



**Por bares, museus e cemitérios:  
heterotopias da resistência em *Bacurau***

***Among Bars, Museums and Cemeteries:  
Heterotopias of Resistance in Bacurau***

Júnior Vilarino

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais/Brasil

[jrvilarino@ufv.br](mailto:jrvilarino@ufv.br)

<https://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é situar o filme *Bacurau* em uma estética, em constante delineamento no cinema brasileiro contemporâneo, de representação de territórios periféricos nos quais o espaço consiste em uma heterotopia condicionante da viabilidade das personagens, cuja precariedade compartilhada propicia sua aliança na esfera pública. Abordam-se também duas questões: primeiramente, a coextensão entre as esferas privada e pública na formação de um espaço convergente do aparecimento e da luta; em seguida, a relação entre critérios sociais, econômicos e de identidade de gênero na aliança entre personagens diferentemente precárias. Conceitos como viabilidade, espaço convergente, precariedade e aparecimento, de Judith Butler (2018), e heterotopia, de Michel Foucault (2013), fundamentam as análises.

**Palavras-chave:** *Bacurau*; espaço narrativo; esfera pública; precariedade; aliança; heterotopia.

**Abstract:** The objective of this article is to situate the film *Bacurau* in an aesthetic, constantly delineating in contemporary Brazilian cinema, representing peripheral territories in which space consists of a heterotopia conditioning the viability of the characters, whose shared precarity provides their alliance in public sphere. Two issues are also addressed: first, the coextension between the private and public spheres in the formation of a convergent space of appearance and struggle; then, the relationship between social, economic and gender identity criteria in the alliance between differently precarious characters. Concepts such as viability, convergent space, precariousness and appearance, by Judith Butler (2018), and heterotopia, by Michel Foucault (2013), support the analyzes.

**Keywords:** *Bacurau*; narrative space. public sphere; precarity; alliance; heterotopia.

## Considerações iniciais

Na introdução ao livro em que publica os roteiros dos filmes *O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, o diretor Kleber Mendonça Filho (2020, p. 18) relata que ele e seu roteirista, Juliano Dornelles, redigiam o terceiro desses textos motivados pelo espaço que se tornaria o povoado da trama: “o entusiasmo pela mera ideia de *Bacurau* como um lugar passou a ser o motor do processo de escrita”. O cineasta expõe, igualmente, a necessidade de estabelecerem relações entre esse lugar e uma espacialidade mais vasta: “Estávamos conectados, lendo a imprensa na internet, assistindo a vídeos no Youtube, no Instagram, vendo as pessoas reagirem ao mundo nas redes sociais” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18). Estavam atentos, então,

ao Brasil da ascensão da extrema direita que [havia marcado] os últimos anos da escrita de *Bacurau*, [...] ao noticiário na vida real dos Estados Unidos e do Brasil, no qual vilões reais falam como vilões da ficção e fazem vigarices reais sem consequências morais. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 18)

Esse colapso ético coaduna as populações de dois espaços: um grupo de exterminadores estrangeiros, integrantes de um clube da morte, com a anuência da prefeitura de uma cidade do interior do Brasil, pretende dizimar a população de um dos seus povoados, predando sua água, interrompendo seu sinal de Internet de modo a impedir qualquer possibilidade de repercussão midiática. Sobre a combinação de referências implícitas dos espaços interior e exterior, o roteirista sugere que “talvez exista uma versão microscópica das guerras do Vietnã e Canudos em *Bacurau*” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 19). Assim sendo, aquele lugar fictício do interior nordestino acabaria inserido em uma geopolítica ampla, uma ecologia política na qual a vida local manteria uma interdependência com uma esfera global.

*Bacurau*, substantivo que designa um pássaro de hábitos arredios e noturnos e que serviu de título para a obra, teve seu sentido expandido pelos cineastas e associado a uma ecologia política. É tanto uma alegoria da índole aguerrida das personagens, em luta contra sua dizimação pelos facínoras eugenistas, quanto um topônimo do espaço narrativo. Ali, reocupar e defender seu nicho ecológico significará empreender uma luta contra as arbitrariedades de um Estado de exceção que promove o extermínio sistemático da comunidade e a predação de seus recursos

hídricos. A dimensão ética da luta desproporcional entre predadores e predados remete à degradação dos ambientes socionaturais no contexto ultraliberal do avanço tecnocientífico, representado no filme por robusto aparato maquinário e armamentista do grupo invasor.<sup>1</sup>

Considerando esse primeiro nível ético de ocupação do espaço, este artigo propõe explorar, sobretudo, uma segunda dimensão da relação entre as personagens, aquela estruturada segundo uma moralidade dos gêneros sexuais, ocasionadora de ruídos conflitantes no interior da luta coletiva pelo habitar. Pretende-se analisar, especialmente, a função de espaços como o cemitério e o museu; secundariamente, o bar, a rádio e o prostíbulo, de modo a demonstrar a abolição da fronteira entre as esferas pública e privada. Demonstra-se, também, que a heteronormatividade de certas personagens e as dissidências de outras a essa norma estruturam sua relação com o espaço narrativo, que uma ética do poder viver no espaço depende de condições produtoras de uma vida possível (a viabilidade), e que o poder lutar relaciona-se com o dever encarnar uma norma de gênero. Parte-se do princípio da relação intrínseca entre espaço e gênero, que serão abordados, fundamentalmente, pelo prisma da performatividade, isto é, não como categorias essenciais, mas, antes, funções abertas à potencialidade do agir e à espacialidade da reocupação.

Então, se as personagens da luta se movem no interior de normas de gênero, repetindo-as e agenciando-as, também o espaço será performático, heterotópico e heterocrônico, ou seja, variável em sua funcionalidade. Em *Bacurau*, as relações entre o espaço e o gênero paulatinamente conferem unidade ao enredo, cujo clímax será o agrupamento de personagens normativos e dissidentes quando do ataque derradeiro dos invasores já no fim do filme, e cujo introito é a cena inicial do funeral da personagem Carmelita, uma anciã líder do povoado. De fato, um espaço desmitificado e um tempo descontínuo abrem o filme. Os nativos velam o corpo da representante de sua cultura originária, que encarna o próprio lugar e de cuja trajetória emana uma força telúrica e social, como atesta o epitáfio que lhe dedica seu filho, Plínio: “Carmelita e Bacurau tão [sic] em todos”.

