
**SIGNOS SOB EFEITO DE UM PODEROSO PSICOTRÓPICO:
BACURAU COMO SISMÓGRAFO*****SIGNS UNDER THE EFFECT OF A POWERFUL PSYCHOTROPIC:
BACURAU AS SEISMOGRAPH***

FÁBIO SADAO NAKAGAWA

Universidade Federal da Bahia

CAMILA LEITE OLIVER

Universidade do Estado da Bahia

LIDIANE SANTOS DE LIMA PINHEIRO

Universidade do Estado da Bahia

MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO

Universidade Federal da Bahia

RENATA CORREIA LIMA FERREIRA GOMES

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

TARCÍSIO DE SÁ CARDOSO

Universidade Federal da Bahia

62

Resumo: Este trabalho pretende elaborar uma reflexão sobre a expansão dos sentidos por meio do filme Bacurau, entendido como um texto cultural em que vibra uma intensa potência política. Assim, o artigo interroga as configurações sógnicas e os processos de semiose e enunciação que atravessam o filme, articulando-o com diferentes textos, tanto da contemporaneidade quanto de histórias e memórias que a constituem, no intuito de situar a potência política dessa obra cinematográfica. Nesse sentido, o artigo argumenta que Bacurau pode ser compreendido como um sismógrafo, na medida em que não apenas registra e representa signos da contemporaneidade e do passado, mas também oferece vislumbres de um futuro. Se a hipótese deste artigo estiver correta, a potência política que vibra em Bacurau deve ser compreendida a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo sincrônica (a partir da relação texto-contexto), diacrônica (a partir das transformações históricas que condicionam o filme) e anacrônica (a partir de uma arqueologia da enunciação e do sensível).

Palavras-chave: Bacurau; texto cultural; sismógrafo; enunciação; memória cultural; semiose.

Abstract: This paper aims to discuss the expansion of the senses through the film *Bacurau*, understood as a cultural text in which an intense political potency vibrates. Thus, the paper interrogates the sign configurations and the processes of semiosis and enunciation that run through the film, articulating it with different texts, both contemporary and historical, in order to situate the political power of this cinematic work. In this sense, the article argues that *Bacurau* can be understood as a seismometer, in the sense that it not only registers and represents signs of contemporaneity and the past, but also offers glimpses of a future. If the hypothesis of this article is correct, the political potency that vibrates in *Bacurau* should be understood from a perspective that is at once synchronic (from the text-context relationship), diachronic (from the historical transformations that condition the film), and anachronic (from an archeology of enunciation and of the sensible).

Keywords: *Bacurau*; cultural text; seismometer; enunciation; cultural memory; semiosis.

1 INTRODUÇÃO

Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o filme *Bacurau* (2019) alcançou significativo reconhecimento nacional e internacional, evidenciado por sua inserção em diferentes festivais e pelo recebimento do Prêmio do Júri do Festival de Cannes de 2019, assim como pelo modo como reverberou no atual contexto político. Para compreender o filme e os modos como faz parte de uma política, este artigo interroga as configurações sógnicas que caracterizam *Bacurau* como produto semiótico e os processos de semiose que atravessam tais configurações, associando-as com diferentes textos culturais que remontam à contemporaneidade e às histórias e memórias que a constituem. Nesse sentido, o que propomos não é uma análise de *Bacurau* em sua integralidade narrativa e/ou estética, mas uma discussão sobre os modos como o filme se inscreve naquilo que Iuri Lotman (1996, 1998, 2000) denomina “semiosfera”. Para isso, partimos de conceitos fundamentais para a compreensão geral da semiose, no pensamento de Charles Peirce (1978), e da enunciação, no pensamento de Algirdas Greimas (GREIMAS & COURTÉS, 2008).

Com base nos conceitos fundamentais discutidos e na articulação entre diferentes tradições culturais que aqui entram em jogo na tentativa de estabelecer relações entre tais conceitos, abordamos algumas questões que orientam nossa leitura de *Bacurau* como texto cultural em que vibra uma intensa potência política: Como são gerados os sentidos por meio do longa-metragem *Bacurau*? Quais as configurações

possíveis no processo de geração de sentidos entre o texto *Bacurau* e outros textos e contextos? Como os signos ali presentes se articulam com signos exteriores ao universo narrativo que configura a sua diegese, de modo a se disseminar em outros signos e, assim, adicionar sentidos ao mundo? Como *Bacurau* articula conservação e inovação ao se constituir como enunciado fílmico? Como incorpora, desloca e atualiza signos dos tempos, seja da contemporaneidade em seu movimento em direção a um futuro incerto, seja do passado e da inquietante estranheza das memórias de outros tempos?

Ao abordar essas questões, o artigo argumenta que *Bacurau* pode ser compreendido como um sismógrafo – de modo análogo à concepção do historiador como sismógrafo, proposta por Aby Warburg e retomada por Georges Didi-Huberman (2018) – na medida em que não apenas registra e representa signos da contemporaneidade e do passado, mas também oferece vislumbres de um futuro que permanecia incerto no momento de concepção e durante o processo de realização do filme – e permanece incerto ainda hoje. Nesse sentido, a potência política que vibra em *Bacurau* deve ser compreendida a partir de uma perspectiva ao mesmo tempo sincrônica, diacrônica e anacrônica. Enquanto a perspectiva sincrônica está ligada à análise semiótica do filme como texto (e de suas relações com seu contexto específico), a perspectiva diacrônica está ligada à análise das transformações históricas que condicionam o filme em seu processo de enunciação. Por sua vez, a perspectiva anacrônica está ligada a uma arqueologia da enunciação e a uma arqueologia do sensível que, atentas à intertextualidade e à interdiscursividade que constituem o filme, reconhecem e exploram analiticamente tanto os discursos, que se articulam no enunciado fílmico como produto intertextual, quanto os espaçamentos entre discursos, nos quais se pode entrever a profundidade da memória cultural. Sem desenvolver em um único artigo tudo o que está em jogo em cada uma dessas perspectivas, esperamos situar, dessa forma, a potência política de *Bacurau*.

Tendo em vista ancorar a reflexão sobre as potências políticas do filme *Bacurau* no universo das teorias da representação, propomos aqui fazer uma imersão em dois conceitos de diferentes teorias semióticas: semiose (a partir da semiótica de Charles Peirce) e enunciação (a partir da semiótica de Algirdas Greimas). Esses conceitos constituem um fundamento semiótico que nos parece importante para se estudar a constituição de processos discursivos na cultura e compreender o modo como promovem distintas relações entre representações sígnicas, discursos, textos, linguagens e contextos. A inclusão dessas noções deve ajudar a especificar os atravessamentos de dinâmicas de signos em diálogo umas com as outras, de modo que seja possível, posteriormente, relacionar signos e configurações sígnicas presentes no filme com traços espalhados em diversos textos da cultura brasileira de nossos dias. Assim, será possível observar como as rupturas e continuidades entre representações internas e externas ao filme podem conter um potencial eminentemente político.

