

NECROPAISAJES DEL NORDESTE BRASILEÑO: CUERPOS RACIALIZADOS Y FANTASÍAS ASESINAS DE LA ULTRADERECHA EN BACURAU

Gonzalo Aguiar Malosetti
State University of New York at Oswego

FORASTEIRA: *Quem nasce em Bacurau é o quê?*
CRIANÇA: *É gente*

Un cine de la persistencia de la memoria

El cine de Kleber Mendonça Filho, caracterizado por historias que subrayan el imperativo de la resistencia popular ante agresiones corporativo-estatales, pone en primer plano algunos de los mayores conflictos políticos, sociales y raciales que han ocupado el debate público en el Brasil de las últimas décadas. Reconocido como uno de los más talentosos y multipremiados directores brasileños de la actualidad, Mendonça Filho ha construido historias de antagonismos dentro de la sociedad civil que interpelan el compromiso ético y político del espectador. Su cine dialoga con el trauma del pasado colonial, la necropolítica en curso a manos del Estado y la desestabilización de la experiencia democrática debida, en parte, a las prácticas corrosivas de una élite dirigente enfrascada en la lucha por la hegemonía del poder político.¹

Sin necesidad de recurrir a una puesta en escena que recupere la gestualidad militante del cine latinoamericano de los 60 –tema al que volveré más tarde en

¹ En lo que sigue me respaldo en la definición de *necropolítica* acuñada por Achille Mbembe. De acuerdo a Mbembe, la necropolítica consiste en "contemporary forms of subjugating life to the power of death" (92) con el objetivo de crear zonas de ocupación y exterminio de cuerpos desprovistos de garantías legales y jurídicas. Sobre el estado actual de la política brasileña, es interesante la actualización gramsciana de Maria Elisa Cevasco en el análisis del legado de la izquierda, especialmente a la luz de la renovación necesaria del PT (Partido dos Trabalhadores) luego de que su periodo en el gobierno estuviera signado por la redistribución de la riqueza, pero también por la ambigüedad con que las políticas económicas neoliberales han dejado intactas las estructuras de poder. Considero ambos marcos interpretativos esenciales para entender el cine de Mendonça Filho, especialmente *Bacurau*.

este trabajo–, las tres últimas películas estrenadas del director metaforizan la crisis actual del Brasil con un ojo atento a los cambios sociales en curso. Las historias se enfocan en prácticas de resistencia de personajes que han sido vulnerados por un sistema basado en la desigualdad estructural. Tanto *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016), como *Bacurau* (2019) representan iteraciones del conflicto social y racial que ha acompañado el desarrollo urbano de Recife, capital del estado nordestino de Pernambuco, a expensas de las zonas rurales y, de manera aun más significativa, en detrimento de la memoria histórica y cultural del país.

Hay por cierto evidencias dramáticas del colonialismo interno que gobierna muchas de las relaciones sociales de la vida pública brasileña en *O Som ao Redor*. Situada en un barrio de clase media de Recife, donde la convivencia social está dominada por la paranoia, el miedo y la vulnerabilidad física y psicológica debidos a la sensación de inseguridad reinante, la película posiciona al espectador delante de una realidad de edificios fortificados, sistemas de vigilancia de alta tecnología y personal de seguridad custodiando el ingreso a propiedades privadas. El espacio fílmico se satura de estas representaciones hostiles al mundo exterior, poniendo así de relieve la violencia subyacente en las interacciones sociales que dominan la narrativa de la película. Tal como dice Teresa P. R. Caldeira en su estudio sobre São Paulo como ejemplo de ciudad fortificada e hipervigilada, podemos decir que en *O Som ao Redor* “violence is a widespread phenomenon that both cuts across class lines and emphasizes class differences” (12).

En el centro de la trama está Francisco (Waldemar José Solha), una suerte de patriarca de la comunidad cuya familia había poseído grandes extensiones rurales en Pernambuco. Los planes de Francisco, que incluyen la venta de viejas propiedades a capitales privados con el objeto de modernizar la arquitectura de la zona, son conectados simbólicamente a la maquinaria esclavista del *engenho açucareiro* de sus antepasados. Hay, detrás de la decisión de Francisco, el deseo de retornar a la hacienda familiar en Bonito –ciudad en el interior del estado–. Pero a este impulso nostálgico por la *casa grande* se contrasta la presencia creciente de una amenaza exterior que tiene que ver con el propio pasado patriarcal de Francisco y el modo violento en que se dirimían las relaciones coloniales entre propietarios y esclavos o subordinados.² El desenlace de la película indica que el espectro del colonialismo ha retornado bajo la forma de un ajuste de cuentas que

² *Casa grande* refiere a la vivienda de los grandes propietarios rurales durante la época colonial, también compuesta por las *senzalas* (lugar donde se alojaban los esclavos) y el propio *engenho* (lugar de producción y refinamiento de la caña de azúcar).

los oprimidos ejercen sobre el *mandonismo* regional.³ El hecho de que la violencia sea más sugerida que explícita es en parte atribuible al uso efectivo del sonido diegético (fuera de cuadro) y no diegético, lo que al entender de Patricia Sequeira Brás contribuye al comentario de los antagonismos sociales en el film y anuncian “la constitución de nuevas subjetividades” (231).

La presencia de sonidos singularizando subjetividades en conflicto con expresiones del capitalismo global es también parte del efecto estético-ideológico de *Aquarius*, éxito de taquilla del director y que fuera nominada para la Palma de Oro de Cannes en la edición de 2016.⁴ La víctima de la violencia es esta vez Clara (Sonia Braga), una viuda sexagenaria cuya afición por la música popular –tanto la música *pop* en inglés como la música popular brasileña (MPB)– se transforma en la banda de sonido de su resistencia personal contra intereses corporativos. Clara es la última propietaria en pie de *Aquarius*, un edificio situado en la costa de Recife que está en la mira de una constructora que planea demolerlo para construir, en su lugar, un condominio moderno. La constructora utiliza todo tipo de estrategias sordidas para presionar a Clara a vender su apartamento, tratando de quebrar la voluntad de una mujer que posee muy pocos aliados. Pero ella cuenta con modelos femeninos fuertes como la tía Lúcia, personaje introducido en la secuencia inicial de la película, situada en 1980. Tía Lúcia vivió de manera intensa la revolución sexual y supo sobrevivir a diversas adversidades, inclusive el hecho de haber sido perseguida políticamente por el régimen militar en la década del 60. Esa fortaleza de voluntad y ánimo indeclinable es parte fundamental de la increíble dignidad con la que Sonia Braga dota a su personaje.