---

<sup>1</sup> Parto da concepção de Enrique Leff (2015, p 33, tradução nossa): “a ecologia política é o estudo das relações de poder e do conflito político sobre a distribuição ecológica e as lutas sociais pela apropriação da natureza”. No original: “Political ecology is the study of power relations and political conflict over ecological distribution and the social struggles for the appropriation of nature”.

Essa cena é reveladora da relação entre espaço e gênero, bem como da possibilidade de resignificação destes últimos. É uma mulher que exercera liderança cultural no lugarejo, o que ilustra a vitalidade que o feminino assumira ao ser agente político de coesão social. E, surpreendentemente, no instante mesmo de seu sepultamento, a memória de sua vida faz dela um ícone inspirador de mudança social. Com efeito, no cemitério, os acompanhantes transformam o cortejo em uma manifestação contra os predadores de Bacurau, levantando os braços e abanando lenços brancos. Logo, o escopo do filme não propõe apenas discutir o direito cultural ao espaço em face da invasão estrangeira, mas também questionar quais sujeitos assumem papéis simbólicos de autoridade, mulheres, homens ou pessoas *queers*, cujas divergências identitárias acabarão convergindo, na esfera pública, para a construção de uma vida possível de ser vivida em um espaço passível de ser reocupado.

A dissidência revela-se, na tela de *Bacurau*, um dispositivo agenciador da lei do gênero e, por conseguinte, da lei do espaço e do tempo. O tempo do gênero, algo como a sincronicidade de funcionamento do feminino e do masculino na engrenagem social, resulta disruptivo. A memória de Carmelita institui um tempo outro. A heterocronia, que, para Michel Foucault (2013, p. 118) é a “ruptura absoluta com o tempo tradicional” em situações heterotópicas, condiz com a temporalidade daquele enterro, pois nele há simultaneidade entre dois tempos, o da morte e o da luta. Paralelamente, a função e a morfologia do cemitério são resignificadas por uma ação de protesto espontânea e impensável da multidão ali presente, consoante um dos princípios das heterotopias, o qual, segundo Foucault (2013, p. 118) significa “o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis”.

Por sua vez, o gênero e o espaço resignificados são fatores de viabilidade, conceito este designado por Judith Butler (2018, p. 47) como as “condições ontológicas sociais da persistência [de uma] pessoa”. Para a autora, o humano não é originalmente pleno; ele não consiste em um atributo igualmente outorgado a todos os viventes. É, antes, produzido por normas e pelas condições por elas impostas, as quais regulam a possibilidade de um aparecimento sem risco para determinadas vidas, menor para umas do que para outras, na esfera pública. Ele concerne à presença corpórea do sujeito nessa esfera, autorizada por sua maior ou menor disposição a encarnar uma norma. Sua precondition é “a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro” (BUTLER, 2018,

p. 42). Essa problemática encontra-se no argumento de *Bacurau*, cuja imagem zootoponímica introduz uma estética da realidade corpórea e delimita o espaço de aparecimento na luta pela viabilidade dos habitantes do povoado. Tal estética vem notabilizando-se no cinema brasileiro das primeiras décadas do século XXI, o que convém aqui situar.

Em ensaio de 2007, *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*, Ivana Bentes (2007, p. 249) descreve duas tendências de representação dos espaços periféricos no contexto latino-americano, quais sejam, a espetacularização da violência e um “novo-realismo”, o qual procederia com “ironia e humor negro diante da ruína” dos universos filmados. A ensaísta aponta a propensão de certos diretores a partir dos anos 2000 – herdeiros de Glauber Rocha, entre os quais Eduardo Coutinho – cujos trabalhos não se prestam a uma “folclorização da miséria” (BENTES, 2007, p. 245), buscam na linguagem formas capazes de “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador” (BENTES, 2007, p. 244) e são caracterizados por uma oposição à “falência ética e [à] dissolução dos pactos sociais” (BENTES, 2007, p. 251) que haviam marcado, segundo a autora, um número considerável de filmes sobre periferias na década de 1990.

Creio ser pertinente situar *Bacurau* nessa tendência, entre filmes enfáticos da relação intrínseca entre personagens e espaços periféricos nos quais enfrentam o desafio de prescindirem das precariedades diferenciais que as atingem para reconhecerem-se atingidas por uma precariedade coletiva, a violação política de direitos fundamentais. O produto desse reconhecimento é a formação de alianças, espaços convergentes da diferença. Com efeito, em filmes ficcionais como *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé, e documentários a exemplo de *Era o Hotel Cambridge* (2016), da mesma diretora, as referências tópicas dos títulos são nomeações de espaços narrativos abertos a usos inconciliáveis diante do risco da precarização e do desaparecimento iminente. O diferencial em *Bacurau* é a topologia ser criada com elementos tanto realistas quanto da ficção científica e da distopia.

Portanto, seria pertinente situar *Bacurau* em uma tendência representativa de universos periféricos na qual o espaço se constitui em um elemento estruturante da significação. Nessas obras, observa-se um complexo tratamento da categoria espacial, que vai da topologia sociologizante ao universo distópico, da realidade estetizada ao posicionamento político. Em suma, *Bacurau* é ilustrativo de um cinema contemporâneo, interessado por territórios periféricos, que reabilitou o debate tanto sobre ética quanto sobre formas renovadas de representação e coesão social.

