista da produção cinematográfica, desde a concepção da ideia até a concretização do produto final, a obra foi realizada em um período de grave crise política no Brasil. Sob esse aspecto, "Bacurau" é, como dizia Didi-Huberman (2011), um lampejo de luz em meio à escuridão. Trata-se de um ato de resistência que desafia várias instâncias de poder pela crítica política e social que se propõe fazer. Além disso, o fato de haver sido lançada em um momento cuja polaridade política no Brasil criou sérias tensões sociais e econômicas, um filme como "Bacurau" estimula transformações sociais na medida em que questiona narrativas dominantes, promove a reflexão crítica sobre o próprio país e preserva a história e a memória de seus habitantes. Rejeitando o pensamento pessimista de Pasolini (1975), o filme valida a afirmação de Didi-Huberman (2011) quando este defende a sobrevivência de artistas que se propõem a refletir sobre o que acontece no mundo e não se silenciam diante de injustiças.

Em outra perspectiva que considera a construção ficcional, o filme também põe em destaque a ideia de que movimentos de resistência são como pequenos vagalumes na escuridão. Embora os habitantes de Bacurau demonstrem certa dureza, e até mesmo crueldade, em alguns aspectos de sua reação à ameaça estrangeira, sua história surge como um lampejo de esperança em meio a um Brasil marcado pela naturalização da xenofobia, do preconceito, das disputas territoriais violentas e da barbárie. Um exemplo dessa violência institucionalizada aparece na cena em que uma notícia é transmitida pela televisão, revelando que pessoas são executadas em praças públicas de São Paulo.

Nesse prisma, a narrativa mostra que, no futuro, o país se desumaniza, mas Bacurau resiste e busca alternativas humanizadoras: uma comunidade que ainda se sustenta na solidariedade e no respeito à diversidade;

que respeita e valoriza a potência feminina; que tem um professor negro como referência política; que reverencia a figura complexa de Lunga como um líder da luta contra seus opressores; e que valoriza a educação, a história e a cultura de seu povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme Bacurau representa mais que um lampejo de esperança em meio a um cenário de grandes opressões. Retomando o pensamento de Didi-Huberman (2011), as personagens dessa narrativa são como vagalumes irradiando seu poder de resistência e sobrevivência diante das ameaças externas. O movimento de resistência que conecta os cidadãos de Bacurau se fundamenta na memória coletiva de um passado de lutas que essa comunidade já havia travado em outros tempos. As memórias compartilhadas pelas personagens sustentam a coesão e a solidez do grupo que evoca seu passado para defender que existem outras formas de ser e de estar no mundo sem assujeitar-se aos desmandos de um desgoverno.

Conforme defende Halbwachs (1990), os espaços apresentados na narrativa, mais precisamente o museu e a escola, são essenciais para a construção dos sentidos e a reconstituição da memória coletiva. A própria cidade de Bacurau, considerada no seu todo, preserva, reativa, compartilha e ressignifica as lembranças de seu povo e – ainda que pertença à categoria espacial – converte-se na personagem principal dessa história. Assim, a identidade social que conecta os habitantes de Bacurau se alicerça na memória coletiva que sustenta os atos de resistência que reluzem na escuridão como uma escolta de vagalumes.

Portanto, ao articular identidade, memória coletiva e resistência, o povo de Bacurau constrói um percurso que assegura sua sobrevivência e impede que se submeta aos ataques da necropolítica estatal, bem como à tentativa de apagar a cidade do mapa e, consequentemente, da História. A necropolítica consiste justamente nessa lógica do poder sobre a morte, ou seja, na capacidade social e, sobretudo, política, de decidir quem deve perecer, especialmente entre as populações mais marginalizadas (Mbembe, 2018). Ante a essas investidas, a população reage, mostrando que é preciso resistir para existir e, ao exercer sua força, válida a declaração da criança de que quem nasce em Bacurau é gente.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lHs241zeg>. Acesso em: 15 out. 2023.
- BACURAU. Direção: Juliano Dornelles, Kleber Mendonça Filho. Pernambuco: Vitrine Filmes, 2019. (131 min).
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Brasil, 2003.
- CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOGG, Michael A. **The Social psychology of Group Cohesiveness**. New York: Ed. Harvester Wheatsheaf, 1992.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MENDONÇA FILHO, Kléber. “Não fiz um panfleto”. Entrevista concedida a Fernando Molica e Bruna Motta. **Revista Veja**, São Paulo, n. 2654, 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/kleber-mendonca-filho-bacurau/>. Acesso em: 26 set. 2023.
- OLIVEIRA, Juliana Paliologo Prima de. **Por um cinema de resistência: gênero, sexualidade e subjetividade**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/87629/1/Tese_FCSH.pdf. Acesso em: 29 ago. 2023.
- PASOLINI, Pier Paolo. “O vazio do poder na Itália [O artigo dos vaga-lumes]”. Trad. Davi Pessoa Carneiro. In: LENTZ, Gleiton (ed.). **Revista literária em tradução**. Florianópolis, ano 3, n. 4, mar. 2012, p. 104-117.
- Tajfel, H. **Grupos humanos e categorias sociais**. Lisboa: Livros Horizonte. 1981.
- Tajfel, H.; Turner, J. C. **An integrative theory of inter group conflict**. Em W. G. Austin e S. Worchel (Eds.). *The social psychology of intergroup relations*, Monterey, Brooks. 1979.
- TORRES, José Wanderson Lima; ROCHA, Wagner dos Santos. Crônica de uma resistência anunciada: os traços da distopia crítica em Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. **Gragoatá**, v. 26, n. 55, p. 718 - 748, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47273>. Acesso em: 31 ago. 2023.

VIER, Tatiana. Meinertz. **A violência no agendamento do cinema brasileiro**. 2007. Curso de Especialização em Comunicação. Universidade Federal de Santa Maria, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/17942/TCCE_CCM_2007_VIER_TATIANA.pdf. Acesso em: 26 set. 2023.