

Comunidades imaginadas e imaginárias em tempos de diálogo remoto: *Bacurau e Outros Cantos*

438

Ricardo Gaiotto de Moraes¹

1. Figurações de Comunidades

Quando a pandemia do COVID-19 se estabeleceu e o risco de extinção presentificou-se, um pouco ainda atordoados, mas quase prontamente, intelectuais e cientistas de várias áreas passaram a nutrir reflexões sobre o mundo pós-pandêmico. Mesmo que a passagem do poder político outrora debilmente democrático para forças de caráter autoritário antes da pandemia, impregnadas por discursos não só constituídos na lógica da necropolítica, mas à beira ou já mergulhados no gozo necrófilo, já indicasse que as narrativas distópicas imaginadas pelas artes pareciam menos potentes

¹ Universidade Federal de Santa Catarina.

em seu pessimismo que a realidade, ainda assim, a pandemia reativou também alguma esperança. Narrativas utópicas, mas também distópicas, passaram a circular em muitas entrevistas, nas quais as figuras do intelectual e do cientista ressurgiam como portadoras de explicações referendadas pelo método. Nessas intervenções, viam-se essas figuras falando a partir da intimidade de suas casas: o gabinete ou o laboratório, antigos esconderijos, foram substituídos, devido ao isolamento social, por cenários imaginados outrora íntimos, e o público não deixou de reparar na abundância ou na falta de livros nas estantes das casas. Multiplicaram-se ainda em *podcasts*, *lives* e *e-books* com textos em versões de rápida circulação análises da catástrofe acompanhadas por considerações mais otimistas ou menos pessimistas, mais pessimistas ou menos otimistas.

439

Ainda que o fenômeno da volta à cena das figuras do intelectual e do cientista, como vozes capazes de se opor à brutalidade da criação deliberada de notícias falsas para convencer os afetos vociferantes em apoio à morte e ao extermínio do outro, seja notório por si; neste artigo, interessa-me tratar dos ensaios de comunidades a que muitos desses discursos utópicos e distópicos têm se referido. Nessas manifestações, uma das críticas de primeira hora teve como alvo o capitalismo neoliberal, calcado na necropolítica, que perpetua no Brasil a hedionda desigualdade. O gozo do capitalismo, baseado no excesso do consumo, estaria levando a ecologia das relações entre seres humanos/natureza e seres humanos/humanos ao colapso, a única maneira de se reestabelecer algum equilíbrio seria, portanto, uma mudança nessas relações. Mesmo que no mundo pandêmico, em grande parte, o que se viu tenha sido o aprofundamento das relações de exploração (para citar um exemplo, os professores do ensino básico sendo obrigados a triplicar sua jornada de trabalho para ensinarem remotamente em situações muitas vezes precárias), umas das propostas para o mundo pós-Covid19 foi a retomada de noções de comunidade, relacionadas à volta a uma vida comum menos calcada nas regras do capitalismo predatório das grandes corporações. Embora a natureza da distância imposta pela pandemia seja relativamente nova, as figurações de comunidades estão presentes tanto nos discursos da literatura e de outras artes, quanto nos discursos sobre as artes.

Para delimitar o tema ao escopo desse artigo, sondarei alguns conceitos de comunidade. Lançarei mão de um conceito mais geral de comunidade desenvolvido por Roberto Esposito, passarei também pela ideia de comunidades imaginadas de Benedict Anderson e de comunidades interpretativas de Stanley Fish. Esses conceitos serão apropriados para amparar três ensaios de reflexões sobre figurações da comunidade em produções culturais brasileiras e como essas reflexões podem sugerir um percurso de pesquisa. Na primeira, passo pela ideia de comunidade nacional imaginada por uma comunidade de artistas e esboçada por Mário de Andrade na conferência “O movimento modernista”. Na segunda, investigo imagens de uma comunidade isolada, sintoma da impossibilidade de uma comunidade nacional, provocadas pelo *western* Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Na terceira proposta, observo nas memórias de Maria, narradora do livro *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende, a figuração da possibilidade de contato da professora com a comunidade. A partir da pesquisa ligeira dessas três cenas de comunidade, passo a indicar quais serão meus objetos e meus objetivos de estudo, abrindo uma senda para refletir também sobre a atuação do pesquisador e do professor na comunidade na qual está inserido.

2. Entidade nacional e multidão

Em “O movimento modernista”, conhecida conferência apresentada na Casa do Estudante do Brasil em 1942, Mário de Andrade, num misto de *mea-culpa* e busca de adesão do auditório, demonstra insatisfação pelo absentéismo que sua trajetória artística teria assumido em relação às manifestações engajadas que se organizavam então:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. [...] E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, dum coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.