Ao dizer que elementos realistas predominam no espaço de *Bacurau*, não considero que sua referencialidade externa seja imediata, longe disso. É o estranhamento da percepção de signos realistas em um contexto distópico que se exige do espectador. O realismo diz respeito à forma, à linguagem direta (o som, a luz estourada, o coloquialismo do registro linguístico, o cenário naturalista). Por isso, o sentido parece estar na superfície da imagem, como se fosse proposto um pacto de significação e o espectador compartilhasse com as personagens uma chave de inferência, e que isso ocorresse em razão de uma literalidade, a banalidade do mal<sup>2</sup> em uma espécie de *reality show* no qual é disputado o maior número de nativos que cada estrangeiro elimina. Não há polissemia aí, é a concretude do signo que se impõe. Nem se faz necessário explicar o porquê da invasão, tampouco precisar de onde vêm os forasteiros. A referência, nesse aspecto, como já havíamos pontuado, é sugerida pela coerência interna da narrativa. Um Estado de fato e de exceção instala-se em uma comunidade pelo prazer de exterminá-la. Isso é expressivo por si mesmo. A própria película prezou essa literalidade, prova disso é a desistência dos diretores de introduzirem-na com uma legenda espaço-temporal que, no roteiro, entretanto, estava prevista:

Daqui a alguns anos... Depois dos trágicos incidentes conhecidos como “Os 67 Massacres de Agosto”, os Estados Unidos proibiram finalmente o uso e o porte de armas de fogo para seus cidadãos. A resultante guerra civil gerou também foras da lei amantes do tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo. Esses estrangeiros clandestinos foram batizados pela mídia de “Bandolero Shocks”. Um desses grupos escolheu como alvo uma pequena e tranquila comunidade no interior do Brasil chamada Bacurau, em uma missão que se tornou especialmente lendária”. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 223)

O espaço narrativo é, portanto, autorreferencial: a própria linguagem localiza o enredo, criando as condições de enunciação; ela delinea o tempo heterocrônico, pois a fisicalidade do espaço, fadada ao desaparecimento, cobra uma atitude coletiva e imprevista de conservação da vida, em uma temporalidade da contingência e da imanência. O

---

<sup>2</sup> Parto do conceito de Hannah Arendt (1999), concernente à indefensabilidade da ausência de consciência ética em sujeitos que justificam sua violência como a prática da obediência a políticas estatais legais em si mesmas.

cemitério, o museu, o prostíbulo, a rádio, a rua; a referência desses espaços é sua própria ressignificação ao ritmo da precariedade crescente e da insurgência imprevistamente urdida.

Essa urdidura espacial dialoga com o ensaio *Corpos em aliança e a política das ruas*, de Judith Butler (2018, p. 40), no qual a precariedade

designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferentemente expostas ao dano, à violência e à morte.

Nessa obra, debatem-se modalidades de resistência política possibilitadas por alianças entre atores políticos com precariedades diferenciais, ou seja, que sofrem em seus corpos violências em virtude de sua condição identitária: as mulheres, os *queers*, entre outros. O fundamento da aliança entre sujeitos distintamente precários não seria identitária, mas social e econômica. Logo, é ao darem-se conta de que políticas públicas não protegem suas vidas, é ao perceberem que a política da responsabilidade individual pela vida, defendida pela economia neoliberal, torna-se uma ideologia de distribuição diferencial e sistemática da precariedade, que sujeitos diferentemente precários se aliariam, fazendo da assembleia “uma alternativa ética e social distinta da “responsabilização” (BUTLER, 2018, p. 22). Segundo a autora, a interdependência constitutiva de pessoas sujeitas a diferentes opressões é o fator de sua aliança potencial:

A precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade (na verdade, ela atravessa essas categorias e produz alianças potenciais entre aqueles que não reconhecem que pertencem uns aos outros). (BUTLER, 2018, p. 85)

Nesse sentido, a produção da esfera pública em que tomem lugar sujeitos em diferentes situações de precariedade social demanda, paradoxalmente, a disposição ética de cada um deles a prescindir temporariamente de sua precariedade identitária, primordialmente irredutível, em prol de uma aliança fundada na alteridade, em uma “interdependência que se torne possível de ser vivida” (BUTLER, 2018, p 78). Essa disposição, “nos desafia a compreender a insuficiência das ontologias identitárias para pensar o problema das alianças” (BUTLER, 2018, p 78). A ressignificação da irredutibilidade identitária é análoga à

redefinição do espaço com funções prévias, cujo uso é alterado para que se possibilite o aparecimento dos corpos precários aliados. E, na nova cena, “o ambiente material é ativamente reconfigurado e refuncionalizado” (BUTLER, 2018, p. 81). Portanto, são a ampliação do horizonte ético<sup>3</sup> e a atribuição de uma função outra ao espaço público que possibilitam a ação contestatória, isso “porque todo mundo se recusa a ir para casa, aderindo às ruas como o lugar de sua coabitação temporária e convergente” (BUTLER, 2018, p. 108).

É a heterotopia do espaço público, reconfigurado pela precariedade compartilhada das personagens de *Bacurau*, que pretendo, daqui em diante, abordar, salientando duas questões: primeiramente, a coextensão entre as esferas privada e pública na formação de um espaço “convergente” do aparecimento e da luta; em seguida, a política do gênero sexual na articulação de uma aliança que não deixa de considerar a identidade, mas que acaba por adotar a precariedade, em seu sentido mais generalizado e coletivo, como critério de inclusão das diferentes personagens precárias na assembleia dos insurgentes.

### **Da precariedade diferencial ao espaço convergente**

Como mencionei anteriormente, o espaço em *Bacurau* é construído com elementos realistas dispostos em um contexto distópico. De fato, a forma obedece a uma estética muito próxima daquela que, em tese, se encontraria no cotidiano de um povoado do interior do Brasil. A direção de arte cuidou para criar uma visualidade menos artificial possível, e a naturalidade acresce com a participação dos habitantes do Povoado da Barra e dos distritos de Parelhas e Acari, situados no Seridó potiguar, locações do filme.