Es posible percibir en esa herencia de fortaleza y resistencia femeninas una propia reflexión sobre la historia social y política del Brasil. El opresor del pasado (la dictadura militar) se ha encarnado en la corporación que, del mismo modo en que la dictadura vigiló las actividades políticas de la tía Lúcia, ahora intenta controlar y domesticar el cuerpo rebelde de Clara mediante la lógica del mercado. La resistencia de Clara es una resistencia a olvidar el pasado que la constituyó como sujeto, sin recurrir al resentimiento o a la victimización (Rago 40). Es una resistencia activa, una “memoria de resistencia” que le confiere una “dimensión material” (Andrade 20-1) a los recuerdos convocados desde un presente vivido con la plena consciencia de una mujer que piensa y que desea. “Não manda

3 El término alude al ejercicio personalista del poder dentro de un modelo colonial caracterizado por la ausencia del Estado y la carencia de derechos individuales. Ver *Sobre o autoritarismo brasileiro* de Schwarcz (42-55) para una descripción histórica del fenómeno.

4 La película fue vista por más de 55 mil personas durante los primeros cuatro días de su estreno local. Fue segunda en términos de taquilla dentro de la categoría de producciones nacionales estrenadas en 2016.

mensagem, não. Telefone. Quero ouvir a sua voz, tá bom?”, dice Clara en determinado momento a uno de sus hijos, revelando así su anclaje en afectos expresados mediante la materialidad de la voz humana. Técnicas como el fundido encadenado y el montaje asociando objetos y personajes contrastan visualmente con la brutalidad organizada de la constructora Bonfim para intentar desalojar a Clara del edificio.

Vemos entonces que el deseo de objetivar el trabajo de la memoria individual es un modo de “presentificar” el pasado (McKenna 110), de reclamar en el aquí y ahora el derecho a la vida amenazado por fuerzas letales que pretenden clausurar el futuro de individuos o comunidades históricamente oprimidos.⁵ Las películas de Mendonça Filho juegan con las posibilidades de un futuro construido sobre la base de la crisis del presente, no para impostar una utopía social, sino para interrogar los fundamentos de una violencia social que, en palabras de la filósofa brasileña Marilena Chaui, constituye el mito fundador del Brasil.⁶ Es de ese modo que el cineasta acompaña, comenta de manera sesgada o eventualmente anticipa en sus ficciones los vaivenes de una sociedad convulsionada por su destino en el marco de la legitimación democrática de las instituciones y la falta de políticas estatales para combatir la exclusión social y política en América Latina.

A propósito de *Bacurau*

Memoria, conflicto y resistencia son de hecho temas relevantes para el análisis de *Bacurau*, la más reciente producción de Mendonça Filho y codirigida con Juliano Dornelles. Ahora la escena se traslada al *sertão*, la región semiárida y hostil del nordeste brasileño convocada espectralmente en sus películas anteriores. *Bacurau* es el nombre de la comunidad que intenta resistir las agresiones de un grupo de extranjeros blancos y racistas que llegan al lugar con una misión concreta: cazar seres humanos y obtener el mayor puntaje posible. El impulso de muerte de los extranjeros no sólo está ligado a una perspectiva ontológica que le niega humanidad al habitante de *Bacurau*; también se conecta a la complicidad

5 Para una visión comparada de *O som ao redor*, *Aquarius* y *Bacurau*, ver Ambrózio y Rago, donde se subraya el vaciamiento de la experiencia histórica como uno de los modos de borrar las señas de identidad de un individuo o comunidad. De acuerdo a los autores, “o esvaziamento das experiências comuns, coletivas e solidárias transforma-se em ameaça profunda de destruição dos vínculos sociais e dos valores morais” (45). Ver también el ya citado Andrade, quien afirma que la educación y la memoria son las “mejores formas de insubordinación al orden autoritario” (18).

6 Contradiendo la imagen tradicional del *homem cordial* (o la idiosincrasia no violenta del brasileño), Chaui ha examinado brillante y exhaustivamente la violencia como un fenómeno constitutivo de la nación, extendiéndose más allá del plano jurídico para manifestarse en toda expresión social asumida en términos de clase, raza y género (*Autoritarismo* 242). Ver también las páginas 147-237 para un examen de las ideologías autoritarias y del ejercicio de la identidad patriótica legitimado por el Estado.

del Estado en el flujo y manejo de dichas inversiones del capital extranjero en la limpieza étnica de la comunidad.⁷ *Bacurau*, por lo tanto, exige particular atención debido a que alude a una serie de inquietudes biopolíticas en relación a la precariedad del presente vivenciado por los habitantes. Entendiendo dicha precariedad como el resultado de formas racializadas del saber sobre el otro, en el cual se coloca a este último en una relación de inferioridad con respecto a aquellos que detentan una “actitud imperial” (Maldonado-Torres 246), discuto la película motivado por una serie de cuestionamientos enfocados en diversos aspectos de la colonialidad; entre otros, aquellos relacionados a la exterminación de poblaciones enteras dentro de un marco extrajurídico.⁸

¿Cuáles son las modalidades de representación del *sertão* en el cine brasileño contemporáneo, un lugar de enunciación asociado a la resistencia popular y la consciencia revolucionaria en los escritos antropológicos de Darcy Ribeiro y el Cinema Novo de Glauber Rocha?⁹ Más aun, ¿es posible reactualizar el legado del nordeste brasileño cuando los mapas digitales, las señales de estaciones base de telefonía móvil y los sistemas de rastreo satelital amenazan con borrar el patrimonio cultural vivo de esas comunidades? Ambas interrogantes no son sino algunas de las reapropiaciones del Nordeste presentes en *Bacurau*, película que continúa suscitando debates acalorados sobre la subjetividad política contemporánea, los

7 La película ha motivado ríos de tinta por parte de críticos locales e internacionales, entre ellos Demétrio Magnoli, sociólogo de formación. En un texto publicado el 15 de setiembre de 2019 en la *Folha de São Paulo*, Magnoli despacha sumariamente la película como una “peça de propaganda política” que reproduce el viejo discurso de la izquierda militante en el que “a burguesia nacional associa-se ao imperialismo para massacar o povo”. No hay duda alguna de que *Bacurau* ha suscitado reacciones que tienen mucho que ver con las alineaciones ideológico-partidarias del espectador de turno. Lo interesante es notar cómo Magnoli ignora completamente la forma cinematográfica para centrarse en una forma discursiva (el antiimperialismo de los 60 y 70) que habla mucho más de las polarizaciones e incertidumbres de la política brasileña actual, tanto de la izquierda tradicional como de los sectores de la ultraderecha, que de las viejas luchas por la emancipación del neocolonialismo en América Latina. El disgusto que Magnoli demuestra por el carácter grotesco y trivial de ambas fuerzas ideológicas alude también a la falta de una alternativa política en el escenario actual, un vacío ya notado por varios especialistas en el tema. Para una perspectiva bien documentada sobre las posibilidades de una “tercera vía” que se ofrezca como alternativa a la derecha de Bolsonaro y al PT de Lula da Silva (o la “polarização radicalizada” del presente), puede verse el trabajo del sociólogo y politólogo Sérgio Abranches.