A semiótica de Charles Peirce entende que “o pensamento sempre procede na forma de um diálogo – um diálogo entre as diferentes fases do ego”¹ (CP 4.6²). Adotando esse princípio dialógico, Peirce propõe amalgamar signo-pensamento, já que as ideias que circulam nas culturas só existem porque nelas são produzidos signos pelos quais os pensamentos se constituem (CP 5.253). É só quando se articula com outro, e se virtualiza neste outro, que signos ou pensamentos desempenham sua função. E se fosse possível congelar uma experiência no presente imediato, forçando-nos a vivenciar aquilo que os filósofos chamariam de pura intuição, não haveria aí pensamento nem signo, pois não haveria a relação associativa que caracteriza a sua conversão em outro. Disto Peirce conclui que o pensamento-signo “não pode acontecer num instante”³ (CP 5.253), requer algum intervalo temporal e alguma associação entre aquilo que estava presente (e que de alguma forma ainda está

¹ No original: “[...] thinking always proceeds in the form of a dialogue -- a dialogue between different phases of the ego -- so that, being dialogical, it is essentially composed of signs”.

² CP, neste trabalho, se refere à obra *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (PEIRCE, 1978). Os números que o seguem referem-se, respectivamente, ao volume e ao parágrafo da referida obra. Assim, a notação “CP 4.6” refere-se ao 6º parágrafo do Volume 4 desta obra.

³ No original: “[...] thought cannot happen in an instant”.

presente, como a memória que compõe nossos repertórios) e aquilo que está sendo (e que de alguma forma já se conecta com algum futuro).

A tese de que pensamento é signo engendra também a noção bastante original da semiose. Semiose é, para Peirce, o processo, o fluxo, a vida dos signos e dos pensamentos (CP 5.484). De acordo com Santaella, os signos não apenas se reportam a algo, mas também e principalmente criam ideias e adicionam sentidos no mundo, de tal modo que sua “semiose, a saber, sua ação é determinar um interpretante, crescer em um outro signo” (SANTAELLA, 2008, p. 99).

O movimento da semiose pode ser percebido, por exemplo, na experiência estética de assistir a um filme. As ideias fervilhantes que ressoam em nossas mentes quando saímos de uma sessão de cinema são um impulso semiótico para a conversa, o diálogo, mesmo que um diálogo interior. Neste estado mental, é como se houvesse uma continuidade da experiência artística nas nossas próprias ideias. Não que o artista tenha controle sobre o que se passa em nossas mentes, mas os signos com os quais tivemos contato, por discretos que sejam (isto é, discriminados num intervalo determinado de nossas experiências), são lançados no universo relacional de nossos pensamentos e entram em conexão com outros, formando linhas de continuidade. Discreto e contínuo correspondem, assim, a formas distintas de ver o fenômeno semiótico, destacando-se de um lado os signos (discretos) ou de outro os processos de semioses (contínuos), mas que no fundo compõem o mesmo tipo de experiência.

Ao buscar formas de se estudar as semioses na cultura, podemos notar o curioso fenômeno do atravessamento de signos articulados como coletividade, a engendrar padrões e regularidades ao mesmo tempo em que promove a produção de ruídos e subversões de padrões. Em termos de sistemas complexos, diríamos que um sistema para permanecer no tempo articula uma função de conservação com uma função de renovação. E em termos peirceanos diríamos que a tendência do “sinequismo”, isto é, um princípio de continuidade, regularidade, convive com a tendência do “tiquismo”, isto é, um princípio de variância, criatividade, espontaneidade, inovação. Mais importante do que dar nomes técnicos às variações e conservações ensejadas por cadeias de signos entrecruzadas é notar que nenhum sistema é isolado, nenhuma semiose é indiferente ao contexto. Assim, a materialização

de signos em um texto (verbal, visual, sonoro, audiovisual), uma vez que sempre surge em um determinado contexto, tanto tenciona quanto é interpretada no espaço pré-existente de constituição de sentidos da cultura, isto é, na semiosfera. Desse modo, a própria cultura pode ser entendida como a conjunção entre textos e meta-textos nos quais os próprios textos ganham sentido e dão sentido, reconfigurando a semiosfera.

É por meio dessa compreensão da semiose, como processo em que diferentes contextos se entrelaçam nos textos, que podemos aproximar as reflexões semióticas de Peirce e Greimas, por mais distintas que pareçam ser. Para Greimas a semiose pode ser entendida como “a categoria sêmica da qual dois termos constitutivos são a forma da expressão e a forma do conteúdo (do significante e do significado)” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 448). De acordo com essa teoria, a significação designa ora o fazer, ou seja, a significação como processo, ora o estado, aquilo que é significado. Desta maneira, a significação é tanto a ‘produção de sentido’ como ‘sentido produzido’, e o texto é considerado como enunciado, ou seja, instância mediadora entre as virtualidades semióticas e a sua atualização: “[...] o texto, uma vez manifestado, assumirá a forma de uma representação semântica do discurso” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 503). Assim, o conjunto enunciativo que engloba todas as marcas de enunciação disseminadas no texto deve ser visto como uma totalidade estrutural.

Sendo assim, a enunciação se diferencia do enunciado, e só se pode falar em enunciação, em sentido estrito, quando ela não está enunciada. Contudo, como a enunciação possui a estrutura do enunciado, conhecendo um de seus elementos, é possível pressupor, por inferência lógica, a existência dos outros. Esses outros componentes do enunciado constituem a enunciação, sendo o sujeito da enunciação uma instância discursiva e não ontológica.

Quanto ao enunciador, este é sempre pressuposto. O *eu* projetado no interior do texto não é da mesma ordem que o *eu* pressuposto. Há, para Greimas, uma hierarquia enunciativa, composta de três níveis: 1) os actantes do primeiro nível da enunciação são enunciador e enunciatário. Nesse nível, a enunciação considerada como o quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, no caso do filme, são o autor e os espectadores implícitos. O enunciatário (espectador) é também sujeito produtor do discurso, é coenunciador, a sua imagem é uma das

coerções discursivas obedecidas pelo enunciador. Por isso, o termo "sujeito da enunciação" recobre as posições actanciais de enunciador e de enunciatário, pois, para Greimas, a enunciação é intersubjetiva; 2) destinador e destinatários instalados no enunciado são os actantes da enunciação enunciada, chamados narrador e narratário; 3) interlocutor e interlocutário são instalados quando o narrador dá voz a um actante do enunciado. São os actantes de enunciação (eu e tu) que, no simulacro de diálogo, falam em discurso direto, tornam-se atores da enunciação, uma concretização temático figurativa dos actantes - ao tratarmos de Bacurau, as personagens do filme.