A primeira referência espacial é fornecida no começo do filme, em um plano que mostra um satélite orbitando em torno da Terra e se aproxima até focar uma estrada pela qual transita um caminhão-pipa, em uma paisagem semiárida, identificada por uma legenda na qual se lê “oeste de Pernambuco”. Imediatamente após, outra legenda diz: “daqui a alguns anos”. O espectador, desde o início, é exposto a certo contrassenso fundante das narrativas distópicas e de ficção científica,

---

<sup>3</sup> A ampliação do horizonte ético refere-se a uma dialética em que sujeitos prescindem de suas prerrogativas identitárias a fim de acolher a alteridade constitutiva de outrem. Ver: Butler, 2015, p. 60.

cuja delimitação irrealista espaço-temporal se apresenta como uma probabilidade fenomenal remota, porém da forma mais lógica possível. Na sequência, o caminhão estaciona; descem Erivaldo, motorista, e a passageira Teresa. Por um binóculo, eles observam uma represa. O espectador saberá, pelo diálogo, tratar-se de um lugar ocupado por um grupo predador dos recursos hídricos, e que um foragido da polícia, Lunga, com seu bando armado, havia atacado o lugar para conseguir água, não obtendo êxito. Assim que o vigia do local nota Erivaldo e Teresa, afugenta-os com um tiro. Esse breve plano-sequência situa o espaço narrativo. O espectador está diante de uma narrativa sobre a luta de um povo contra um invasor predatório.

A chegada do caminhão a Bacurau revela a origem de Teresa. Ela veio para o enterro de sua avó, Carmelita, líder da comunidade, matriarca cujos descendentes – como diz seu filho Plínio em um epitáfio hiperbólico – estão espalhados por vários estados brasileiros, países europeus e Estados Unidos, “muita gente que não pôde” (MENDONÇA FILHO; DORNELLES, 2019)<sup>4</sup> estar presente no funeral “por causa do problema [da] região”, mas que havia enviado “muita ajuda pra Bacurau, prova de que Carmelita e Bacurau tão [sic] em todos eles”. A metonímia espacial revela uma complexidade. Bacurau estende-se a uma geopolítica abrangente. No nível pré-textual, ela alude à produção da obra, que contou com técnicos de vários países, além dos atores estrangeiros, intérpretes dos forasteiros. No plano narrativo, delimita uma ecologia política nacional, reveladora da interdependência díspar entre um ecossistema local e outro externo. De fato, a disparidade entre a precariedade dos nativos residentes e a dos nativos imigrados explica-se por haver entre eles uma “exposição diferencial à morte e ao morrer que caracteriza a vida dos povos subjugados e dos precários” (BUTLER, 2018, p. 55). Porém, os “filhos longínquos” de Bacurau, a salvo do perigo, enviaram ajudas, o que fez a precariedade se tornar mais generalizada. E Teresa, que havia retornado para o enterro da avó, juntou-se à luta de seu povo.

A propósito, Judith Butler (2018, p. 50) propõe, utilizando a primeira pessoa teórica – expressando o sentido do reconhecimento de si no e pelo outro –, que “mesmo que a minha vida não seja destruída na guerra, alguma parte da minha vida é destruída na guerra quando outras

---

<sup>4</sup> Optei por extrair todas as falas do filme e não do roteiro, publicado em livro, em razão das variantes entre as duas fontes.

vidas e processos vivos são destruídos na guerra”. Coincidentemente, a autora menciona os recursos hídricos como componente de um território em guerra capaz de tornar um conflito isolado em fato coletivo, concernente às pessoas que não se perceberiam implicadas nele (BUTLER, 2018, p. 51). Logo, podemos dizer que os modos concretos pelos quais cada sujeito se expõe à morte na sociedade da precarização são potencialmente associáveis. A morte por ausência de cuidado e proteção sociais não nos iguala, já que a distribuição de condições precárias é diferencial, mas ela nos é comum.

Portanto, surge coletivamente “uma sensação experimentada de precariedade, vivida como uma morte lenta” (BUTLER, 2018, p. 78). Fazer surgir da morte, golpe final da produtividade precária, uma resistência que alie a todos em prol do bem comum é o que ocorre no funeral de Carmelita. E a resistência surgirá primeiro fantasticamente, pois do caixão começa a escorrer água, em uma alucinação da neta Teresa; em seguida, concretamente, pois ali, no cemitério, performa-se um ato público significativo. A multidão presente, tomada em um plano panorâmico, acena para o alto abanando lenços brancos. O inusitado e o inesperado do gesto surpreendem o espectador assim como deve ter causado surpresa aos invasores, cujo aparato de vigilância aérea conta com drones espalhados por toda região. Com tal gesto, é dito que haverá resistência.

Então, inusitadamente, a luta – que será armada – organiza-se inicialmente enquanto gesto pacífico e igualmente violento, pois profana-se o recinto privado dos mortos, percebido como público pelos vivos enlutados, alterado em sua função, porque era urgente aparecer. A prefeitura, poder instituído, pactuava com o estrangeiro invasor. Sem sinal de internet, nenhuma mídia alternativa podia atuar. Porém, a precariedade não pôde esperar, embora tenha sido inevitável violar um espaço a princípio intocável. Tal urgência lembra aquela que veio à tona nas manifestações de 2013 no Brasil, e que era produto, como observa Eugênio Bucci (2016, p. 77), do “descompasso de temporalidades entre a comunicação do mundo da vida e a comunicação própria do Estado”. Nesse hiato, segundo o autor, “irromperam protestos, com sua carga de linguagem, de estética e de violência”. No enterro de Carmelita, a estética mórbida do protesto, que ressignifica a morada dos mortos e violenta a percepção do espectador, foi a linguagem performada pela multidão.

Um cemitério, por si só, de acordo com Michel Foucault, “é um lugar altamente heterotópico, pois ele tem início com essa estranha heterocronia que é, para um indivíduo, a perda da vida, e essa quase

eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de desaparecer” (2013, p. 118). O cemitério de Bacurau não reproduz apenas a relação extensiva entre vida e morte em uma temporalidade estritamente materialista ou metafísica, com sua inerência heterotópica, sua dialética constitutiva entre um aqui e um alhures. Ele extrapola essa tensão por acolher uma assembleia, ação política incompatível com a função do espaço, com o enquadramento originário por ele produzida.