8 Definir la modernidad surgida del colonialismo histórico a partir del paradigma de la guerra (248) le permite a Maldonado-Torres introducir el concepto de “colonialidad del ser”. Mientras que por un lado la colonialidad puede entenderse como el empleo de métodos de destrucción y de exterminio con que los colonizadores europeos procedieron a la explotación de las Américas, ignorando así el código ético que regulaba la vida social y política en el mundo cristiano debido a la “excepcionalidad” jurídico-teológica de las colonias, el término acuñado por el autor explora la dimensión ontológica presente en la subyugación de los pueblos originarios. En otras palabras, la colonialidad del ser revela lo que los pueblos colonizados no son en comparación a los colonizadores, lo que incluye de manera constitutiva la dimensión racial (255-6). De ahí que la colonialidad se defina como la “radicalization and naturalization of the non-ethics of war” (247).

9 Ribeiro se propuso en *O povo do Brasil* (1995) brindar un mosaico de los tipos étnicos y culturales de dicho país, un esfuerzo antropológico mayúsculo que continúa una tradición analítica abierta por Gilberto Freyre y su examen de las identidades regionales en *Nordeste* (1937). Ver especialmente el capítulo “O Brasil sertanejo”, donde se describen las raíces culturales de la historia de violencia y fanatismo religiosa que caracteriza a esta sociedad de tipo agrario (338-62). Con respecto al Cinema Novo, una de las definiciones más sucintas que pueden leerse se encuentra en el brillante estudio de Ismail Xavier, *Allegories of Underdevelopment*: el Cinema Novo “[reelaborated] popular traditions as the springboard for a transformation-oriented critique of social reality” (52).

cuerpos racializados en una sociedad crítica del mito de la democracia racial y las instancias de antagonismo social tolerados por una democracia fracturada. Mendonça Filho y Dornelles retoman el escenario nordestino no para asociarla a una infranqueable miseria estructural sino para replantear los saberes (fílmicos, académicos, políticos) con que esta región ha sido decodificada en el pasado. Por lo tanto, en el resto de este capítulo, sugiero que el *sertão* brasileño, asociado con la resistencia a la violencia monopólica de un Estado ausente, adquiere en esta película nuevos sentidos para leer la historia brasileña contemporánea.¹⁰ Por un lado, *Bacurau* reflexiona sobre el legado del neocolonialismo sin recurrir a tropos de violencia política ordenados por una narración maestra revolucionaria. Por otro lado, la jerarquización del suspenso narrativo por encima de la representación monumentalizada de un sujeto popular la transforma en producto de consumo popular que, mediante una violencia gráfica perteneciente al repertorio cinematográfico global, expone la vulnerabilidad de cuerpos racializados a formas aberrantes de *tanatoturismo*.

Localizada ahora enteramente en el interior pernambucano –aunque de hecho rodada en locaciones del estado de Rio Grande do Norte–, la película se distancia de las fórmulas narrativas y visuales con las que se ha filmado tradicionalmente la dureza de las condiciones de vida en la región.¹¹ Hay un replanteamiento cinematográfico del *sertão* nordestino que pasa por la creación de un efecto de extrañamiento fundado en el rechazo a adoptar un discurso puramente folklórico o etnográfico. Lo que la película efectivamente anticipa –en el sentido de imaginar nuevos horizontes de comprensión para la crisis social actual– es el desarrollo, a nivel de la trama, de una acción ética orientada a la preservación de un ecosistema de valores y prácticas sociales. En palabras de Marilena Chaui, “a ação ética só é virtuosa se for livre e só será livre se for autônoma, isto é, se resultar de uma decisão interior ao próprio agente e não vier da obediência a uma ordem, um comando ou uma pressão externos” (*Violência* 29). En tal sentido, la afirmación de la vida a través de la resistencia colectiva a la imposición de lógicas

10 Ésta es en realidad una de las preguntas fundamentales que guían la crítica de Bruno Guaraná sobre la película: “How is it possible that the *sertão*, traditionally portrayed as economically static and socially conservative, lives by values of race, gender, and community so progressive that they would put any contemporary society to shame?” (80).

11 *O matador*, el primer largometraje de ficción brasileño, producido en 2017 por una compañía de servicios de *streaming* sobre la vida de un famoso asesino a sueldo nordestino, ha intentado a su vez renovar algunos de los lugares comunes a través de una fotografía “pulida” del paisaje árido de la región y de ángulos de cámara que procuran potenciar el efecto dramático de la violencia omnipresente de los personajes. Sin embargo, el énfasis en el tratamiento visual no puede dejar de verse como un intento de estilizar ciertas representaciones gráficas de la violencia fácilmente decodificables para un público acostumbrado a este tipo de narrativas. Por lo tanto, se trata más de un producto de entretenimiento para consumo global que un intento de diálogo estructurado con formas culturales de enorme y variada complejidad. Para un análisis del modo en que circulan ciertas imágenes sobre sitios culturalmente sobredeterminados en la literatura y el cine (en este caso las favelas cariocas), ver Peixoto.

externas a los valores propios de la comunidad muestra que la acción ética es, de hecho, el hilo conductor de la trama de la cual dependen las escenas de violencia gráfica en *Bacurau*.

Las distinciones que la producción de Mendonça Filho y Dornelles ha recibido en términos de crítica y de público –el Premio del Jurado en la edición 2019 de Cannes y distinciones mayores en el Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2020, entre otros– no han hecho sino avivar la polémica sobre su potencial estético-político en tiempos de extrema polarización ideológica.¹² En medio de la incertidumbre política y económica de la región, el recorte presupuestal de un 43 % para el sector audiovisual brasileño, previsto para 2020 (CartaCapital), ha provocado un cimbronazo del cual la recepción de *Bacurau* no ha estado ausente. La falta de apoyo a Ancine (Agência Nacional do Cinema) no es sino el retorno de los vaivenes financieros que las instituciones estatales de fomento al mercado audiovisual han experimentado desde que la llamada *abertura* política abrió las puertas a la restauración de la democracia en Brasil.¹³

¿Cuál es entonces el foco de la polémica aludida anteriormente? Para resumirlo en pocas palabras: el estatus precario de una población que se manifiesta en medio de un ecosistema de conflicto y resistencia. *Bacurau* es una comunidad autosuficiente que sobrevive en un territorio jurídico y político ambivalente. Localizada en un futuro indeterminado (que en realidad es el aquí y ahora de los pueblos del Sur Global), la película se niega a una representación “realista” del sujeto subalterno, situando en cambio su reinscripción del *sertão* nordestino en

12 La opinión no sólo de varios críticos de cine, sino también de otros especialistas de las humanidades, da cuenta del poder de convocatoria que la película ha despertado en un conjunto de disciplinas de estudio. Ver Dias Jr. para una apreciación de la película como el avatar contemporáneo de la resistencia de la izquierda latinoamericana militante, tesis descartada por el propio crítico en favor de una lectura más cercana a las tesis de historiadores como Chauí y Schwarcz acerca de la importancia de entender las imágenes chocantes de *Bacurau* como una proyección de la violencia colonial que ha determinado las formas de relacionamiento social y racialmente excluyentes del Brasil actual. Karen Backstein alude también a varios elementos temáticos y formales de la película que expresan la urgencia de una cinematografía nacional atacada por los recortes presupuestales de la administración de Jair Bolsonaro (53). Marcelo Ikeda enfatiza los “significados flotantes” de la película al apelar a diversos géneros e imaginarios políticos conectados a las demandas de la industria cultural dominada por un gigante mediático como la Globo Filmes (83). Lucivânia Santos-Fuser, por otra parte, se centra en el carácter emblemático de la película, considerándola una metáfora de las resistencias contra la racialización y eliminación llevadas a cabo por comunidades históricamente oprimidas en el transcurso de la vida colonial y republicana de Brasil.