A semiótica greimasiana não admite a existência de um referente exterior à linguagem. O discurso, na medida em que é manifestado, é a única realidade da qual ela se ocupa, porque a ordem da linguagem é distinta da ordem do mundo. A linguagem não trata apenas do que existe, fala também do que nunca existiu, é ordem criadora. Sendo assim, a enunciação é também o lugar da veridicção, do estabelecimento de contratos enunciativos que levam a decodificar discursos como verdadeiros ou ficcionais. É justamente esta ordem criadora da linguagem, e o contrato de veridicção (crer ser verdadeiro) estabelecido entre enunciador e enunciatário que torna possível à arte a criação de lugares, tempos e objetos outros, os quais serão estética e esteticamente vivenciados pelo espectador, fazendo-o sentir e, inclusive, fazendo-o fazer (atuar no mundo), em conjunto com as personagens e mesmo após finalizado o seu contato com o texto-objeto artístico.

Para Greimas, a relação do sujeito com o mundo é sempre mediada pelas linguagens. Isso não quer dizer que não entenda o discurso como histórico, todavia, essa historicidade é apreendida no interior do texto, pois o discurso é um simulacro da ação do sujeito no mundo. Essa abordagem compreende o acidente estético e os elementos da apreensão estética e estésica, tais como a suspensão do tempo e do espaço, ou a esperança de uma total conjunção por advir.

Baseando-se e ao mesmo tempo expandindo os conceitos da Semiótica Greimasiana, Landowski (2014, p. 10) afirma: “fora do texto, a semiótica continua!”, ao compreender que a semiótica pretende atualmente dar conta “de como o sentido emerge também das práticas mais diversas, de nossas relações vividas com os objetos que nos circundam ou dos quais fazemos uso, numa palavra, da vida cotidiana nas suas

múltiplas dimensões, inclusive a do sensível”, ou seja, busca colocar em foco uma relação necessária e constitutiva: a do sentido e a interação. Portanto, o universo de signos de *Bacurau* é rearticulado no espectador e na cultura, de modo a fazer crescer os sentidos a partir das interações anteriores e futuras entre os textos deste contexto narrativo e discursivo. Assim, trazendo as noções semióticas para o universo narrativo e discursivo do filme *Bacurau*, entendido como um texto que se insere num contexto, podemos notar que, em diversos sentidos, os signos ali presentes se articulam com signos exteriores ao universo narrativo que configura a sua diegese, de modo a engendrar, com uma forte potência política, este complexo e curioso fenômeno de conservação/inação das semioses e dos processos de enunciação.

3 BACURAU COMO SISMÓGRAFO: SIGNOS DA CONTEMPORANEIDADE

Para compreender o modo como *Bacurau* articula conservação, criação e expansão de sentidos ao se constituir como enunciado fílmico, é preciso compreender as condições de enunciação em que o texto do filme se torna possível. Não se trata de tentar reconstituir os processos heterogêneos que vão da concepção do filme, passam pelas diferentes versões do roteiro e culminam, depois das filmagens e da montagem, na configuração signica que o define como produto cultural. Em vez disso, uma compreensão semiótica das condições de enunciação do filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles deve estar associada à interrogação dos modos de relação entre o enunciado fílmico e diferentes signos e textos culturais que o transbordam, buscando pensar como se deram os processos de semiose desses signos e textos culturais.

De modo resumido, pode-se reconhecer que *Bacurau* incorpora, desloca e atualiza, em sua narrativa, signos dos tempos que vivemos, oferecendo a cada espectador contemporâneo a possibilidade de reconhecer sua época, por exemplo, na ampla difusão e importância social dos telefones celulares e, especialmente, do uso de um aplicativo de mensagem instantânea comparável ao WhatsApp. Também é possível observar a circulação de vídeos de violência, consumidos de forma mais ou menos voyeurista pela população de Bacurau, ou a utilização de mapas via satélite e de um

drone, entre diversos outros elementos incorporados pelo filme, como índices de contextos contemporâneos.

Ao mesmo tempo, a narrativa de *Bacurau* desloca e atualiza esses signos da contemporaneidade, inscrevendo-os em uma temporalidade diferente, em um futuro sem data precisa, que se pode supor e reconhecer no aprofundamento da crise hídrica e, de modo mais assumidamente ficcional, em menções a um cenário distópico de separação entre Brasil do Sul e Brasil do Norte. Assim, o filme configura sua narrativa por meio de referências e convenções de gênero narrativo da ficção científica, em que a crise hídrica é um tropo recorrente, como se observa, de modo paradigmático, nos filmes da franquia *Mad Max*, e o que se poderia denominar imaginação distópica constitui um dos recursos mais explorados para a elaboração de cenários dramáticos. Ao situar sua narrativa nesse futuro sem data, *Bacurau* articula a incorporação de signos da contemporaneidade com uma operação suplementar de deslocamento e atualização que, ao produzir imagens de futuro para construir seu mundo diegético, interrogam metafórica e alegoricamente o presente do filme e sua relação com processos históricos e tradições culturais.

Em sua relação de incorporação, deslocamento e atualização com os signos da contemporaneidade, *Bacurau* exige o reconhecimento de que um filme pode operar como um sismógrafo muito preciso das ondas e abalos sísmicos que atravessam a história. Como aparelho que detecta e mede movimentos do solo, funcionando como um receptor que registra, ao mesmo tempo, um estado de coisas (que se converte em rastro) e um processo em aberto (que aponta para além do rastro), o sismógrafo se define por uma temporalidade dupla, buscando tornar possível prever ou antever o futuro com base nos movimentos do passado e do presente – apontar e imaginar rastros do porvir a partir de traços dos tempos atuais e de sua densidade histórica. Se um filme como *Bacurau* pode ser compreendido como sismógrafo, é porque seu texto e as configurações sógnicas que mobiliza registram, ao mesmo tempo, um estado e um processo: representam embates culturais e políticos característicos da época do seu lançamento, em maio de 2019, e antecipam imaginativamente tendências de futuro.

A compreensão de *Bacurau* como sismógrafo decorre do reconhecimento de que a arte, em geral, e o cinema, em particular, podem operar de modo comparável ao

do historiador, especialmente o historiador da arte e da imagem, tal como essa posição móvel diante dos tempos é concebida e, sobretudo, experimentada por Aby Warburg. Como argumenta Georges Didi-Huberman (2018, p. 249):

de acordo com Warburg, os historiadores não podem ser reduzidos ao simples estatuto de cronista do tempo que passa: eles são, primeiro, “receptores de ondas mnêmicas” (*Auffänger der mnemischen Wellen*), (...) sismógrafos muito sensíveis (*sehr empfindliche Seismographen*) cujas fundações tremem quando eles devem captar a onda e transmiti-la”; daí “o risco (*Gefährlichkeit*) que [essa] profissão comporta, o de um desmoronamento puro e simples”.