O enquadramento imagético constrói um discurso sobre a vida e a morte. Na obra *Quadros de guerra*, Judith Butler (2016b) abordou o modo pelo qual sujeitos precários – trata-se dos prisioneiros de Guantánamo – são capturados em imagens midiáticas, propondo que ele se fundamenta em um recorte ideológico, um enquadramento veiculador de uma narrativa sobre a irrelevância da vida dos capturados pelas câmeras. A tese defendida pela filósofa é que o luto deveria se expressar continuamente, por práticas e políticas que enfatizem a importância de um vivente desde seu nascimento:

Trata-se, antes, de uma questão de como o poder configura o campo em que os sujeitos se tornam possíveis, ou, na verdade, como eles se tornam impossíveis. [...] A questão é, na minha opinião, mais extrema e exige um tipo de análise capaz de colocar em xeque o enquadramento que silencia a pergunta de quem conta como “quem” – em outras palavras, a ação compulsória da norma ao circunscrever uma vida passível de luto. (BUTLER, 2016b, p. 231-232)

O enquadramento dos moradores no cemitério, diante da câmera do drone do invasor, denota um ato de aparecimento público em um espaço ressignificado. É como se ocorresse a inscrição dos corpos em uma cartografia insuficiente quando se corre o risco do extermínio populacional, de ser riscado do mapa. É uma representatividade demográfica que está em jogo. Aliás, em regimes totalitários, estatísticas podem, não raro, ser falseadas, subnotificadas ou supernotificadas com vistas a um controle populacional. Em *Bacurau*, a questão do registro é trazida para o centro do debate. É como se fosse necessário perguntar-se quantos habitantes já haviam sido mortos, quantos ainda restavam, quantas crianças, mulheres, quantos idosos. Quanto ao registro midiático, era vital que fosse noticiada a invasão pelos estrangeiros, mas estes, tendo rompido o sinal de internet, controlavam a mídia, que só noticiava o que lhes convinha, a busca policial por Lunga e execuções públicas em outras partes do país. Assim, o espaço dominado vai tomando as

feições de uma verdadeira distopia, vão-se perdendo as referências, os dados da realidade.

De fato, o interesse do registro cartográfico é uma das discussões levantadas pelo filme. Plínio, o professor, propõe a seus alunos localizarem Bacurau no mapeamento por satélite. Na primeira tentativa, o local não é localizado, ao que ele reage dizendo: “Bacurau tem que aparecer no mapa”. Na segunda tentativa, infrutífera, diz: “Ué, era pra tá aqui”. Um aluno, Horácio, pergunta-lhe então: “Professor, não tem que pagar pra entrar no mapa, não?” A saída da situação embaraçosa foi apelar para um mapa desenhado à mão: “Nesse mapa nós encontramos Bacurau”. Aqui, a imagem fala por si, trata-se da luta pela inscrição topográfica. Em casos extremos, como o do extermínio paulatino daquela população, o desafio que os não representados enfrentam é o de representar a si mesmos, de traçar uma estratégia de tomada do espaço público, de ressignificação desse espaço como localidade do aparecimento.<sup>5</sup>

O que está em jogo é, pois, aparecer, já que a comunidade não constava das plataformas geográficas oficiais. Ironicamente, Plínio é o nome do naturalista romano autor da enciclopédia *História natural*, publicada entre os anos 77 d.C. e 79 d.C. O aluno Horácio, por sua vez, expressa a verve satírica do poeta latino seu homônimo. O menino estará também na cena em que dois turistas do sudeste brasileiro – disfarçados de trilheiros quando, na verdade, estão mancomunados com os invasores –, entram em um bar a cuja proprietária um deles pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o quê, hein?”, à qual Horácio, inesperadamente, responderá: “É gente”. Vale observar que a pergunta e a resposta extrapolam sua acepção linguística; o sentido nelas contidos é o de uma ontologia mais geral, que deveria preceder à naturalidade de nascimento expressa pelo gentílico de um nativo de Bacurau. Então, a literalidade da resposta de Horácio contém uma ironia que impede o entendimento do atributo “gente” segundo uma concepção universalista do humano, o que significaria endossar o discurso de que todas as vidas são humanas – e não vivíveis –, isto é, produzidas social, política e historicamente.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Nesse sentido, iniciativas como a do *OpenStreetMap* têm tido importância capital para as comunidades não mapeadas pelas plataformas informáticas pagas. Ela disponibiliza o serviço de mapeamento colaborativo, voluntário, editável e gratuito, do qual se têm valido comunidades do interior do Brasil.

<sup>6</sup> Ver: Butler, 2016a, p. 308.

Ao invés de um universalismo generalizador, é a historicidade daquela “gente” que é evidenciada, quando a dona do bar acabará não respondendo qual é o gentílico, mas perguntando, para a surpresa dos turistas: “Cês vieram conhecer o museu, foi?” Depois, na rua, é Teresa quem lhes pergunta: “Cês vieram visitar o museu?” Os turistas partem sem visitá-lo. A fachada do museu apenas havia sido mostrada no início do filme. Mais adiante, no desfecho, ele terá papel crucial na construção da espacialidade da luta. Mas sua simples menção pelos nativos nessas cenas, os quais se mostram orgulhosos de possuírem-no, já serve para se destacar a historicidade da condição de ser “gente”, sim, porém gente daquele lugar, Bacurau, cujo presente está inserido em um processo histórico de luta pela preservação da memória do povoado e pela construção de sua identidade.

Quanto ao gentílico, ele não será dito por nenhum dos nativos durante todo o filme, e o espectador acabará não conhecendo-o, ainda que um dos turistas sulistas tivesse suspeitado – não sem desdém – de que fosse “bacurauense”. A ausência de nomeação permite-nos pensar que a identidade natalícia não pudesse ser nomeada por ainda se encontrar hiante, na dinâmica de um processo histórico. Com efeito, a crise instaurada pela barbárie perpetrada pelo invasor suspende temporariamente qualquer possibilidade de nomeação. O gentílico não deve ser tomado, então, por uma categoria teleológica à qual os sujeitos históricos de Bacurau teriam chegado. Estava ainda presente, em construção, o processo que pudesse resultar na conservação daquela “gente”. Logo, trata-se de garantir a existência antes de se pensar em seu atributo ontológico. O gentílico seria uma categoria convergente, ou seja, todas as singularidades dos nativos convergiriam para uma nomeação coletiva. Contudo, o interesse volta-se, de antemão, para a construção de um espaço de ação convergente no qual apareçam corpos diversos comungando precariedade.