13 Para entender cómo el cine brasileño de la década de 1980 desarticuló el proyecto utópico de crear el “gran cine brasileño”, ver Avellar. En el estudio de Tania Pellegrini, el cine de proyección internacional lanzado en la siguiente década (denominado el de la Retomada o Nuevo Cine Brasileño) fue resultado de “mecanismos gubernamentales de incentivo” que revivieron la producción audiovisual luego del cierre de la Embrafilme en 1989 por el gobierno neoliberal de Fernando Collor de Mello. Embrafilme, una productora y distribuidora estatal, había sido responsable de algunas de las obras maestras del cine brasileño de la década de 1970 y principios de los 80, incluyendo *Cabra Marcado para Morrer*, *Pixote*, *Eles Não Usam Black-tie* y *A Idade da Terra*. Sobre los temas y recepción de algunos de los filmes más significativos de la Retomada, ver Ruffinelli. Sobre el régimen de coproducciones transnacionales que le han otorgado un mayor nivel de visibilidad al cine brasileño, a su vez transformando la representación de subjetividades locales desde una perspectiva global (algo de lo que no se sustrae *Bacurau*), puede verse Alvaray.

el resultado conflictivo de la mezcla de géneros narrativos como el *thriller*, el *western*, el terror *gore* y la ciencia ficción de corte distópico.¹⁴ Como producto cinematográfico destinado para el consumo global, *Bacurau* adopta varias decisiones estratégicas con respecto a los modos de visualización de la violencia del nordeste brasileño. En la propia escenificación de la resistencia de los cuerpos racializados en *Bacurau* hay ciertamente una alusión a una tradición del cine brasileño vinculada a los “filmes de cangaço” o “faroeste” –una modalidad local del *western* de Hollywood–, donde el mundo rural y latifundista se representa a través de enfrentamientos sangrientos entre poderosos y oprimidos en un contexto histórico caracterizado por el capitalismo extractivo. Esta sucesión de conflictos de clase y de raza en el interior de Brasil cuenta con ilustres antecedentes en el panorama cinematográfico del país. *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), una de las producciones más ambiciosas y exitosas de la extinta productora Vera Cruz, fue premiada en el Festival de Cannes justamente por un estilo de acción que era compatible con los modos de narrar una aventura épica consagrados en los Estados Unidos (Stam 137). El éxito entre la crítica y el público fue, no obstante, una forma de revertir una historia colonial de explotación y miseria en un mito cinematográfico adecuado al paradigma psicológico y moral del *western* norteamericano (Schroeder Rodríguez 148). Dicha apelación a modos de identificación del espectador con “buenos” y “malos” fue el costo asumido para obtener el éxito comercial basado en fórmulas narrativas que aseguraban la primacía del drama individual por encima de la tragedia colectiva protagonizada por el *sertão* y sus habitantes.¹⁵

Sampleando la realidad nordestina

Bacurau se abre con un paneo satelital que muestra la superficie de la tierra mientras escuchamos la música no diegética de Caetano Veloso, “Não identificado” (1969),

14 Ivana Bentes entiende el impacto que tiene este entrecruzamiento de géneros en la violencia representada en *Bacurau* como una forma sustantiva, y no necesariamente comprometida con una visión político-partidaria, de visibilizar la reacción popular en contra de políticas de exterminio. Aquí, “as comunidades se apropriam da violencia como ferramenta de empoderamento e de resistência. Uma saída possível do lugar de vítima para a de vingadores” (“*Bacurau* e a síntese do Brasil brutal”).

15 En una de las primeras ediciones del Festival de Cine de Pésaro en la década de 1960, Glauber Rocha, uno de los mayores exponentes del Cinema Novo, dictó una conferencia en la que manifestaba su repudio al modelo industrial detrás del film de Lima Barreto: “*O Cangaceiro* crea una trama a lo ‘western’ norteamericano en medio del ambiente del ‘cangaço’ [una suerte de banditismo social activo en el nordeste brasileño hasta mediados del siglo XX], para conseguirlo desfigura toda la raíz social del fenómeno ‘sertanejo’ [habitante del *sertão*] y emplea únicamente los símbolos evidentes de este fenómeno al uso en las tramas de los ‘westerns’... Este *realismo*... es completamente *irreal*. Se crea la ilusión de un mundo del ‘cangaço’ con un cuadro similar al de la ilusión del mundo de los bandidos de Texas. El público que ha sido educado por centenares de films de ‘cowboys’, no hace ningún esfuerzo para comprender el film, que es ofrecido como una ambiciosa imitación para un gusto deformado” (“Cinema Novo” 198-9; énfasis originales).

en la interpretación ensoñadora de Gal Costa. La composición se inicia con sonidos electrónicos que se asemejan a los usados en el cine de ciencia ficción paranoica de los 50. La letra habla de un yo romántico cuya soledad se compara a “um objeto não identificado” y que planea grabar una canción de amor en un “disco voador . . . para lançar no espaço sideral”. Esta imaginaria poblada de influencias de la música psicodélica en inglés y de la Jovem Guarda –cuya cabeza visible era por ese entonces un jovencísimo Roberto Carlos– pertenece al repertorio de la Tropicália, el movimiento contracultural que a través de la fusión de géneros y estilos redefinió la música, el teatro y el cine nacionales a partir de la segunda mitad de la década de 1960.¹⁶ El propio Caetano Veloso, uno de los fundadores del movimiento junto con Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé y Os Mutantes, explica en *Verdade Tropical* que la utilización de fragmentos musicales ajenos en las propias composiciones del grupo se transformó en parte constitutiva del proyecto tropicalista. Dice Veloso al respecto:

Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready mades*. (168; énfasis original)¹⁷

No cabe duda de que ese trabajo de “sampleo” de materiales heterogéneos buscando la creación de un efecto estético chocante está presente en la filosofía compositiva de *Bacurau*. Al paneo desde una perspectiva satelital le sigue un *zoom* que primero enfoca América del Sur, seguido por la región nordeste del Brasil en donde ocurrirán los hechos a ser contados. En la toma panorámica siguiente vemos un camión cisterna transitando por la ruta polvorienta que nos lleva a Bacurau, anunciado en un letrero apostado al lado del camino que advierte al forastero: “Se for, vá na paz”. En el camión viaja Teresa (Bárbara Colen), quien retorna a Bacurau para participar del funeral de Carmelita (Lia de Itamaracá, figura fundamental de la cultura pernambucana), quien fuera una suerte de matriarca de la comunidad. Tanto Teresa como Erivaldo (Rubens Santos), el conductor del camión, contemplan el paisaje árido y desolado puntuado por féretros que parecen como animales atropellados a lo largo del camino. Esta atmósfera de sequía y muerte, asociada a un mundo postapocalíptico, crea una atmósfera enigmática que cancela cualquier sugerencia documentalista de un pueblo perdido en la inmensidad de la *caatinga*. Aquí no importa la mirada del que viene desde

16 Para una lectura del papel del tropicalismo en el cine brasileño como una “crisis de totalizaciones”, ver Stam y Xavier.