Na medida em que compreende as imagens como campos de forças, nos quais se atravessam mutuamente, tencionam-se disjuntivamente e se inscrevem anacronicamente múltiplas “ondas mnêmicas”, o pensamento de Warburg – assim como a loucura que “foi, em primeiro lugar, um destino de seu *Denkraum*”, isto é, “espaço de pensamento”, como argumenta Didi-Huberman (2018, p. 248) – busca reconhecer, nas forças que constituem as imagens, os tremores e as vibrações de diferentes tempos. Nesse sentido, o historiador participa da condição constitutiva das imagens, na medida em que tanto o historiador quanto as imagens operam como sismógrafos. Assim como o historiador não deve representar os eventos da história, mas captar e transmitir as ondas mnêmicas que os atravessam, uma imagem, em geral, não deve ser compreendida apenas como representação da história, mas também como uma impressão que registra o passado, captando suas ondas, e insinua o futuro, transmitindo as forças sísmicas que o anunciam.

Assim, o que está em jogo na relação de *Bacurau* com os signos dos tempos e, em especial, da contemporaneidade não é redutível à noção de representação, que designa apenas parte do processo, relativo ao presente e à sua reapresentação como signo. O que interessa na leitura de um sismógrafo – e de *Bacurau* como sismógrafo – não é tanto a representação que produz, mas os vislumbres de futuro que oferece (em parte por meio das representações), como índices de ondas que ainda não atingiram o tempo presente e de abalos que podem atravessá-lo. Nesse sentido, ao ler *Bacurau* como sismógrafo, é preciso compreender suas representações tanto como signos discretos, associados a sentidos diegéticos que definem sua significação narrativa, quanto como parte de múltiplos processos de semiose que se entrecruzam no

intervalo temporal em que o filme opera, entre presente e futuro, articulando múltiplos contextos e enunciações.

Ao operar como sismógrafo, registrando vibrações do presente e insinuando rastros do futuro, *Bacurau* remete a signos do passado, seja representando-os ou referindo-se a eles como signos discretos, seja acolhendo as ondas mnêmicas que inscrevem tais signos em processos de semiose mais disseminados. Enquanto as representações do passado e as referências a outras experiências históricas podem ser objeto de uma análise semiótica, o registro das ondas mnêmicas pode ser compreendido por meio da articulação entre análise semiótica e arqueologia da enunciação, no sentido greimasiano de (ainda) não enunciado. Ali onde uma arqueologia dos saberes, discursos e enunciados tende a se concentrar sobre os signos discretos, uma arqueologia da enunciação interroga os processos de semiose em sua disseminação constitutiva, aproximando-se do que se pode denominar uma arqueologia do sensível (RIBEIRO, 2020). Assim, por exemplo, como veremos, as cabeças decepadas associadas à iconografia de guerra que se elabora em torno da memória de Canudos aparecem tanto como representações quanto como índices da história.

Num certo sentido, podemos ver o sismógrafo de *Bacurau* em ação não tanto na maneira como detecta o que já está próximo da superfície, ou seja, a falência institucional personificada no prefeito Tony Jr. e seu completo descaso administrativo com a cidade – representado, por exemplo, pela negligência com o problema hídrico, o caminhão de livros despejado em frente à escola e os mantimentos de baixa qualidade para seus habitantes – mas, sobretudo, pelos movimentos que detecta em camadas mais profundas. O descaso do caricato Tony Jr., assim, é menos indicativo das ondas mnêmicas a que nos referimos anteriormente, do que, por exemplo, a revelação final de sua articulação genocida com o grupo de forasteiros estrangeiros que ataca a vila.

A figura do prefeito, atualizada só na superfície por suas roupas e tecnologias, permanece como a do típico representante do clientelismo e do coronelismo, que, por sua vez, persistem como camadas geológicas do país e já nos indicam o esgarçamento da partilha propriamente *policial* do sensível. Segundo Rancière, a polícia é

[...] uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (...) Assim, não é tanto uma “disciplinarização” dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Na partilha policial que Tony Jr. configura, o povo de Bacurau já ocupa nitidamente o lugar da invisibilidade. Talvez por isso, a forma inicial de resistência desses atores, que insistem em se reafirmar *gente*, seja então *produzir ativamente* uma outra ordem da própria invisibilidade, numa recusa performativa reiniciada a cada vez que o prefeito vem ao distrito, pedir-lhes que se mantenham imóveis na partilha policial do sensível.

A recusa coletiva da gente de Bacurau nos permite, assim, começar a captar as vibrações sismológicas do acelerado esgarçamento do tecido policial, ao mesmo tempo contemporâneo e histórico, cumprindo sua função de antever um futuro pelos registros do passado, tanto no que diz respeito ao enredo em si do filme, como em seu comentário sobre o Brasil. Neste sentido, as ondas mnêmicas nos permitem antever a emergência por toda parte daquilo que, para Rancière, é uma inflexão particular dentro da partilha policial, a que chama de *baixa polícia*, ressaltando que é a *fraqueza* da ordem policial, e não sua força, o que “incha em certos estados a baixa polícia, até encarregá-la do conjunto das funções de polícia” (1996, p. 42). Ou seja, é o esgarçamento do tecido institucional do Estado e os pontos em que se converte em baixa polícia o que o sismógrafo de Bacurau capta aí.

O que já está esgarçado rompe-se de vez na segunda metade do filme, quando a população de Bacurau, captando ela mesma as vibrações do genocídio por vir – “estamos sendo atacados!” – organiza sua reação com a liderança de Lunga, a personagem foragida, buscada pela polícia por se negar, não sabemos bem como, a cumprir seu papel nessa partilha. Lunga, ladeada também por Acácio – novamente como Pacote? – organiza a população de Bacurau para uma defesa legítima de suas vidas – mas não necessariamente uma “legítima defesa” – que, num primeiro momento, não sabemos se tampouco pertence à ordem daquilo que Rancière qualifica

como *político*: é possível que uma reação de tamanha violência não seja, ela mesma, outra forma de baixa polícia?

A partilha política é aquela que rompe a partilha policial, manifestando-se

[...] por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Ora, a resistência da gente de Bacurau consiste na recusa de ser exterminado e, em lugar disso, agir para exterminar seus exterminadores. Portanto, eles deslocam seus próprios corpos do lugar que lhes foi designado pela baixa polícia – o de exterminados – e mudam a destinação de Bacurau – de parque de diversões de turismo literalmente predatório, para um lugar onde o barulho dos tiros se transforma em discurso.