Si de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiondo a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas

não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. (ANDRADE, s/d, p. 255)

Considerando a conferência, assim como Alfredo Bosi (2004, p. 296), um discurso narrativo em que há oscilação entre o modo autobiográfico e depoimento grupal – aspecto enfatizado pela silepse em “os modernistas [...] não devemos”, pode-se afirmar que o trecho citado emula tanto um sentimento de inclusão naquela comunidade formada pelos “modernistas da Semana de Arte Moderna”, quanto um de exclusão gerada pela distância que teriam guardado da comunidade formada pela multidão. Esta seria designada a partir de imperativos universalizantes, formada por aqueles que lutam pelo “am melhoramento político-social”, que compreenderia a liberdade e os direitos humanos, como esclarecerá o autor no final da conferência: “A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens” (p. 255).

441

Se admite em 1942, por artifício retórico ou arrependimento sincero, não ter tomado parte dessa multidão, ainda em meados dos anos 1920, Mário de Andrade havia defendido necessário pertencimento a outra comunidade, a nacional. No prefácio não publicado de *Macunaíma* escreve que vivia na preocupação de “trabalhar e descobrir o mais que [pudesse] a entidade nacional dos brasileiros” (ANDRADE, 2008, p. 217), ou seja, defende a possibilidade de imaginar um elemento comum capaz de sintetizar a cultura brasileira. Um traço característico da “entidade nacional”, restringindo-nos a um aspecto composicional de *Macunaíma*, seria a escolha de misturar expressões apropriadas de vários falares regionais no registro linguístico do narrador, produzindo, ainda que de modo multicultural, a possibilidade de uma língua brasileira. Além disso, o epíteto “herói de nossa gente”, mesmo que irônico, conferido pelo narrador a Macunaíma, abre a possibilidade de compartilhamento com os leitores de aspectos que sejam comuns ao imaginário do que seria a identidade brasileira. Tal possibilidade contribui para a ideia de um agrupamento nacional com características comuns, ou seja, a ideia daquilo que Benedict Anderson chama de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 64).

Para Benedict Anderson, a comunidade imaginada a partir do critério nacional é tributária da cultura impressa, uma vez que jornais e romances teriam forjado a simultaneidade em um tempo homogêneo, permitindo que os habitantes de uma nação compartilhassem um sentimento de vida comum. No caso de *Macunaíma*, é interessante pensar que a recepção do livro e o reconhecimento da busca de uma entidade nacional estão diretamente ligados à cultura impressa, uma vez que as intenções do autor não circularam declaradamente no livro publicado, mas no rodapé literário no jornal. Foi Tristão de Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, um dos críticos mais respeitados de então, quem ainda em 1928 divulgou os prefácios não publicados afirmando que cometeria “uma indiscrição necessária” (ATHAYDE, T. “Macunaíma”, 1928 *Apud*: RAMOS JR, 2012, p. 261).

442

Em 1928, para Mário de Andrade, era possível pensar o Brasil como uma “comunidade imaginada”, ainda que o aspecto unificador fosse nomeadamente a falta de qualquer caráter, e, em 1942, era possível imaginar uma comunidade formada pela multidão em busca da liberdade. No entanto, em algumas manifestações artísticas contemporâneas a nosso tempo, pós pós-modernidade e desenvolvimentismos, se o pertencimento à comunidade ainda é um *locus* produtivo, algumas manifestações artísticas não mais propõem a busca de identificação por meio de uma característica unificadora ou a solidariedade em uma multidão incharacterística².

3. Comunidade(s) remota(s)

O filme *Bacurau*, lançado em 2019, dirigido por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, ganhador do Prêmio do Júri no Festival de Cannes, e sucesso de público, faz parte, como afirma Alfredo Suppia, de um conjunto

² Multidão incharacterística remete ao conceito de Giorgio Agamben em *A comunidade que vem*: “Em última instância, de fato, o Estado pode reconhecer qualquer reivindicação de identidade – até mesmo (a história das relações entre Estado e terrorismo, no nosso tempo, é sua eloquente confirmação) a de uma identidade estatal no interior de si mesmo; mas que singularidades façam comunidades sem reivindicar uma identidade, que homens copertencem sem uma condição representável de pertencimento (mesmo que seja na forma de um simples pressuposto) – eis o que o Estado não pode em caso algum tolerar. Pois o Estado, como mostrou Badiou, não se funda no laço social, do qual seria expressão, mas na sua dissolução, que ele interdita. Por isso, relevante não é jamais a singularidade como tal, mas somente a sua inclusão em uma identidade qualquer (mas que o próprio *qualquer* seja retomado sem uma identidade – essa é uma ameaça com a qual o Estado não disposto a compactuar)”. (2013, loc. 841)

de filmes brasileiros, lançados sobretudo pós 2010, que parecem de alguma forma prever os rumos políticos do Brasil, figurando os violentos arcaísmos políticos que tentam perpetuar a violência contra os povos indígenas, as populações negras, LGBTQ e as mais pobres de forma geral (SUPPIA, 2020, p. 9). O enredo de *Bacurau* tem como centro pulsante uma comunidade apartada, localizada no sertão distante, quase testemunha da impossibilidade de se imaginar uma ideia de entidade nacional.