17 Para una elaboración del papel que juega la banda sonora en la acción dramática de *Bacurau*, ver Mattos.

afuera sino que es el propio necropaisaje el que atestigua la catástrofe humana y natural en el que el espectador está a punto de sumergirse.

Bacurau ya se encuentra diezmada debido a que se ha cortado el suministro de agua a la comunidad, uno de los primeros indicios de la violencia institucional que pone a los pobladores en la categoría de sujetos liminales. Pero Teresa lleva una maleta repleta de vacunas para inocular a la población contra enfermedades contagiosas, lo que también señala la autodeterminación colectiva para revertir el papel de víctimas de un gobierno ausente. Esa expresión de autonomía se distancia intencionalmente de cualquier propósito alegórico-didáctico sobre el coraje ejemplar de un pueblo en rebelión, tal como veremos a continuación.

Teresa es recibida por el hechicero de la comunidad, Damiano (Carlos Francisco), quien le entrega una píldora psicotrópica usada por la población para alcanzar un estado de percepción extrasensorial que permite el fortalecimiento de los lazos comunitarios, especialmente en momentos de peligro. Es en la secuencia del funeral, cuando entra en escena Domingas (Sonia Braga), donde notamos que la agrupación de personajes frente a la cámara no guarda relación alguna con la construcción de un sujeto popular revolucionario. Domingas es la profesional médica del pueblo, quien aparece borracha e interrumpiendo a gritos el transcurso plácido del funeral. La amistad que tuvieron Domingas y Carmelita no impide que la primera injurie la memoria de la fallecida. La composición de los planos en esta secuencia indica que el pueblo de Bacurau no actúa al unísono, sino que hay lugar para desacuerdos, desavenencias y comentarios irónicos que rompen con la idea de homogeneidad social. No es por casualidad que Teresa, reaccionando al pedido de disculpas que una Domingas contrita ofrece a la comunidad por su exabrupto anterior, comente en voz baja a otro personaje: “É um docinho quando não tá bêbada, né?”.

Figura 1. La comunidad de Bacurau (Vitrine Filmes)



Bacurau es el espacio de los desacuerdos, de las desavenencias, de los debates como medio para alcanzar un mismo fin: el beneficio de todos, una suerte de filosofía del “buen vivir” que preserve un modo de conducir los asuntos públicos y privados de la población. Es aquí donde “lo político debe fundarse sobre el dife-rendo, sobre coreografías no trazadas de antemano, sea porque encuentran una diferencia con el afuera, sea porque encuentran una diferencia con el afuera, sea porque su forma cambia al encontrarse o al enfrentarse a otros” (Aguilar 193). La “diferencia con el afuera”, que el investigador Gonzalo Aguilar señala como uno de los elementos distintivos del nuevo cine político latinoamericano, es asimismo uno de los principios que marcan la ética comunitaria en Bacurau. Prueba de ello son dos escenas de la película que preceden al ataque a la pobla-ción y que demuestran la importancia de afirmar un conjunto de orientaciones éticas localizadas al interior de la comunidad. Se trata de rechazar la imposición de una heteronomía jurídica generada desde el exterior y cuyo objetivo es el de eliminar la resistencia popular a través del borramiento de la humanidad esencial de aquellos que son interpelados por el sistema.¹⁸

La primera escena relata la llegada del alcalde de Serra Verde –municipio al que pertenece Bacurau– al pueblo. Tony Jr. (Thardelly Lima) es el político dema-gogo que aparenta ser el producto de la connivencia entre jefes políticos locales y aquellos candidatos que aspiran a puestos de influencia en la administración municipal. En la tradición de la política ejercida como intercambio de favores personales, Tony Jr. llega a Bacurau anunciando su reelección a cambio de una donación de recursos para la población (libros, remedios, alimentos). La estra-tegia de la comunidad es una de repliegue: se niegan a participar como víctimas tributarias de la farsa populista que Tony Jr. monta en la calle principal del pue-blo con el objeto de comprar votos. La escena está resuelta en una sucesión de planos medios y generales, estableciendo relaciones negativas entre la soledad del alcalde y el silencio hostil de la comunidad. En la fracasada interacción entre Tony Jr. y Bacurau se reactiva la presencia espectral del *coronelismo*, histórica institución nordestina en el que jefes políticos de enorme influencia local, en general terratenientes, asumían prerrogativas reservadas al Estado para ejer-cerlas como manifestaciones de poder privado en la administración de bienes y personas.¹⁹ Era común la práctica del *mandonismo*, que significaba el abuso del sistema electoral mediante prácticas como el *voto de cabresto*, es decir, un sufragio

18 Marilena Chaui define heteronomía de la siguiente manera: “[U]ma regra, uma norma, uma lei, um valor postos por um outro que não é o próprio sujeito” (*Violência* 30; énfasis mío).

19 Ver *Coronelismo*, el clásico estudio de Victor Nunes Leal, para una mayor comprensión de las transacciones políticas entre representantes estatales y municipales en el reparto del poder, especialmente durante el transcurso de la República Velha en Brasil (1889-1930).

no secreto que el votante habilitado debe depositar en favor de un candidato elegido de antemano.

Son estos restos del ejercicio personalista de la política los que motivan la resistencia silenciosa de Bacurau. La comunidad frustra las expectativas del sistema de intercambio de favores que está en la raíz de la tradición coronelista, en tanto los obsequios de Tony Jr. no tienen el resultado esperado. Al pueblo no le pasa desapercibida la ironía de ver cómo los libros donados por Tony Jr. son arrojados por un camión volqueta como si fueran cadáveres. Depósito de restos, zona liminal, territorio de vida desnuda, el nordestino es visto como una construcción social y política de la oligarquía local (Blake 10).