Isto porque, não podendo recorrer às instituições do Estado – pois é ele mesmo o cúmplice de seu extermínio – só lhe resta instituir-se através da nomeação extrema de um dano, como *comunidade do litígio*, que, de acordo com Rancière, “não é outra coisa senão o dano que institui a comunidade como comunidade do litígio” (1996, p. 48), o que caracteriza a partilha política do sensível. Pois o resultado esperado da ação franqueada pelo prefeito aos caçadores estrangeiros não era sequer uma chacina *policial* (em todos os sentidos do termo) – um episódio de violência estatal lamentado, mas, em seguida, legitimado pelo Estado – mas a completa aniquilação dos habitantes da cidade, que, tendo se iniciado no apagamento da cidade do mapa, deixaria no lugar apenas um vazio que silenciaria o sismógrafo afirmando que Bacurau nunca existiu.

Para tanto, o bando de Lunga distribui sentenças diferentes para seus algozes, enfatizando, assim, a nomeação do dano como algo além apenas da *legítima defesa*, a qual, sendo também um dispositivo legal, ainda faz parte do tecido policial. Assim, os soldados do extermínio Bacurau condena à morte, usando suas cabeças não apenas como símbolos, mas como *índices* da própria violência de que se defenderam, produzindo, novamente de forma ativa, a visibilidade do litígio. Já o comandante operacional do extermínio, ao contrário, é condenado à *invisibilidade*: seu corpo é deslocado para uma masmorra cujos traços serão apagados, na qual viverá uma morte

lenta e dolorosa, que inscreve sua violência de comandante num outro nível do dano. Por fim, ao prefeito, o representante oficial da partilha policial do sensível, é dada a paradoxal sentença: a chance de esquivar-se do desaparecimento e da morte, escapando do exílio para a caatinga, ou também desaparecer e morrer lenta e dolorosamente.

“Tu acha que Lunga exagerou?”, pergunta Pacote (ou novamente Acácio?) a Teresa, como quem antevê o sentimento vacilante de um público, em teoria, afeito à definição rancieriana de política, mas para quem a reação violenta do oprimido costuma ser vista, antes de mais nada, como espelho da ação violenta do opressor. “Não”, responde Teresa, reafirmando o litígio que define a natureza política da manifestação das pessoas de Bacurau em defesa de sua própria vida, mas também como recusa de se manter imóvel na partilha policial do sensível que ocupavam no início do filme. A operação sismográfica de Bacurau parece antever um futuro em que a baixa polícia, tendo finalmente se encarregado de todas as funções da polícia, a engole e encurrala os sem parte, deixando-os sem outra solução, se não um tipo de nomeação do dano que rompe de forma extrema a partilha policial do sensível.

4 BACURAU COMO SISMÓGRAFO: TRADUÇÕES DA TRADIÇÃO

Vimos que o filme *Bacurau* é uma espécie de sismógrafo, que detecta oscilações no presente, sugestivas de crises ou fraturas futuras, a partir da recepção de ondas mnêmicas. Para a complexificação da leitura das ondas sísmicas e a produção de prognósticos mais acurados, elas são cotejadas com os registros de movimentos passados, a partir dos quais novos sentidos são forjados. Dito de outro modo, o processo de crescimento autogerativo da semiose aponta para o porvir e também para o precedente, pois sua expansão não prescinde do diálogo com o passado e com as tradições culturais.

Assim como os signos são ligados pela trama contínua da semiose, os discursos são sempre atravessados pela interdiscursividade e pela intertextualidade, construindo-se como um mosaico de citações, absorvendo e transformando outros textos/discursos. A interdiscursividade é a propriedade de todo discurso de se apoiar

em e manter relações com um conjunto de discursos sobre o qual não se tem clara lembrança; é o corpo sócio-histórico de traços discursivos exteriores e anteriores à sequência analisada (PÊCHEUX, 2011); é “[...] o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2003, p. 31). Já o conceito de intertextualidade revela a relação do texto sob análise com textos outros já conhecidos na cultura. O uso desse conceito para a leitura da obra de arte evidencia que ela

[...] não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras [...] implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de “discursos”) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 272).

Na fermentação de sentidos que crescem a partir de *Bacurau*, parecem sustentar alguns dos seus rastros o interdiscurso sobre o cangaço e os “já-ditos” sobre a Guerra de Canudos (Bahia, 1896-1897), além de intertextos com outras obras (livros e filmes) já realizadas anteriormente. Como as guerras mundiais entre as quais Didi-Huberman (2018) situa a trajetória de Warburg, tais acontecimentos no sertão brasileiro são rememorados ainda na imprensa e nas artes, sobrevivendo, “[...] psíquica, cultural e politicamente, ao silêncio das armas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 242). Terminados para a história e, contudo, intermináveis para a memória, eventos como esses – de perseguição, extermínio e resistência nos sertões – parecem compor capítulos de uma mesma narrativa; sobretudo, quando uma obra como *Bacurau* reúne, discursivamente, tais fragmentos e, assim, atualiza traços, signos e textos já existentes, expandindo a semiose.

O enfrentamento fratricida, como o simbolizado nos personagens do “Brasil do sul” de *Bacurau*, é tema recorrente em enunciados sobre os embates no nordeste brasileiro, que estão na base do discurso do filme. Na narrativa, o assessor de desembargador federal de SP, Mauricio Gomes Carneiro (sobrenome de um coronel que dá nome a uma rua de São Paulo, por ser considerado herói da revolução federalista), e sua companheira carioca preparam o terreno para os genocidas estrangeiros, juntamente com o prefeito Tony Jr., a quem, na primeira cena em que

aparece, um morador escondido grita “respeite seu avô” e cujo “Jr.” no nome sugere o poder político estabelecido via oligarquia, ainda comum nessas paragens.

Para entender os homens envolvidos na guerra fratricida de Canudos, o escritor Euclides da Cunha lembra que “os homens do Sul irradiam pelo país inteiro”, nas trilhas das bandeiras, e conclui que o sulista é “o empreiteiro predileto das hecatombes” (CUNHA, 2002, p. 173). Quanto ao sertanejo, por seu isolamento secular, é “o cerne de uma nacionalidade [...] a rocha viva da nossa raça” (CUNHA, 2002, p. 766) e, “antes de tudo, um forte” (CUNHA, 2002, p. 207). No filme, a força também compõe a figura do sertanejo, porém, diferentemente do livro, não é associado a ele o sentido de retrógrado místico que necessitaria da salvação pela civilização.

Como herdeira de forças heroicas e vilânicas igualmente projetadas sobre guerrilheiros históricos, Lunga, personagem que habita a tradição cultural nordestina por suas histórias de brutalidade e “macheza”, é retomada no filme com identidade não binária e, apesar de se comparar a uma “bicha de Che Guevara”, estaria mais próxima, talvez, de uma versão *queer* do sertanejo e conselheirista Pajeú. Descrito como “mestiço de bravura inextinguível e ferocidade rara [...] brutal e infantil, valente por instinto, herói sem saber” (CUNHA, 2002, p. 408), Pajeú foi acusado de vários crimes (assim como Lunga e também Acácio/Pacote), procurado pela polícia e, como líder na defesa do arraial do Belo Monte, ficou conhecido por ser estrategista no que tange a tocaias e guerrilhas.