Nas primeiras cenas do filme, acompanhamos uma viagem da boleia de um caminhão pipa, que segue numa estrada estreita, ladeada pela vegetação rala, onde se pode flagrar temas potentes do enredo, a morte e a resistência, indiciados por um caminhão quebrado na estrada carregado de caixões e a placa “Bacurau. Se vier, venha na paz”. O veículo traz ao vilarejo Teresa (interpretada por Barbara Colen), que volta a Bacurau para o velório da avó, Carmelita. Antes de entrar em contato com os demais moradores, Teresa recebe um comprimido feito com ervas prensadas. Ela traz uma encomenda para a comunidade, são vacinas e remédios para garantir os tratamentos médicos por um período. Quando lhe perguntam quanto tempo continuará em Bacurau, ela insiste que voltou para ficar no povoado. Outro que está de volta é Pacote (Thomás Aquino), pistoleiro conhecido, cujos assassinatos gravados em vídeo eram vistos insistentemente pelos moradores, mas agora, aparentemente estava redimido, queria ser chamado de Acácio.

443

Ainda no velório, Domingas (Sônia Braga), a médica de Bacurau, aparece visivelmente embriagada e insulta o cadáver de Carmelita. Tanto a volta desses personagens que estavam distantes do povoado, quanto o insulto protagonizado por Domingas parecem enfatizar uma tensão, na qual cada sujeito, ainda que consciente de suas obrigações para com a comunidade, estava em conflito com a desistência momentânea de si que a vida sob o jugo do agrupamento impõe. O contato dessas personagens com os outros habitantes da comunidade sinaliza para a aproximação com o outro, o antígeno, e, também, para o desenvolvimento de imunidade.

Os usos metafóricos que fiz de palavras como “antígeno” e “imunidade”, relacionadas à ideia de comunidade, são aqui apropriados das definições de Roberto Esposito. Justapondo seu paradigma da imunidade e o

da biopolítica de Foucault, Esposito volta às raízes etimológicas das palavras “comunidade” (*communitas*) e “imunidade” (*immunitas*), explicando que esta segunda revelaria a forma negativa ou privativa da primeira. Assim, se a *communitas* estabeleceria uma relação que, “vinculando os seus membros a um objetivo de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual”, a *immunitas* seria uma condição de “dispensa dessas obrigações e por conseguinte de defesa ante os seus esforços expropriatórios”; a *immunitas*, portanto, protegeria quem dela é portador de contatos arriscados com o comum. Se o mecanismo da *immunitas* implicaria uma “substituição ou contraposição pelos modelos privatísticos ou individualistas de uma forma de organização de tipo comunitário”, então seria evidente a conexão estrutural com os processos de modernização (2010, p. 80).

444

Retomando o campo semântico biológico no qual as expressões se inscrevem, a imunidade (*immunitas*) teria como seu par antagônico a comunidade (*communitas*). Se a imersão absoluta na comunidade levaria à dissolução do indivíduo no coletivo, a imunidade seria a instância que o conservaria fora do arranjo comunitário, ou seja, aquilo que o tornaria indiviso. Para Esposito, seria a relação dialética entre *immunitas* e *communitas* que estabeleceria um equilíbrio, possibilitando justamente a vida em comunidade. Ao sujeito, seria possibilitada a proteção da vida em conjunto a partir do momento em que, em contato com o antígeno, conseguisse se imunizar produzindo anticorpos. Portanto, o contato com o antígeno, o outro, seria necessário para que houvesse a imunização e para que se garantisse a comunidade, equilibrando tanto o excesso do que é individual quanto o excesso do que é comunitário. Ao tratar de Lucio Cardoso e Clarice Lispector, Raúl Antelo desdobra o par comunidade/imunidade em uma “identidad trilemática: es, no es, así como es y no es, todo simultáneamente” (ANTELO, 2017, p. 235).

Em certo aspecto, a relação que o Estado moderno estabelece com os sujeitos legaria às leis e à força a regulação do equilíbrio que antes era mantido por outros arranjos como aqueles da dádiva na comunidade³.