La ocupación del territorio de lo político por parte de la comunidad ocurre en la segunda escena clave de la película. Todos los pobladores de Bacurau se han reunido en una suerte de ágora para debatir la eventual utilización de las donaciones defectuosas de Tony Jr. Plínio –el maestro del pueblo interpretado por Wilson Rabelo– y Domingas se encargan de informar a los demás sobre los riesgos de consumir alimentos vencidos o calmantes sin prescripción médica que provocan adicción y torpeza mental en el paciente. Domingas no prohíbe el consumo sino que se contenta con advertir sobre los riesgos: “Quem quiser, pegue. Mas o recado tá dado”. Del mismo modo, Plínio apela a un ejercicio del criterio basado en la evaluación de los pros y los contras de una acción determinada. “Vamos usar a consciência, tá bom?”, exhorta Plínio al final del intercambio. El juego de planos y contraplanos establece la fluidez de un diálogo abierto y democrático entre los asistentes, muchos de los cuales deciden llevarse algunos alimentos sin que ello implique una falta de coordinación entre las partes involucradas en el diálogo. Como en toda sociedad plural, ideológica y sexualmente heterogénea, la de Bacurau dirime sus conflictos a través del diálogo abierto y franco. Cada individuo, a fin de cuentas, decide qué camino tomar sin que ello perjudique el bienestar de la comunidad entera.²⁰

Gilles Deleuze nos recuerda, comentando la obra de Glauber Rocha, Ousmane Sembène y Lino Brocka, que el cine del Tercer Mundo narra historias en donde se borran las fronteras entre lo público y lo privado, transformando la acción dramática en actos colectivos de transformación social que prefiguran el devenir de un pueblo aún en construcción en el imaginario de la revolución estético-política. Es un “cine del acto de habla” (222), un cine cuya potencia ilocucionaria manifiesta el anhelo del sujeto popular de ser dueño de su propio destino. El nuevo cine político debe contribuir a la invención de ese pueblo libre de

²⁰ Backstein destaca que “the citizens of Bacurau represent a microcosm of Brazil in their racial and even sexual diversity” (53).

la opresión y la explotación (217). No hay que olvidar, sin embargo, que Deleuze se está refiriendo al cine de los 60 y 70 del siglo pasado, la época en que las consignas revolucionarias y el *agitprop* en contra del imperialismo eran también parte del arsenal discursivo del cine independiente norteamericano, (por ejemplo *Ice*, de Robert Kramer). Gonzalo Aguilar denomina “cine militante” a este impulso por imaginar una ontología de lo popular (181). La situación cambia más tarde, por cierto, cuando se modifica sustancialmente esa apelación a la capacidad redentora del pueblo en el cine latinoamericano contemporáneo. Para Aguilar, entonces, el cine “ya no es un dispositivo en la invención del pueblo, sino un dispositivo en la reflexión sobre lo político” (193). En ese sentido, *Bacurau* aparece en el momento oportuno. Se provoca una reflexión sobre los modos en que la categoría “pueblo” ha sido elaborada en el cine brasileño, muchas veces llevado por un impulso de cristalizar respuestas a los dilemas sociales y morales del país a través de la acción popular en clave de cine de autor o de cine de género.

Es por ello que no es fácil descartar las lecturas alegóricas suscitadas por *Bacurau* como un modo de negociación con los desafíos de las instituciones democráticas que han acompañado el desarrollo del cine brasileño desde el Cinema Novo en adelante. A fin de cuentas, es el propio género de la ciencia ficción brasileña el que ha provocado incomodidad por ser considerado un producto “alienígena” en el contexto local, tal como sucede con el “objeto no identificado” de la canción de Veloso.²¹ En las prácticas de diálogo y resistencia de la comunidad existe una aspiración de autonomía colectiva intersectada con el anhelo de justicia social que el espectador proyecta en la pantalla mientras acompaña las peripecias de estos “novos heróis de uma Canudos revisitada” (Bentes).²²

El enemigo de adentro y el enemigo de afuera

El asalto a la comunidad de Bacurau a manos de un grupo de cazadores que mata por deporte está sobredeterminado por dos factores decisivos en la acción dramática de la película: la construcción racializada del habitante del *sertão* y el desconocimiento de soberanías territoriales como efecto de los flujos de capital global en un régimen neoliberal. Ambos factores contienen en sí ciertas

21 Para una lectura útil del accidentado trayecto de la ciencia ficción en el cine brasileño, y su capacidad alegórica para reinterpretar la memoria cultural del país, ver Suppia.

22 Bentes se refiere a la Guerra de Canudos (1896-1897) en el estado de Bahía, donde ocurrió la heroica resistencia de un movimiento popular comandado por Antônio Conselheiro contra lo más granado del ejército brasileño. “O heroísmo tem nos sertões . . . tragedias espantosas” (135), apunta Euclides da Cunha en *Os sertões*, el clásico de la literatura brasileña publicado en 1902 que cuenta la historia del conflicto. Santos-Fuser también indica que la película reescribe la masacre de Canudos al otorgarle a Bacurau una victoria sobre los opresores (167).

expectativas en torno a la puesta en escena de un conflicto trágico. Sin embargo, la dirección de Mendonça Filho y Dornelles evita caer en clichés visuales y narrativos, prefiriendo en cambio situar la identificación del espectador con la comunidad en el terreno del *revenge thriller*. Tal propósito no sólo consigue satisfacer la necesidad de justicia simbólica en términos de consumo de las convenciones narrativas propias del cine de género, sino que también opera reflexivamente al dar una imagen del Brasil “profundo” asociada a formas decoloniales de resistencia, pensamiento y acción (Ndlovu-Gatsheni 214).

En *Bacurau* se subraya el rechazo a toda forma de victimización o de falsa equivalencia entre zona rural y barbarie mediante la incorporación de tecnología de punta en las prácticas sociales y educativas de la comunidad. La atmósfera de tensión y misterio que precede a la identificación de las amenazas que se ciernen sobre Bacurau está destinado al espectador, no a los personajes habituados a convivir con el peligro de muerte. Esta vuelta de tuerca, quizá sorpresiva, ofrece un contraste significativo con la interpretación racial que a principios del siglo XX se había hecho de la figura del *sertanejo* por parte de ciertos intelectuales brasileños de extrema derecha.²³ La “barbarie” y el “atraso” del nordestino son sustituidos por formas híbridas de saber y de apropiación de la realidad que se manifiestan en el presente filmico.