O pequeno grupo de Lunga, perseguido e escondido, também remete à memória discursiva do bando de Lampião e Corisco. Os temas do cangaço e de Canudos já haviam sido aproximados no clássico do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em *Bacurau*, referências aos dois eventos misturam-se na visualidade do Museu Histórico de Bacurau. Elemento simbólico central na narrativa, o museu, tanto em sua fachada (FIG. 1) quanto na organização do seu interior (FIG. 2), foi inspirado no Museu Histórico de Canudos (FIG. 3), construído com armas e outros resquícios da guerra (FIG. 4), por Manoel Travessa, na Canudos Velha, sem qualquer apoio do poder público – como o filme sugere que é também o caso do museu em Bacurau. A grande diferença é que, nesse último, os objetos expostos remetem mais ao cangaço, como deixa ver a manchete de um jornal focalizado pela câmera: “Coiteiros [ajudantes de

cangaceiros] de Bacurau foram alvos da volante [polícia local]: tropas de volantes capturam cangaceiros em Bacurau essa semana”.



Figura 1 – Fachada do Museu Histórico de Bacurau

Fonte: Captura de tela do filme Bacurau (2019), disponível no TeleCine Play.



Figura 2 – Interior do Museu Histórico de Bacurau

Fonte: Captura de tela do filme Bacurau (2019), disponível no TeleCine Play.



Figura 3 – Fachada do Museu Histórico de Canudos

Fonte: <https://revista.drclas.harvard.edu/a-tale-of-the-three-canudos>



Figura 4 – Interior do Museu Histórico de Canudos

Fonte: <https://maps123.net/en/BR/museu-historico-de-canudos-p1035121>

Ao conservar vestígios do cangaço e, depois, as marcas de mãos ensanguentadas nas paredes, o museu de Bacurau constitui-se como um “lugar de memória”, conforme conceito do historiador Pierre Nora (1993): um espaço que viveria de restos e transformaria, nostálgica e artificialmente, o passado. O autor defende que há um esfacelamento da memória na modernidade, o que demandaria a sua cristalização em espaços fixos, onde tudo vira arquivo: “o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 7). Nesse sentido, os museus – como o de Canudos, o do Cangaço e o Museu Nacional do Rio de Janeiro, cujo incêndio recente também constitui o espaço interdiscursivo de *Bacurau* – petrificam a história, mas são úteis, justamente, por não vivermos as lembranças que eles envolvem. Assim, a sensação de vaga familiaridade, despertada ao longo do filme, na referência a eventos históricos que escapam ao espectador, explica-se pela reflexão de que “nossa percepção do passado é a apropriação veemente daquilo que sabemos não mais nos pertencer” (NORA, 1993, p. 20).

Na diegese de *Bacurau*, contudo, a memória, em diálogo com a tradição cultural, é ainda dominante, a ponto de os moradores identificarem seu cotidiano com o passado, atualizando-o a cada gesto, como uma repetição do que sempre se fez. Por isso, o museu aí é mais do que um simples “lugar de memória”, nas palavras de Pierre Nora: além de proteger objetos e documentos como rastros dos acontecimentos eleitos para não esquecer, o museu de Bacurau também abriga e arma literalmente os moradores locais, ensina-os a resistir e os habilita a sobreviver – em parceria com a escola.

No fim da narrativa de *Bacurau*, o horror toma a cena, ao serem decepadas as cabeças dos vencidos, fazendo-nos lembrar, mais uma vez, do cangaço e de Canudos. Os últimos dias da guerra no interior da Bahia foram marcados pela degola, também conhecida como “gravata vermelha”, cuja violência de matar a ferro frio visava intimidar o inimigo: “os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e,

francamente exposta a garganta, degolavam-na” (CUNHA, 2002, p. 726). O líder sertanejo, beato Antônio Conselheiro, morto durante a guerra, teve seu corpo desenterrado, sua cabeça cortada e levada para estudo em Salvador (FIG. 5). Quarenta e um anos depois, em 1938, os soldados encurralaram o bando de Lampião, no sertão de Sergipe, e decepam as cabeças dos cangaceiros, para servirem de exemplo. Exibidas como troféus, em praça pública e museus, as cabeças foram eternizadas em famosa foto (FIG. 6), de autor desconhecido, que rodou o mundo. No filme *Bacurau*, em um futuro próximo, porém, os sertanejos não são degolados nem decepados e, sim, vingados dessas atrocidades históricas (FIG. 7).



Figura 5 – Cabeça de Antônio Conselheiro no filme Guerra de Canudos

Fonte: Captura de tela do filme Guerra de Canudos (dirigido por Sérgio Rezende, 1997), disponível em: <https://youtu.be/P4OYhj7Io0E?t=9660>. Acesso em: 07 maio 2021.



Figura 6 – Cabeças de Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros do bando.

Fonte: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/07/fotografia-historica-e-cruel-marca-75-anos-da-morte-de-lampiao.html>



Figura 7 – Cabeças dos forasteiros decepadas em Bacurau.

Fonte: Capturas de tela do filme Bacurau (2019), disponível no TeleCine Play.

Na busca por compreender a atualização, pelo filme, do signo de cabeças de forasteiros decepadas pelos sertanejos, recorramos, ainda, ao intertexto de Euclides da Cunha, quando contextualiza a decapitação dos soldados mortos pelos seguidores de Antônio Conselheiro antes da última expedição militar contra Canudos:

[...] recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces voltadas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os restos de fardas, calças e dólãs multicores (CUNHA, 2002, p. 492).

O esperado espanto das derradeiras tropas, ao desfilarem por tal cenário rumo a Belo Monte/Canudos, pode ser comparado, ainda que em diferentes proporções, ao da pequena tropa de ianques, quando, a caminho de Bacurau, depara-se com roupas ensanguentadas dos seus mortos penduradas em um varal – como uma promessa de vingança, segundo intertexto do filme *Abril Despedaçado* (dirigido por Walter Sales, 2001). Antes dessa cena, nas palavras de Michael, líder do grupo, Bacurau havia sido resumida como “uma cidadezinha cu do mundo inofensiva”. Diante da mórbida exibição no varal, porém, um dos forasteiros exclama: “malditos selvagens!”; e, no fim do filme, Michael, após ver as cabeças decepadas dos seus companheiros, ironicamente, conclui: “quanta violência!”.