³ Nas palavras de Raúl Antelo, “La comunidad descansa así en la *donación*; la inmunidad en la *danação*”. (ANTELO, 2017, p. 234)

Assim, a relação consuetudinária passa a ser regulada e o sujeito – assujeitado pelo estado, mas também detentor de sua própria intimidade reconhecida como bem pelas leis – em vez de se submeter ao costume e ao contato com os antígenos, passa a se sujeitar ao que está determinado pela lei. Continuando a metáfora biológica na qual o conceito se inscreve, Esposito prevê que a *immunitas* tomada como regra, controlada por uma força externa, seja ela o estado ou o mercado, poderia levar a tal falta de contato do indivíduo com o antígeno (o outro) que acabaria por provocar uma completa falta de percepção da comunidade, como em uma doença autoimune. O imperativo da segurança dos controles sociais contemporâneos levaria, assim, a uma completa negatividade em relação ao outro.

445

Voltando ao filme, a vida em comum da comunidade isolada e a repulsa ao corpo estranho se radicalizam quando chega ao povoado o prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima) da cidade da qual provavelmente Bacurau era distrito. Em busca de votos, deixa na comunidade caixões, alimentos com prazos de validade vencidos, livros que são despejados na porta da escola e um remédio tarja preta (uma espécie de cloroquina?) que inibia o desejo. Dito de outra forma, diante da impossibilidade do diálogo com o prefeito, a comunidade permanecia unida e imune ao contato, mesmo que, entre si, os sujeitos que formavam a comunidade tivessem lá suas resistências. Se a relação do povoado com o prefeito for tomada alegoricamente, poderá talvez significar a impossibilidade de co-presença entre o poder representado por esse prefeito e a própria manutenção da comunidade?

Um pouco ao sabor de *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, a aparente tranquilidade, ainda que tensa, do povoado, será quebrada quando as ruas do vilarejo são invadidas por cavalos desembestados. Na manhã seguinte, dois forasteiros chegam de moto, vêm na verdade implantar um dispositivo que bloqueia o contato de Bacurau com o mundo exterior⁴.

⁴ Em *Necropolítica*, Achille Mbembe afirma que a forma mais bem-sucedida de necropoder era, naquele momento, a ocupação colonial da Palestina, “em sua combinação entre o disciplinar, a biopolítica e a necropolítica” (MBEMBE, 2018, p. 41). Um elemento fundamental para as “técnicas de inabilitação do inimigo” seria a “guerra infra-estrutural”, ou seja, a técnica da “terra arrasada (*bulldozer*): demolir casas e cidades; desenraizar as

Como Pacote não consegue entrar em contato com Seu Manoelito, proprietário da fazenda de onde os cavalos fugiram, resolve-se que dois moradores de Bacurau conduzirão os animais de volta. Flávio e Maciel chegam à fazenda e se deparam com os cadáveres, a família fora assassinada. Na volta, são surpreendidos e assassinados pelos mesmos motoqueiros. Pacote, pressentindo que a comunidade está sob ataque, busca Lunga, justiceiro andrógino também foragido, que decide voltar ao vilarejo com o qual guardava sentimentos ambíguos para encarnar a força da comunidade. Fica anunciada a luta que será travada no filme entre um bando de forasteiros estrangeiros que se prepara para atacar *Bacurau*, numa espécie de safári humano gamificado, e os moradores da comunidade.

Ainda que imagens de violência de cadáveres decepados possam provocar algum sobressalto, o recorte naturalista, comum a um *western*, não representa grande novidade a um público acostumado a filmes do gênero. Ramayana Lira observa que as imagens de violência explícita presentes nos filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Tropa de Elite* e *Cidade Baixa*, relacionadas a espaços periféricos, em vez de provocar nos espectadores simpatia pelas populações mais vulneráveis, poderiam funcionar como dispositivos que operariam (sobre)imunizando os espectadores, evitando, ainda que virtualmente, o contato com o outro e a possibilidade de identificação. Tais imagens não contribuiriam, assim, para o co-pertencimento com o que é diferente (LYRA, 2010, p. 480), gesto que a autora vê como uma alternativa à negação da comunidade. No caso de