El punto de inflexión de la película coincide con la llegada al pueblo de dos *motoqueiros* de São Paulo, quienes bajo el pretexto de hacer turismo preparan el terreno para el asalto final de los cazadores. La escena es formidable en tanto la curiosidad que despiertan no tiene nada de deslumbramiento provinciano, sino de alerta ante una amenaza aún no identificada. La atmósfera se subraya visualmente con la evidencia de los agujeros de bala en el camión cisterna de Erivaldo, momentos antes de la aparición de los forasteros del sur. Acácio (Thomas Aquino), un ex pistolero a sueldo recio y viril cuyas hazañas acostumbran ser proyectadas en una pantalla LED situada en la plaza del pueblo, percibe de inmediato que Bacurau corre peligro. Acácio, al son de la canción de resistencia de Geraldo Vandré, “Réquiem para Augusto Matraga”, va en busca del *jagunço queer* Lunga (Silvero Pereira), un feroz guerrero exilado de la comunidad que recuerda a los movimientos guerrilleros de los 60 y 70. El espectro de la lucha armada reaparece en el *sertão*, esta vez en la figura de un fuera de la ley no binario que mantiene intacta la capacidad de lucha pero sin llegar a la capacidad sacrificial del guevarismo en la selva de Bolivia. “Estamos aqui feito a bicha do Che Guevara passando fome nessa merda”, dice Lunga en un rapto de furia, antes de retornar a Bacurau junto con Acácio para emprender la defensa de la comunidad.

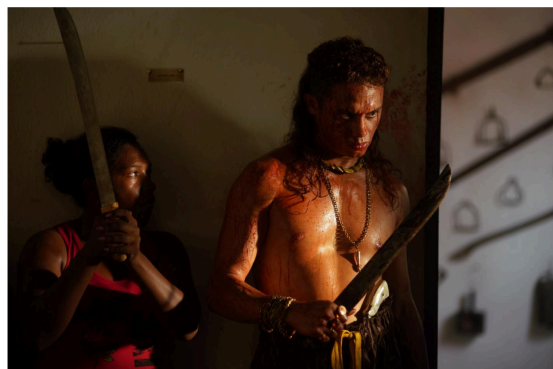
23 Gustavo Barroso (1888-1959), uno de los fundadores del Integralismo (movimiento fascista de enorme influencia en la década de 1930), mencionaba factores raciales y culturales en la predisposición del *sertanejo* a la criminalidad (Blake 208-9).

Figura 2. Llegada de los motoqueiros a Bacurau (Vitrine Filmes)



La película anticipa de manera efectiva el enfrentamiento final en una serie de escenas que juegan con las expectativas de género: Damiano es seguido por una suerte de platillo volador mientras el sonido no diegético pulsa con una música electrónica ominosa o el plano mostrando el nombre de la escuela de Bacurau, “João Carpinteiro” –alusión al director norteamericano John Carpenter y su *Assault on Precinct 13* de 1976, donde también un grupo de personajes se defiende de la hostilidad de una pandilla salvaje–. Bacurau sabe de peligros, identifica las amenazas (el platillo volador es en realidad un dron teledirigido por la corporación a cargo de la cacería humana) y actúa como un todo colectivo para rechazar la amenaza del exterior. La acción de resistencia de la comunidad es conjunta más allá de ocasionales diferencias –éstas, por otra parte, demuestran ser errores trágicos para aquellos que deciden abandonar la comunidad para transformarse en “no-humanos” computados en la cacería humana en curso–. La resistencia, de esa manera, ilustra una de las lecciones políticas de Antonio Gramsci, en tanto es la unidad de la acción política la que restaura las voces plurales de la democracia (Dainotto 3).

Figura 3. Lunga cazando a los cazadores de nordestinos (Vitrine Filmes)



La violencia es gradual pero brutal en *Bacurau*. En este sentido, coincido con Duarte y César (“Sertão”) en que la polémica feroz que ha suscitado *Bacurau*, específicamente acerca de una supuesta glorificación de la violencia que no haría sino atizar aún más la tensión social en Brasil, no presta atención a los elementos formales que reescriben momentos fundamentales de la historia del *sertão*. Hay un desplazamiento desde la realidad política y social vivida en la región a formas de representación gráfica del cuerpo humano como material descartable que, ciertamente, recuerda las reflexiones de Dina Khapaeva sobre la mercantilización de la muerte en la industria del entretenimiento. Notando que el culto contemporáneo a la muerte –reflejado no solamente en la afición por la celebración de Halloween o por las películas de zombies, *slasher* o *torture porn*, sino también en el turismo vinculado a lugares de masacres, catástrofes nucleares o genocidios– está asociado a una visión antihumanista de la cultura popular (16), Khapaeva sugiere que la fascinación por las muertes violentas replantea el lugar central que se le reservaba al ser humano en la cultura. Se trata de la “deshumanización de la humanidad en general” (182), y dicha crítica está por cierto en el centro de la satisfacción estética que produce la puesta en escena de la contraofensiva de la comunidad para preservar el derecho a modos de vida plurales, libre de limitaciones normativas.

Conclusión: resignificando políticamente el *splatter film*

Anulada la señal inalámbrica, con *Bacurau* literalmente borrada del Google Maps, la opción que resta es la cooperación colectiva ante un enemigo en común. ¿Cómo percibir la diferencia que hay entre ellos y el racismo de ultraderecha de los cazadores sino en el hecho de las relaciones competitivas e individualistas que prevalecen en estos últimos, comandados por el alemán Michael (Udo Kier)? Matar para acumular puntos en un safari humano por el Sur Global es la única forma de cohesión social que anima a los competidores de la cacería humana. Comprende policías, guardias de seguridad, hombres y mujeres patológicamente vinculados a sus armas automáticas que encuentran en la cacería una herramienta de necroempoderamiento.²⁴ Vemos en este juego de seres humanos y de capitales una forma perversa del neoliberalismo que desestima fronteras nacionales o culturales (Brown 699) para arrasar comunidades enteras,

24 De acuerdo a Mbembe, en términos de las formas de implementación de la necropolítica en territorios de excepcionalidad jurídica y ontológica, “weapons are deployed in the interest of maximally destroying persons and creating *death-worlds*, that is, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to living conditions that confer upon them the status of the *living dead*” (92; énfasis originales).

regulando y distribuyendo la muerte a sujetos expuestos a la violencia radical en el vacío dejado por el Estado.

La derrota tanto de la arrogancia como de la superioridad tecnológica de los cazadores se resuelve en un perfecto balance entre el suspenso y el repentino estallido de violencia a lo Tarantino. Algunas de las muertes más brutales ocurren dentro del museo histórico de Bacurau, recinto que despliega la rica historia del nordeste brasileño con ropas, armas, fotografías y otros objetos culturales pertenecientes al *cangaço*. El sacrificio de los invasores dentro del museo no deja de ser una actualización de la memoria de la comunidad, de los testimonios de su resistencia al exterminio perpetrado en nombre del proyecto civilizatorio. De ahí que sea importante para el personaje a cargo de la limpieza dejar intactas las huellas de sangre fresca en las paredes del museo. Gracias a una resistencia determinada históricamente, Bacurau afirma su autonomía y evita caer en la mercantilización tanatológica que había atraído a los cazadores en primer lugar. Las huellas son los índices que refieren a una negativa de objetificación de la muerte propia del tanatoturismo; también, señalan la voluntad de afirmación de una ética comunitaria que bien sirve como lección para nuestro presente conflictivo.