Contudo, ressaltou Euclides há mais de um século: “os sertanejos por bem dizer não agrediam”; “o sertanejo não era afeito à luta regular” (CUNHA, 2002, p. 410, 621). Talvez, por isso, os habitantes de Bacurau tenham recorrido a um poderoso psicotrópico para quebrar a apatia (ao menos temporariamente), encarar o mal e agir. Certo, porém, é que, em Bacurau, como em Canudos, “o sertanejo defendia o lar invadido, nada mais”. (CUNHA, 2002, p. 621). Ou ainda:

Reagiu. Era natural. O que surpreende é a surpresa originada por tal fato. Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada [...] Não vimos o traço superior do acontecimento. Aquele afloramento originalíssimo do passado, patenteando todas as falhas da nossa evolução, era um belo ensejo para estudarmos-las, corrigirmos-las ou anularmos-las. Não entendemos a lição eloquente. (CUNHA, 2002, p. 502).

Prova de que ainda não entendemos a lição eloquente, no que tange à diversidade e às desigualdades dos nossos brasis, é a leitura aberrante que alguns espectadores e críticos fizeram de *Bacurau*, associando-o à violência gratuita ou a ações fascistas e demonstrando desconhecer a semiose que permitiu a sua

concepção⁴. Euclides da Cunha conclui *Os sertões* afirmando: “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo” (CUNHA, 2002, p. 778). Na conclusão de *Bacurau*, após a resistência dos “bacuraenses”, ou melhor, da “gente”, mas sem seu esgotamento, ressoa a promessa de que a história não acaba ali. *Bacurau* traduz a tradição de um povo que, diante do desrespeito e da afronta contínua, não se rende: é herança de Palmares, de Canudos, do cangaço, de quem precisou aprender a resistir para conseguir sobreviver. “A guerra é uma coisa monstruosa e ilógica em tudo” (CUNHA, 2002, p. 379), mas a luta de uma minoria que se defende jamais deveria ser comparada à violência de poderosos que ameaçam, invadem e, quando não matam ou exterminam, oprimem e deixam morrer.

5 PSICOTRÓPICOS DA MEMÓRIA

A ideia da geração de sentidos sob efeito de um poderoso psicotrópico, por meio do longa-metragem *Bacurau*, além de estabelecer uma relação evidente com a frase “estamos sob o efeito de um poderoso psicotrópico”, dita no filme pelo professor Plínio, alude sobretudo à capacidade da semiose de se expandir em diversos percursos, cruzamentos e sobreposições, havendo, portanto, distintos modos de manifestação e construção de sentidos.

Por um lado, verificamos a capacidade de um texto conter uma série de signos da contemporaneidade, cuja articulação é compreensível pela metáfora do sismógrafo, que nos leva a perceber as possibilidades de um signo tanto conter um vir a ser quase que visionário quanto seus sentidos se enraizarem em outros contextos por futuros processos de enunciação. Nesse procedimento, há a ideia de um presente que gesta um futuro e, ao mesmo tempo, um agora/aqui cujos sentidos germinam e parecem dialogar mais intensamente num amanhã/alhures. Por outro lado, visamos compreender outro tipo de percurso possível do processamento da semiose quando ela parece dar marcha à ré, ao seguir rumo ao passado pela lógica da intertextualidade

⁴ Entre os exemplos mais significativos dessa leitura está o texto “*Bacurau – Celebração da Barbárie*”, de Eduardo Escorel, publicado em 28 de agosto de 2019 em sua coluna na Piauí (disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie>. Acesso em: 07 maio 2021).

e da interdiscursividade, no momento em que atualiza traços, signos e textos já existentes.

O poderoso psicotrópico injetado nos sentidos do filme, por conta das inúmeras formas de expansão da semiose, tenciona, confunde e mescla os tempos e se aproxima do modo de atuação da memória da cultura, objeto que foi investigado na semiótica pelo teórico russo Iuri Lotman e que alude não somente à capacidade da cultura de armazenar informações na forma de signos e textos por meio das linguagens, mas também à sua propriedade em atuar conforme um programa voltado ao futuro, bem como um *continuum* tradutor das tradições.

Para Lotman, toda cultura é “a memória não hereditária de uma coletividade”⁵ (2000, p. 172), pois ela se constitui e, portanto, se manifesta por meio de todos os textos culturais produzidos sempre pela relação entre pelo menos duas linguagens. Por isso, ela é considerada um “grande texto”⁶ (1999, p. 100), e cada texto que ajuda a formá-la opera como um programa mnemônico reduzido (1999, p. 89), uma vez que ele contém informações concentradas sobre configurações sógnicas e modos de codificação e, também, possui possibilidades de expansão dessas informações em outros signos, textos, esferas culturais e contextos.

A capacidade de conter informações e expandi-las em outras possibilitou a Lotman perceber, a princípio, o funcionamento da memória cultural por meio de duas modalidades: como memória informativa e como memória criativa ou criadora (LOTMAN, 1996, p. 158). São modos de articulação da memória que não são excludentes, tampouco operam de maneira isolada. No entanto, precisam ser discriminados separadamente para que seja possível perceber, no movimento da memória, as dominâncias de cada tendência.

A memória informativa desenvolve-se pela orientação do tempo e é percebida por traços e propriedades sógnicas que, de alguma forma, conseguem se perpetuar em outros signos, textos e contextos distintos. A predominância recai sobre as qualidades de permanência e constância das informações que, apesar de sofrerem alterações ao serem transpostas para outras condições e, portanto, para além daquelas nas quais foram geradas, conseguem manter alguns de seus traços, que passam culturalmente a

⁵ No original: “la memoria no hereditaria de una colectividad”.

⁶ No original: “gran texto”.

ser identificados como elementos invariáveis. Nesse sentido, todo processo de intertextualidade e interdiscursividade, que permite estabelecer o diálogo entre um texto com outros já existentes, colabora com a percepção da performance informativa da memória, pois entre os textos detecta-se uma certa incessância por meio de traços que reiteram, por exemplo, partes de modos de configuração sígnica, formas de representação ou maneiras de significar.

Se, de um lado, o desempenho da memória informativa na cultura permite acompanhar as semioses pela perspectiva diacrônica e, também, perceber o funcionamento da memória sob a dominância das leis do tempo, por outro lado, a memória criativa ou criadora “se opõe ao tempo”⁷ (LOTMAN, 1996, p.159), uma vez que a memória cultural também “tem um caráter pancrônico, espacial-contínuo”⁸ (LOTMAN, 1996, p. 159), pois ela “dispõe de mecanismos que fazem resistência ao tempo e a seu movimento”⁹ (LOTMAN, 1998, p. 154).