Recapitulando, a esfera pública do aparecimento contestatório começou a ser construída no cemitério. A cena do bar, por sua vez, foi palco de um ato sem multidão, mas relevante da resistência identitária dos nativos diante dos forasteiros. Outro espaço reinventado presente desde o início do filme é, curiosamente, o carro de som do DJ Urso, que cumpre a função de uma rádio. Através desse veículo, inepto em comparação com o arsenal midiático do inimigo, são dadas as notícias, narrados os atos públicos. Já o prostíbulo mantém a porta escancarada,

pela qual os atos sexuais aparecem com a maior naturalidade, como se as esferas privada e pública tivessem seus limites abolidos, como se essa abolição simbolizasse a disposição de todos os bens ao benefício comum, como se nada mais restasse da ação humana que não devesse ser usufruído comunitariamente.

A nudez, uma vez publicizada, expressa o grau máximo de uma experiência coletiva que se vai construindo ao longo da narrativa e tem a rua como lugar privilegiado do encontro, onde será feita uma assembleia avaliativa de ajudas trazidas pelo prefeito, em campanha por reeleição. Na ocasião, o professor Plínio informa que havia alimentos fora do prazo de validade, um carregamento de livros desatualizados. A médica Domingas chama a atenção para um provimento de “remédio tarja-preta com distribuição gratuita, sem prescrição médica, que faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa”. A reunião dos moradores é um espaço de decisão coletiva no qual participam, sobretudo, com suas ironias sobre as doações, um “presente de grego”. A reunião revela-se igualmente um espaço de negociação e revisão de posturas. Então, a médica aproveita o ensejo para se desculpar com todos e com Plínio por seu “mau comportamento” no velório de sua mãe, Carmelita. Na ocasião, estando bêbada, ela havia dirigido palavras ofensivas à morta, chamando-a de “bruxa nojenta”; havia perguntado à multidão ali reunida se ela compareceria também ao seu enterro. Foi o embate entre o saber popular, representado pela matriarca, e o conhecimento científico da médica, que se instalou. Ademais, uma opressão racial está subjacente, sendo negra Carmelita e Domingas, branca.

Para tratar dissensos impedidores de uma assembleia, Judith Butler (2018, p. 98) parte da concepção de Hannah Arendt, que aponta a igualdade como princípio da aliança, isto é, “a questão [...] é entender o humano como um ser relacional e social, um ser cuja ação depende da igualdade e um ser que articula o princípio da igualdade”. Ao mesmo tempo, a autora adverte contra o perigo da “idealização” de uma análise da aliança política considerada nesses termos, antes de citar o exemplo das “manifestações revolucionárias” de 2011 na Praça Tahrir, salientando

a maneira como certa sociabilidade foi estabelecida dentro da praça, uma divisão do trabalho que derrubou a diferença de gênero, que envolveu um rodízio de quem iria falar e quem iria limpar as áreas onde as pessoas dormiam e comiam, desenvolvendo um

planejamento de trabalho para que mantivessem o ambiente e limpassem os banheiros. (BUTLER, 2018, p. 98)

Se em Bacurau se lutava por um direito fundamental coletivo, fazia-se necessário que o princípio da igualdade prevalecesse. Contudo, a vaidade de Domingas foi um elemento que ameaçou perturbar a organicidade política da comunidade, afinal, bruxaria e medicina poderiam, uma e outra, coexistir? Para que a organicidade fosse reestabelecida, é o acerto de contas entre ela, a comunidade e a memória da falecida que necessitou ser feito, negociado politicamente naquela arena de decisões. É o acerto de contas entre os saberes ancestral e médico que permite a essas duas mulheres, com condições distintas, tomarem parte na mesma luta. Então, ela assume diante de todos: “Carmelita foi uma pessoa importante, Carmelita é importante”. E, depois, mostrará sua força contra o masculinismo, pois, quando os forasteiros preparam a tomada do povoado, ela encara Michael, o comandante, perguntando-lhe a razão de estarem exterminando seu povo. E, no fim do filme, quando os moradores enterram-no vivo, Domingas estará lá, com uma pá na mão, entre trabalhadores braçais, a jogar terra sobre a cova, o que a aproxima do mundo empírico. Também terá importante papel contra a opressão do gênero feminino, pois quando uma das prostitutas é levada à força pelo prefeito, ela lhe dirá: “eu botei essa menina no mundo. Se ela voltar machucada, eu corto o teu pau e dou pras galinhas”.

O que a cena de vaidade de Domingas e o acerto de contas entre ela e o povoado expressam é a própria dinâmica democrática. Nenhuma igualdade está posta de saída em uma assembleia; em um espaço convergente de luta, ela é construída por meio de um processo ininterrupto de negociação. A ocupação coletiva do espaço configura, portanto, um trato com a conciliação na diferença, uma aliança a despeito da distribuição diferencial da precariedade entre as personagens. Nas palavras de Judith Butler (2018, p. 12), “categorias fundamentais, tais como inclusão e reconhecimento, têm que ser encaradas como parte de uma luta democrática temporariamente aberta”.

Esse desafio é levado em consideração pelos diretores de *Bacurau* durante toda a narrativa e sobretudo no desfecho, quando Lunga terá papel essencial como aliado de seu povo. Seu protagonismo na luta é tão mais notável quanto é impensável que exatamente ele, um sujeito *queer*, marcado por uma indefinição de gênero, ocupe o espaço público, apareça com seu corpo ambivalente, sua aparência invulgar, e lute em pé de

igualdade ao lado de homens e mulheres em um universo tão marcadamente heterossexual. A inserção de Lunga na luta dá-se por uma ressignificação daquele que é o espaço mais simbólico da resistência do povoado, o museu, dentro do qual se inicia a ação guerrilheira da personagem como aliado de seus contrerrôneos. É disso que tratarei a seguir.

### **Da precariedade do gênero à precariedade coletiva**

Lunga é anunciado no início do filme. No caminhão-pipa, a caminho de Bacurau, Teresa e Everaldo veem na televisão o anúncio policial da procura por um foragido, que exhibe a foto de um rosto – o do ator Silvero Pereira, intérprete da personagem – em uma pose um tanto provocadora e sensual, uma teatralidade andrógina, sem camisa, com um dos ombros projetados para trás, a face projetada em primeiríssimo plano. Segue-se o diálogo: “Tão procurando Lunga.” “E a recompensa que tão pagando pela cabeça dela é boa.” Na sequência, os dois descem do caminhão e olham por um binóculo uma represa: “Taparam foi tudo” “E ninguém fez nada?” “O Lunga tentou, né?”.