Obras citadas

- Abranches, Sérgio. "Polarização radicalizada e ruptura eleitoral". *Democracia em risco?: 22 ensaios sobre o Brasil hoje*. Companhia das Letras, 2019, pp. 11-34.
- Aguilar, Gonzalo. "El pueblo como lo 'real': hacia una genealogía del cine latinoamericano". *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 179-194.
- Alvaray, Luisela. "National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema". *Cinema Journal*, vol. 47, núm. 3, 2008, pp. 48-65. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0002>
- Ambrózio, Aldo e Luzia Margareth Rago. "Uma trilogia possível: entre as tramas invisiáveis e o jogo necropolítico". *Viso*, vol. 14, núm. 26, 2020, pp. 26-52. <https://doi.org/10.22409/1981-4062/v26i/357>
- Andrade, Êrico. "O cinema de Kleber Mendonça em três tempos: Davi contra Golias". *Viso*, vol. 14, núm. 26, 2020, pp. 6-25. <https://doi.org/10.22409/1981-4062/v26i/359>
- Aquarius*. Dirigido por Kleber Mendonça Filho. Vitrine Filmes, 2016.
- Avellar, José Carlos. "Backwards Blindness: Brazilian Cinema of the 1980s". *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, editado por Ann Marie Stock. University of Minnesota Press, 1997, pp. 26-56.
- Backstein, Karen. "Bacurau". *Cineaste*, vol. 45, núm. 3, 2020, pp. 52-53.
- Bacurau*. Dirigido por Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, Vitrine Filmes, 2019.
- Bentes, Ivana. "Bacurau e a síntese do Brasil brutal". *Cult*, 2019, <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>

- Blake, Stanley E. *The Vigorous Core of Our Nationality: Race and Regional Identity in Northeastern Brazil*. University of Pittsburgh Press, 2011. <https://doi.org/10.2307/j.ctt7zw92q>
- Brás, Patricia Sequeira. “O Som Ao Redor: Aural Space, Surveillance, and Class Struggle”. *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*. Editado por Antônio Márcio da Silva y Mariana Cunha. Palgrave Macmillan, 2017, pp. 221-233. https://doi.org/10.1007/978-3-319-48267-5_13
- Brown, Wendy. “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization”. *Political Theory*, vol. 34, núm. 6, 2006, pp. 690-714.
- Caldeira, Teresa P. R. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. University of California Press, 2000.
- CartaCapital. “Com corte na Ancine, audiovisual terá a menor verba em sete anos.” *CartaCapital*, 2019, <https://www.cartacapital.com.br/politica/com-corte-na-ancine-audiovisual-tera-a-menor-verba-em-sete-anos/>
- Cevasco, Maria Elisa. “Reverse Hegemony?” *Gramsci in the World*. Editado por Robert M. Dainotto y Fredic Jameson. Duke University Press, 2020, pp. 179-189. <https://doi.org/10.1215/9781478012146-011>
- Chauí, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Autêntica, 2013.
 ———. *Sobre a violência*. Autêntica, 2017.
- Cunha, Euclides da. *Os sertões*. 21ª edição. Francisco Alves, 1950.
- Dainotto, Roberto “Introduction”. *Gramsci in the World*. Editado por Robert M. Dainotto y Fredicand Jameson. Duke University Press, 2020, pp. 1-15. <https://doi.org/10.1215/9781478012146-001>
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press, 2003.
- Dias Jr., Jocimar. “Bacurau as Science-Fiction Revenge Fantasy”. *Film Quarterly*, vol. 74, núm. 2, 2020, pp. 84-86. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.84>
- Duarte, Andrés de Macedo e Maria Rita de Assis César. “O sertão entre as margens e o centro do mundo atual: notas sobre Bacurau.” *Viso*, vol. 14, núm. 26, 2020, pp. 53-79.
- Guaraná, Bruno. “A Few Years from Now’ in Western Pernambuco: Bacurau’s Vision of the Future”. *Film Quarterly*, vol. 74, núm. 2, 2020, pp. 77-80. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.77>
- Ikeda, Marcelo. “The Ambiguities of Bacurau”. *Film Quarterly*, vol. 74, núm. 2, 2020, pp. 81-83. <https://doi.org/10.1525/fq.2020.74.2.81>
- Khapaeva, Dina. *The Celebration of Death in Contemporary Culture*. University of Michigan Press, 2017. Leal, Victor Nunes. *Coronelismo: The Municipality and Representative Government in Brazil*. Cambridge University Press, 1977.
- Magnoli, Demétrio. “Bacurau é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira”. *Folha de São Paulo*, vol. 15, 2019, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/bacurau-e-testemunho-da-extincao-de-vida-inteligente-na-esquerda-brasileira.shtml>
- Maldonado-Torres, Nelson. “On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept”. *Cultural Studies*, vol. 21, núm. 2-3, 2007. <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>
- Matts, Romulo. “Tropicalismo e canção engajada no filme Bacurau”. *Esquerda online*, 2019. <https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>

- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.
- Mckenna, William. *Husserl's "Introductions to Phenomenology": Interpretation and Critique*. Springer, 2012. <https://books.google.com/books?id=-gorBgAAQBAJ>
- Ndlovu-Gatsheni, Sabelo J. "Discourses of Decolonization/Decoloniality". *Papers on Language and Literature*, vol. 55, núm. 3, 2019, pp. 201-226.
- O Som Ao Redor*. Dirigido por Kleber Mendonça Filho. Vitrine Filmes, 2012.
- Peixoto, Marta. "Rio's Favelas in Recent Fiction and Film: Commonplaces of Urban Segregation". *PMLA*, vol. 122, núm. 1, 2007, pp. 170-178. <https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.1.170>
- Pellegrini, Tânia. "El cine brasileño de los años noventa: cuestión de identidad". *Cuadernos Americanos*, núm. 75, 1999.
- Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras, 1995.
- Rocha, Glauber. "El 'Cinema Nôvo' y la aventura de la creación". *Problemas del nuevo cine*, editado por Manuel Pérez Estremera. Alianza, 1971, pp. 196-223.
- Ruffinelli, Jorge. "El nuevo Nuevo Cine Latinoamericano". *Nuevo Cine*, núm. 3, 2001, pp. 28-38.
- Santos-Fuser, Lucivânia Nascimento dos. "Bacurau: uma metáfora dos territórios brasileiros racializados". *Cinema & Território*, vol. 5, 2020, pp. 167-181.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. University of California Press, 2016. <https://doi.org/10.1525/9780520963535>
- Schwarcz, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Companhia das Letras, 2019.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press, 1997.
- Stam, Robert y Ismail Xavier. "Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization". *New Latin American Cinema*. Editado por Michael T. Martin, vol. 2, 1997, pp. 295-322.
- Suppia, Alfredo. "Science Fiction in Brazilian Cinema". *New Approaches to Lusophone Culture*. Editado por Natália Pinazza. Cambria Press, 2016, pp. 141-178.
- Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. Companhia das Letras, 1997.
- Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. University of Minnesota Press, 1997.