446

oliveiras; crivar de tiros tanques de água; bombardear e obstruir comunicações eletrônicas; escavar estradas; destruir transformadores de energia elétrica; arrasar pistas de aeroporto; desabilitar os transmissores de rádio e televisão; esmagar computadores; saquear símbolos culturais e político-burocráticos do Proto-Estado Palestino; saquear equipamentos médicos” (MBEMBE, 2018, p. 47). Ainda de acordo com o autor, as vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo (p. 48). Muitas das técnicas dessa guerra “infra-estrutural” figuram dentre as táticas dos invasores de Bacurau. As armas usadas pelos “americanos” são *vintage* – o que disfarçaria a inovação tecnológica e poderia sugerir uma luta justa – apesar disso, os assassinos estrangeiros usam drones, cortam a comunicação de Bacurau com o mundo exterior, tanto pela retirada do mapa, como pelo bloqueio do sinal, o que pode ser relacionado às estratégias da necropolítica das guerras atuais. As armas usadas pelos habitantes de Bacurau são, em sua maioria, antigas e guardam a memória dos cangaceiros (e do Cinema Novo, em certo aspecto), ou seja, são mais que espetáculo – se bem que o uso de armas *vintage* pelos estrangeiros poderia também aludir ao gênero *western*.

Bacurau, e do cinema brasileiro nos anos de 2018, a questão⁵ parece um pouco diferente por conta da segmentação maior do público e pela marcação temporal do filme, o futuro distópico.

A força do filme parece não estar fundamentalmente na edição cinematográfica, mas sim na união da comunidade isolada para se defender contra um grupo de facínoras cujo dinheiro compra o direito de matar e atacar Bacurau. Embora personagens como Lunga, Pacote (Acácio), Domingas e Plínio (Wilson Rabelo) sobressaíam em organizar a reação do vilarejo, é a comunidade que aparece como corpo mobilizado na defesa contra os forasteiros. De certa forma, a perspectiva de um discurso que una o povoado a uma instância do aparelho político público, como a prefeitura da cidade, está bloqueada; o diálogo torna-se remoto e a necropolítica estatal se transfigura em necrofilia privatizada. Diferentemente de *Aquarius*, filme anterior de Kléber Mendonça Filho, em que Clara (Sonia Braga), uma intelectual de classe média alta, resiste às investidas da especulação imobiliária de um conglomerado financeiro, usando armas metafóricas, como os livros, a pesquisa, as canções; em *Bacurau*, o conflito se dá entre o imperialismo do caçador de recompensas, em conluio com as forças políticas estatais, e a comunidade. Esta mantém um contato íntimo com a natureza (representada pela paisagem e pelo psicotrópico tomado por seus membros) e com sua ancestralidade guerreira, aspectos que também poderiam ser estudados a partir das relações ecológicas estabelecidas. Dentro dos limites deste artigo, destaco duas cenas que podem ser lidas a partir da relação entre comunidade e imunidade.

447



Fig. 1. Cena do filme *Bacurau* (MENDONÇA FILHO, DORNELES, 2019, 01:43:27)

⁵ A violência das cenas como dispositivo de imunização é, no entanto, questão interessante, para se pensar.

Quando Michael (Udo Kier), o chefe dos facínoras, chega a Bacurau, é recebido por Domingas, que está atrás de uma mesa com duas panelas de barro e uma jarra. Domingas prova o guisado e o suco de caju, mostrando que não estavam envenenados, oferece-os a Michael. Ele observa, Domingas faz sinal para que ele escute a canção (“True”, do Spandau Ballet) que estava tocando. O diálogo não ocorre, há um desentendimento – não compreendendo português e entoando um espanhol ininteligível – ele a ameaça com uma faca. Domingas coloca, então, um jaleco ensanguentado, conta a ele que não conseguira salvar Kate (Alli Willow), moça americana baleada. Michael, num movimento brusco, vira a mesa e continua rumo à sua caçada. A cena parece ressignificar algumas imagens vindas do gênero *western*, como afirma Alfredo Suppia (2020, p. 9). Em *O Pistoleiro sem nome* (*High plains drifter*⁶, 1973, de Clint Eastwood), por exemplo, o pistoleiro sem nome (personagem de Clint Eastwood) obriga os moradores da cidade de Lago, Arizona, a prepararem um banquete para emboscar os irmãos pistoleiros que assaltarão a cidade em vingança. Os facínoras destroem as mesas, os moradores fogem amedrontados e, ao fim, quem matará os bandidos é o pistoleiro “sem nome”. Diferente dos moradores da cidade do filme de Clint Eastwood, em *Bacurau*, Domingas recepciona o estranho, entra em contato com o antígeno forasteiro, mas ele recusa a aceitar a hospitalidade, e o diálogo, ainda que com possibilidades remotas, não se estabelece. Na continuação do filme, Michael será assombrado por uma aparição, uma antepassada de Bacurau. Ele será capturado e o único forasteiro a permanecer na comunidade; talvez apodreça enterrado vivo ou feito prisioneiro, imunidade?