A apresentação da personagem ao espectador já a situa sob signos da ambivalência, usados tanto na foto quanto na referência pronominal, feita a Lunga no feminino e no masculino. O espectador toma conhecimento de que ela/ele já havia tentado reconquistar das mãos do invasor, ainda incógnito, a água usurpada. Lunga permanecerá somente mencionado; aparecerá mesmo na tela a partir do *plot point*, depois de mais de uma hora de filme, quando se verá que ela/ele tem as unhas pintadas de preto, rímel e sombra nos olhos, anéis dourados, pulseiras, colar e braceletes. Seu esconderijo está situado fora do povoado, na guarita de uma represa de concreto vazia, potente alegoria que o representa como o guardião das águas. Quem a/o procurou foi Pacote, trazendo os corpos de dois habitantes de Bacurau mortos na estrada pelos turistas disfarçados de trilheiros. Um dos assassinados é Flávio, primo de um dos companheiros de Lunga. Cumpre ressaltar que esse companheiro possui uma expressão de gênero tida socialmente como masculina, é um homem viril, com barba farta, mas unhas pintadas de vermelho.

Pacote, enquanto espera que Lunga e seus dois asseclas desçam da guarita, é tomado em um plano que não mostra seu rosto, apenas sua mão apoiada sobre uma régua de medição do nível de água, que está no mínimo. Esse símbolo, da extrapolação do suportável, é o *plot point* da

narrativa, que doravante se encaminhará para o combate armado contra os invasores, com a entrada de Lunga em cena. Embora tocado pelo luto de seu companheiro, são razões coletivas que o motivam a entrar na luta. Pacote reporta que, num só dia, sete pessoas haviam sido mortas, e que, ainda por cima, o caminhão-pipa de Erivaldo, último meio ainda usado para o abastecimento, havia sido furado a tiros. Lunga está prestes a se oferecer à luta quando um de seus companheiros diz a Pacote: “Lunga tá cansado”, e Lunga exalta-se: “Cansado é caralho! Eu tô é com fome! A gente tá aqui feito a bicha do Che Guevara passando fome nessa merda!”

A atribuição irônica dessa orientação sexual ao ícone da Revolução Cubana alude ao masculinismo e ao machismo reinantes em muitos ambientes e espaços revolucionários. Importa frisar, nesse sentido, que o homossexual que quisesse se engajar na luta comunista encontrava empecilhos em razão de sua sexualidade, o que foi narrado na obra *Antes que anocheza* de 1992, do cubano Reinaldo Arenas. Inversamente, em *Bacurau*, o líder da luta armada será um guerrilheiro *queer*, uma “bicha” *sui generis*, que vive encastelada e foragida em companhia de dois homens.

A entrada de Lunga no vilarejo é triunfal. A cena foi rodada à noite, uma alusão aos hábitos noturnos do bacurau, o perigoso pássaro. Lunga vestiu-se com figurino diferente para a ocasião: coturnos com tachas à moda *punk*, uma calça para cima do umbigo, um chemisier estampado e aberto. No peito, uma corrente com figa; nos cabelos, um aplique compondo um corte *mullet*. Entre assovios e aplausos, a heroína é ovacionada, o que não impediu, entretanto, que uma senhora, do meio da multidão, gritasse: “Que roupa é essa, menino?” Nesse caso, outra referência ao machismo é feita, como se Lunga estivesse infringindo regras sexistas da expressão dos gêneros.

Decerto, a expectativa social do gênero baseia-se em uma inteligibilidade, ou seja, existem signos mais ou menos previsíveis que fundamentam a percepção cultural dos gêneros. Isso os dotaria de uma substância, algo de permanente. O que a expressão de gênero *queer* faz é desvirtuar essa substância binária. A esse respeito, Judith Butler (2003, p. 47), na obra *Problemas de gênero*, observa:

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes então, o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conforma os modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade. (Grifos do original)

É uma “ordenação compulsória” que motiva a pergunta irônica da senhora diante do “jogo dissonante” de Lunga. Tal ironia verbal teria força injuntiva e anunciaria uma exclusão física do espaço, assim como a crise de vaidade de Domingas para com o prestígio de Carmelita poderia ter maculado sua imagem e danificado sua ascendência sobre a comunidade. Porém, o guerrilheiro *queer* e a matriarca “bruxa” têm suas atuações na coesão social mantidas. Num e noutro caso, trata-se de elementos perturbadores e ruidosos, reveladores de que o primado da igualdade enquanto princípio da ação política não deve ser idealizado, como nos lembra Butler.

O direito de aparecer na luta pública contra a precariedade pode não ser equanimemente distribuído. Para um corpo ininteligível, ele pode ser negado de várias formas. Um corpo dissonante pode ser invocado por atos linguísticos tais como a injúria, a ironia e a paródia diminuidoras, a interpelação agressiva. No entanto, esses atos ainda conseguem ser menos excludentes do que a desrealização. Para Judith Butler (2016a), em *Défaire le genre*, a desrealização é o grau mais extremo da violência ética praticada contra um sujeito que ousa deslegitimar a norma binária de gênero. Ela ocorre quando a ininteligibilidade de um corpo leva à sua invisibilidade extrema. Possuir uma identidade de gênero oprimida “significa que você está lá, como um ser oprimido e visível” (BUTLER, 2016a, p. 49, tradução nossa)<sup>7</sup>, disponível para a percepção do opressor. Mas ser irreal, como precisa Butler (2016a, p. 50, tradução nossa), “ficar fundamentalmente ininteligível (ser considerado pelas leis da cultura e da linguagem como uma impossibilidade) é o mesmo que dizer que não se alcançou o estatuto de humano”.<sup>8</sup> A desrealização atinge, por exemplo, sujeitos transgêneros, *queers* e intersexuais, a respeito dos quais as pessoas, na cultura heteronormativa, vaticinam que eles “não existem”, pois não existiria algo como a transição pelos gêneros, ou seriam doentes e depravados. Isso fomenta imaginários sociais que justificam a negligência da precariedade desses sujeitos pelas leis culturais e jurídicas.