⁶ *Bacurau* parece dialogar com o filme em alguns aspectos: a cidade no sertão que receberá invasores, a preparação de um banquete para receber esses invasores, a presença de sem nome – este anti-herói que se vinga – pode se relacionar a Pacote. No filme de Clint, no entanto, a cidade não é uma comunidade – em *Bacurau*, essa sensação está presente. E a vingança da cidade como comunidade é o que faz a força do filme.



Fig. 2. Cena do filme *Bacurau* (MENDONÇA FILHO, DORNELES, 2019, 01:53:17)

449

Interessa-me também, em *Bacurau*, o papel central que a escola parece ocupar na vida da comunidade; é lá que estão os livros e os mantimentos. Em uma de suas aulas, o professor Plínio tenta mostrar às crianças onde se localizava o povoado, para isso usa uma espécie de *Google Maps*. Nesta cena, pela primeira vez alguém percebe que o vilarejo foi apagado do mapa. O professor volta com os alunos para a escola e na sala de aula mostra Bacurau no mapa impresso. No filme, a escola é o lugar da ciência, mas esta não está em oposição à forças orgânicas, o “potente psicotrópico” que os moradores usam, por exemplo, é um comprimido prensado de ervas. A igreja permanece fechada, o único momento em que se invoca uma santa ou reza é quando Nelinha (Fabiola Liper) e Cláudio (Buda Lira) resolvem fugir de Bacurau, e acabam sendo assassinados no caminho por um dos forasteiros, ou seja, a força da reação da comunidade não está relacionada a um messianismo religioso, o que reforça a imagem de Bacurau como resistência à promiscuidade entre fanatismo religioso e poder político no Brasil.

Depois que a comunidade é tomada pelos forasteiros e a caça se inicia, é também da escola que sairá a reação. Quando os atiradores chegam, encontram a vila vazia. Julia (Marie Peterson) olha para a escola “Prof. João Carpinteiro”⁷ e começa a atirar impiedosamente com sua metralhadora *vintage*, a câmera nos mostra que grande parte dos moradores estava escondida no prédio da escola, as balas quase os atingem. Após o ataque, as janelas e as portas da escola se abrem, os moradores revidam, matam a forasteira. Se em *Bacurau* a alegoria da comunidade nacional imaginada

⁷ De acordo com Kléber Mendonça Filho, o nome da escola seria uma homenagem a John Carpenter.

aparece irremediavelmente fraturada, a escola como princípio de união pode apontar para uma visagem de comunidade a se imaginar.

4. Reencontro na multidão

Em *Outros Cantos*, livro de Maria Valéria Rezende, publicado em 2016, a narrativa se desenvolve como um relato em primeira pessoa em dois planos: o da viagem que a narradora faz no presente, voltando para o sertão para realizar uma palestra em um sindicato de trabalhadores rurais; e o das memórias, quando, durante a viagem de ônibus, a narradora conta as recordações da vida de anos atrás no vilarejo de Olho d'Água, localizado no sertão nordestino. A observação das casas e das pessoas de hoje acaba por levar a uma comparação entre a vida com escassez de recursos no sertão de tempos atrás e a vida remediada por objetos de consumo do sertão do presente – uma mulher, dentro de uma casa com decoração cafona e móveis baratos, mas abundantes, faz a narradora pensar em Fátima – a amiga que a acolhera com carinho maternal no vilarejo.

450

A escolha da narradora pela viagem a Olho D'Água se deu porque ela tinha passado num concurso para ser alfabetizadora pelo Mobral. Mas, ao chegar ao povoado, houve longo momento de espera pelas providências a serem tomadas pelo vereador⁸ com quem tinha acertado a instalação da sala de aula. Maria nem mesmo recebia a ajuda de custo que lhe fora prometida, por isso acabava trabalhando junto com os outros moradores na produção das redes para conseguir seu sustento. As memórias contam a tentativa da narradora de viver como uma moradora daquela região e as dificuldades decorrentes do regime do trabalho e das relações que vai estabelecendo. Fátima torna-se uma grande amiga e uma espécie de mãe/professora⁹, disposta a ajudar a narradora a se embrenhar por aquele mundo. Maria vai aos poucos desenvolvendo um pertencimento àquele lugar.

Eles me ofereciam assim suas histórias, duramente realistas ou risonhamente fabulosas, entremeadas com as minhas, compondo novo xadrez de mundos diferentes, e

⁸ A narradora o descreve como um político que distribuía “favores e dons” (REZENDE, 2016, p. 31). Assim como *Bacurau*, o político do município figura a mistura repulsiva entre poder público e interesse privado.

⁹ Nas palavras da narradora: “ensinou-me todo o necessário para ao menos sobreviver” (REZENDE, 2016, p. 25).

eu aprendia o que era pertencer, de fato, a um povo. Falávamos baixinho, sob o eco distante da algazarra das crianças, como a proteger nossos segredos de misteriosos ouvidos invisíveis que porventura ali vagassem. Ouvindo-os, voltavam-me à lembrança versos de um soneto, de Bilac, aprendido decerto em algum livro escolar: “Ó vós, que, no silêncio e no recolhimento/ Do campo, conversais a sós, quando anoitece,/ Cuidado! — o que dizeis, como um rumor de prece,/ Vai sussurrar no céu, levado pelo vento...”. (REZENDE, 2016, p. 32)

A narradora nos conta que seu interesse não era tanto o emprego como professora do Mobral, tinha aceitado as aulas para se integrar a uma luta revolucionária. Fazia parte de um grupo que não acreditava que a guerrilha fosse a forma mais eficaz de resistência à ditadura, mas sim viver em comunidades distantes para nelas fervilhar sentimentos que pudessem levar à revolução¹⁰. Se em *Bacurau*, a relação da comunidade com os forasteiros é impossível, em *Outros Cantos*, por um momento é possível visualizar a miragem de comunidade. A protagonista entra em contato com a vida das pessoas de Olho D’Água, observando a partir da metáfora de Roberto Esposito, entra em contato com o antígeno, mas é provocada a um tipo de imunidade não excludente.

451

Somente um ano depois da chegada da professora é que o vereador instala a sala de aula prometida e Maria consegue ensinar. A prefeitura queria que só os adultos estudassem (segundo Fátima, porque somente eles eram eleitores) e não as crianças. No entanto, as mães queriam matricular os filhos, e quem acaba resolvendo o impasse é Fátima sugerindo que Maria ensine as crianças de manhã (clandestinamente) e à noite os pais, registrados na escola como a prefeitura desejava. Maria percebia que a tarefa era difícil, mas queria ficar ali, “cumprindo o papel” que lhe deram de lhes contar histórias, ou o que tinham dado os companheiros, de mudar a História, sob a máscara da professora que o governo mandou para ensinar gente grande a

¹⁰ “Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos olhos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não? Naqueles anos, para nós, a invisibilidade e a incomunicabilidade eram condições essenciais para o êxito. Não havia atalho para cortar caminho, e toda a nossa pretensa ciência, expressa em linguagem alheia, não encontrava canal de comunicação nem convenceria os pobres e oprimidos, cuja experiência de um mundo duramente concreto contradizia qualquer ideário abstrato, importado de fora para dentro e de cima para baixo. Havia que aprender tudo para poder ensinar. Não havia fórmula já testada nem manual a seguir. Inventar fazendo, era o jeito”. (REZENDE, 2016, p. 106)

ler¹¹. A escola aparece, também em *Outros Cantos*, como um espaço que organizará a vida da comunidade, pelo menos até que os objetivos da protagonista sejam descobertos pela ditadura e ela tenha que fugir.

Outros Cantos parece fazer parte de um conjunto de romances na ficção contemporânea em que o traço autobiográfico e seus simulacros são espaço para perscrutar a potência da narrativa literária em figurar o encontro com o outro. Diana Klinger considera a autoficção como possibilidade de resistência em relação à espetacularização do eu, uma vez que essa forma narrativa seria lugar fértil para a crítica a qualquer possibilidade de confirmação do autor como pessoa biográfica, uma vez que ele se colocaria como “personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2012, p. 57). Considera esse gênero como narrativa “híbrida, ambivalente”, na qual o autor não é nem o referente biográfico, que sustentaria uma “linearidade de trajetória” (KLINGER, 2012, p. 45), nem apenas o nome que constitui a “função autor” organizadora, como anunciara Foucault; a autoficção possibilitaria que o autor performe como “personagem que se exhibe ao vivo, no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2012, p. 57)”. Essa perspectiva parece se ajustar bem a *Outros Cantos*, ainda que a autora, em entrevistas, faça questão de afastar parcialmente a possibilidade de leitura autobiográfica, no qual as tensões entre o eu, a professora, e alunas e alunos, a maior parte dos habitantes de Olhos D’Água, são o cerne da narrativa e vislumbram uma possibilidade de comunidade logo desfeita.