No vilarejo, pelo contrário, apesar da ininteligibilidade expressa pela frase “Que roupa é essa, menino?”, Lunga terá acesso não apenas aos espaços públicos e políticos do aparecimento – a rua, a praça, esses lugares que, nas sociedades hodiernas, oferecem risco de ataques de ódio

---

<sup>7</sup> « cela signifie que vous êtes là, en tant qu'un être opprimé et visible » (BUTLER, 2016a, p. 49). Cito a tradução francesa de *Undoing Gender* (2004).

<sup>8</sup> « Se trouver fondamentalement inintelligible (être considéré par les lois de la culture ou du langage comme une impossibilité) revient à dire que l'on n'a pas atteint le statut d'humain. » (BUTLER, 2016a, p. 50)

por parte de transeuntes intolerantes defensores da norma binária de gênero – mas ao espaço mais representativo da identidade: o museu. O museu, que os moradores haviam feito tanta questão de recomendar aos turistas brasileiros, somente no desfecho do filme, quando os invasores se infiltram no povoado e preparam o ataque derradeiro, será conhecido. Um deles, armado, passeia pelo acervo, composto por utensílios do cotidiano, peças de artesanato, fotos de cangaceiros e de cabeças humanas decepadas. Ele percebe que armas de fogo haviam sido retiradas de seu lugar de exposição, e alerta o bando, por um sistema de rádio, de que os nativos poderiam estar armados. E enquanto se distrai ouvindo notícias do andamento do ataque em outros pontos, uma mão, cujas unhas são pintadas, emerge de um fosso no assoalho empunhando uma arma com a qual atinge o invasor. Essa mão não é outra, senão a de Lunga, que levanta a tampa do fosso, sai dele e pega um dos facões do acervo do museu, com o qual decepa o inimigo. Atraído pelo barulho dos gritos enfurecidos de Lunga, mais um invasor entra no museu, onde já estão à espreita outros nativos, que o atacam. Na sequência, Lunga, banhado em sangue, surge pela porta do museu segurando uma cabeça decepada. Os habitantes de Bacurau acorrem à praça. Na porta da igreja, são expostas as cabeças dos inimigos. Eles estão liquidados, com exceção do chefe, que logo aparece refém de um morador, pedindo ajuda ao prefeito, que finge não o conhecer. Lunga continua apontando a arma para a cabeça do forasteiro-chefe, que será enterrado vivo.

Há uma significação subjacente ao fato de ser um museu o espaço público a partir do qual Lunga marca sua participação heroica na luta. É de atentar para a relação entre a viabilidade de sujeitos dissidentes da norma heterossexual e espaços e práticas públicos da memória. É preciso perguntar-se, então, quais são as condições de uma produção memorialística sobre a vida e a morte desses sujeitos. A não ser em espaços como o *Museu da Diversidade Sexual*, criado em 2012 pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, raras são as iniciativas do poder público para reabilitar a história dessa população, omitida ao longo dos tempos. Por sinal, no contexto do impedimento de atividades presenciais na pandemia de Covid-19, o museu organizou a exposição digital *Queerrentena*, cujo objetivo foi mostrar obras de artistas interessados nos modos pelos quais a comunidade LGBTQI+ vivenciava os espaços em isolamento social.

Em um contexto pandêmico, em que o aparecimento físico representa um risco de precariedade coletiva, o isolamento viria a ser, ironicamente, fator de viabilidade para essa comunidade. Mas sua sociabilidade presencial, em tempos habituais, talvez tivesse frequência

menor em razão da cultura de sua exclusão dos espaços públicos. Ou seja, as ruas, as praças, são lugares perigosos para a vida dos dissidentes sexuais. Os museus não são espaços que comumente guardam sua memória. Aliás, muitos desses sujeitos são privados da história de suas vidas, seja porque suas famílias evitam os assuntos que trazem à tona sua identidade de gênero e orientação sexual, seja porque elas sequestram seu direito ao luto quando eles morrem, o que acontece quando seus corpos são velados e sepultados, no caso dos transgêneros, com os nomes de batismo e não com os sociais, que haviam escolhido em consonância com sua identidade de gênero.

A precarização produz e reproduz o banimento dos corpos dissonantes da esfera pública, isto é, os corpos construídos por um imaginário de sua improdutividade social e política deveriam permanecer circunscritos ao espaço periférico ou doméstico: “O corpo na esfera privada é feminino, envelhecido, estrangeiro ou infantil, e sempre pré-político” (BUTLER, 2018, p. 85). É dessa precarização sistêmica distribuída social, política e culturalmente ao povo *queer* que a pergunta irônica da senhora é índice. Lunga não reagirá a ela em consonância com sua condição identitária; é como se ele/ela prescindisse momentaneamente dessa condição para formar aliança com seus conterrâneos, por sua parte precários. E estes também o acolheram, ainda que causasse ruído o fato de ele não possuir a substância para responder normativamente à pergunta “Que roupa é essa, menino?” Em vez da substância identitária, é um “*ethos* da solidariedade” (BUTLER, 2018, p. 28) que condiciona sua (re)ação. Naquele universo ficcional precário, o gênero é tão compulsório quanto a aliança é imperiosa.

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad.: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Brasil: Vitrine Filmes; SBS Distribution, 2019. 1 DVD (132 min), color.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, [Rio de Janeiro], v. 8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BUCCI, Eugênio. *A forma bruta dos protestos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Trad.: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Défaire le genre*. Trad.: Maxime Cervulle. Paris: Amsterdam, 2016a.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Trad.: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016b.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Trad.: Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n.79, p. 113-122, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>.

LEFF, Enrique. Political Ecology: a Latin American Perspective. *Desenvolvimento e meio ambiente*, v. 35, p. 29-64, dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5380/dma.v35i0.44381>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/download/44381/27086>. Acesso em 18 fev. 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: o som ao redor*, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.