452

¹¹ “Minhas tentativas de conscientizá-los, como propunha o mestre educador [Paulo Freire], porém, esbarravam sempre na doutrina que lhes tinham destilado por séculos, ‘A vida é assim mesmo, o que Deus fez a gente tem de aceitar, Ele sabe por que a gente nasceu pobre para viver pobre até chegar no céu’. Já se falava em eleição, e tentei fazê-los refletir e questionar as práticas políticas, conforme minha cartilha de educadora revolucionária. ‘Quem é o candidato a prefeito? Já o conhecem?’ Claro que sim, filho e neto de prefeitos, era o candidato pela segunda vez. ‘Lembram quem foi que ele nomeou, da primeira vez, para os cargos importantes da prefeitura?’ Claro, como eu previa, a mulher, o sogro, a filha, o cunhado, o afilhado... ‘E vocês acham que isso está certo?’ Certíssimo, achavam todos, as cabeças assentindo convictas, pois ‘se ele não ajudar nem a família dele, a quem mais é que vai ajudar?’. Eu esmorecia, levava uns dias abanando afanosamente minhas esperanças para reavivar-lhes as brasas, e continuava”. (REZENDE, p. 143)

5. Considerações finais

Os três esboços de leitura apresentados giram em torno da possibilidade/impossibilidade de comunidades projetadas, a partir deste tempo de contatos remotos, tanto pela natureza mediada da comunicação entre telas, quanto pela longínqua possibilidade de diálogo. Tais projeções, neste artigo, passaram pela decepção de Mário de Andrade se juntar à multidão, pela comunidade reativa em *Bacurau*, coesa sem suas diferenças, mas irremediavelmente apartada da organização política estatal, e pela comunidade de Olhos d'Água, um evanescente contato entre a professora forasteira e a comunidade do sertão. Tanto no filme quanto no livro aparece como um dos pontos de fuga das comunidades a escola.

453 Talvez o contato remoto, contingência que obriga o esvaziamento presencial da sala de aula e coloca professores e alunos em contatos mediados por telas, tenha aprofundado a percepção da distância não só entre esses dois grupos, mas também entre a universidade e os que estão de fora dela, ou de forma mais ampla, a distância do si mesmo em relação ao outro. Contraditoriamente ou complementarmente, a comunidade, como forma social que parece lidar com as distâncias, surge como um tema produtivo para estudos. Stanley Fish, em *Is there a text in this class?*, justifica a estabilidade movediça das leituras de um texto por meio do conceito de comunidades interpretativas, formadas por indivíduos que compartilhariam direções de leitura estáveis; nesse sentido ler um texto seria também escrevê-lo a partir dessas marcas comuns¹². Assim, retomando a imagem da escola como ponto de fuga, é respondendo à provocação do colóquio “Universidade, virtualidade, experiência”, que, no final deste artigo, gostaria de enfatizar a importância de mais uma vez pensar as relações entre universidade, escola e comunidade.

¹² “In other words, interpretative communities are no more stable than texts because interpretative strategies are not natural or universal, but learned”. (FISH, 1980, p. 172)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Versão Kindle. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANTELO, Raúl. “El terror de la inmunidad: Brasil, años 60”, *Kamchatka – Revista de análisis cultural*, n. 10, dez. 2017.

ATHAYDE, Tristão de (Alceu Amoroso Lima). “Macunaíma!”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 set. 1928.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. *Brasil/França: produção de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt*, 2019. 35 mm, son., cor.

BOSI, Alfredo. “O movimento modernista de Mário de Andrade”, *Literatura e Sociedade*, n. 7, 2004.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

454

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard University Press, 1980.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LIRA, Ramayana. “Violent transfusions: strategies of and against immunity in contemporary Brazilian cinema”, *Crítica Cultural*, v. 5, n. 2, jul./dez. 2010.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Reanata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAMOS JR, José de Paula Ramos. *Leituras de Macunaíma – primeira onda (1928-1936)*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

SUPPIA, Alfredo. “On the present and future of Brazilian film studies: some preliminary notes”, *Romance quarterly*. Grã Bretanha: Taylor & Francis, 67(1), 2020, p. 36-51.

Resumo: Este artigo discute ideias de comunidade, através de noções de imunidade/comunidade, comunidades imaginadas e comunidades interpretativas. Essas elaborações serão apropriadas para refletir sobre figurações de comunidades em produções culturais brasileiras, partindo de “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, chegando a *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e *Outros Cantos*, de Maria Valéria Rezende.

Palavras-chave: Comunidade; Literatura e Cinema; Literatura Brasileira.

Abstract: This article discusses community ideas, through notions of immunity/community, imagined communities and interpretive communities. These elaborations will be appropriate to reflect on community figurations in Brazilian cultural productions, starting with “O movimento modernista”, by Mário de Andrade, reaching *Bacurau*, by Kléber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, and *Outros Cantos*, by Maria Valéria Rezende.

Keywords: Community; Film and Literature; Brazilian Literature.

Recebido em: 09/10/2020

Aceito em: 08/01/2021