A predominância da lógica espacial na memória permite tanto percebê-la pela perspectiva sincrônica da cultura quanto compreender o diálogo entre memória e a ideia de semiosfera que, de acordo com Lotman (1996, p. 22), refere-se a um *continuum* semiótico, constituído pelas relações entre distintos sistemas de signos e, também, por diferentes configurações hierárquicas entre eles. A semiosfera se constrói por várias semioses produzidas nas fronteiras culturais entre linguagens, que funcionam como lugares de troca de informações entre sistemas para a criação de textos da cultura. Há, portanto, um volume oriundo da sincronia entre sistemas que permite gerar e produzir novas informações na forma de textos culturais.

Nesse volume sincrônico, mesmo com os intensos diálogos entre as linguagens, cada uma consegue manter-se distinta da outra, pois a fronteira semiótica, além de possibilitar a comunicação entre os sistemas de signos, também atua como espaço de delimitação. Nela, as linguagens estão, ao mesmo tempo, juntas e separadas pela ingerência da articulação do espaço. Dessa maneira, elas cooperam para a produção de novas informações, mesmo sendo linguagens distintas, e, concomitantemente, mantêm-se em suas próprias velocidades de transformação – umas mais rápidas,

⁷ No original: “[...] se opone al tiempo”.

⁸ No original: “[...] tiene un carácter pancrónico, espacial-contínuo”.

⁹ No original: “[...] dispone de mecanismos que hacen resistencia al tempo y a su movimiento”.

outras mais lentas – e, portanto, preservam suas espacialidades e temporalidades singulares.

A sincronia entre espaço-tempos distintos por meio do volume de linguagens conectadas pela fronteira permitiu Lotman notar a face da memória que surge pela sobreposição entre as esferas culturais. Isso equivale dizer que a percepção de sua atuação não será mais pela lógica de um antes e depois (em perspectiva diacrônica), mas pela simultaneidade e sobreposição de tempos diferentes que propiciam a dinâmica criadora da memória (fundamentalmente anacrônica ou, como diz Lotman, pancrônica). As capacidades da memória, portanto, ultrapassam a ideia de armazenamento e conservação para alcançar também as faculdades de atualização da informação e a de geração de novos sentidos na cultura.

Dessa forma, a intertextualidade e a interdiscursividade que se constroem pelas semioses geradas no diálogo com traços, signos e textos existentes na tradição cultural, além de permitirem demonstrar a atuação da memória informativa na cultura, também contribuem para a observação da ação da memória em sua capacidade criativa, pois todo processo de atualização, ressignificação e tradução de algo já existente implica, necessariamente, em compreender o que há de novidade e de constância nos sentidos gerados.

Para tentar explicar as modalidades da memória, Lotman precisou explicitar as diferenças entre a sua orientação pelas lógicas temporal e espacial. No entanto, o semiótico russo tem consciência que elas atuam conjuntamente no gerenciamento da memória da cultura, tanto que alerta para a “profundidade diacrônica”¹⁰ (LOTMAN, 1996, p. 35) (LOTMAN, 1998, p. 155) que caracteriza a memória cultural como uma “memória profunda”¹¹ (LOTMAN, 1998, p. 155). Tempo e espaço sintetizados num mesmo nome que se refere ao caráter paradoxal da memória para, de modo simultâneo, ser capaz de manter e mudar, conservar e atualizar, esquecer e evocar, apagar e criar.

Tal paradoxo contido no âmagô da memória torna-se mais proeminente em textos que foram codificados, sobretudo, pelas esferas das artes. Atuando como um dispositivo poliglota construído por relações complexas e não triviais entre distintos

¹⁰ No original: “profundidad diacrónica”.

¹¹ No original: “memoria profunda”.

recursos semióticos (LOTMAN, 1998, p.15), o texto artístico transforma-se num potente e quase infinito gerador de novas informações e sentidos, toda vez que é ativado por diferentes contextos, relações comunicativas e processos de interpretação.

O alto grau de inventividade da sua construtibilidade, aliado ao seu mergulho na memória profunda, impulsionam as semioses que partem do texto artístico para além de seus limites, atravessando outros tempos e espaços, eclodindo muitas vezes com mais intensidade em situações futuras por meio de novos sentidos. Nesse aspecto, a capacidade sismográfica do longa-metragem *Bacurau*, que gestou sentidos que brotaram com mais intensidade e sintonia em contexto venturo, advém das inusitadas tramas que a memória promove nos desenvolvimentos dos sentidos na cultura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo teve a intenção de problematizar e discutir o processo de expansão dos sentidos por meio do longa-metragem *Bacurau*. Para isso, o filme passou a ser observado não como um elemento isolado, mas imerso numa semiose na qual ele tanto atua como elemento gerador de novos sentidos pelos processos de interpretação e de enunciação quanto funciona como mediação entre discursos e entre diferentes esferas culturais.

Nossas possibilidades de respostas para as questões abordadas contemplaram inicialmente a ideia da articulação do filme como um sismógrafo, por meio de signos cujos sentidos se expandiram de modo mais intenso em outros contextos futuros. Haveria, portanto, a possibilidade de construir signos como vislumbres futuros como se fossem uma espécie de semente que germina por diferentes intensidades e, sobretudo, com mais vitalidade para além de seu próprio contexto. No caso do filme, percebemos que a dimensão política se tornou o mecanismo propulsor para a propagação dos sentidos na atual conjuntura e, talvez, por isso, ele tenha sido identificado como um filme visionário, ao apresentar articulações políticas que estavam sendo vivenciadas. Tais antevisões por meio de signos que gestam um futuro colocam o presente e o passado em sintonia. Ao eclodirem no futuro, essas mesmas

antevisões continuam provocando as confusões entre tempos, agora entre passado e presente. A sincronicidade entre temporalidades distintas nos permite aproximar o funcionamento sismográfico do filme e a articulação criativa da memória da cultura.

Nossas respostas à problemática que instiga esse artigo também se voltaram para os processos de intertextualidade entre o longa-metragem *Bacurau* e a tradição cultural, ao percebermos as interfaces tradutórias entre signos construídos pelo filme e outros textos, imagens e narrativas relacionados, principalmente, ao cangaço e à Guerras de Canudos. Dessa maneira, além de antevisões, o filme também contém rastros e vestígios que se apresentam quando notamos as atualizações que a semiose possibilita de signos existentes e, portanto, disponíveis na cultura. De certa maneira, há um resgate do passado pela perspectiva informativa da memória que, ao espacializar os tempos e, com isso, confundi-los, promove o aprofundamento diacrônico da memória cultural, que passa a ser percebida pela sua face anacrônica.

Por fim, ao lembrarmos que todo signo tem a possibilidade de crescer em outros signos, é importante ressaltar que tal crescimento não decorre apenas das potencialidades do signo, mas é necessário haver condições semióticas para a expansão da semiose. No caso do filme *Bacurau*, argumentamos que a operação do sismógrafo, os processos de enunciação e de interdiscursividade e, também, a articulação da memória da cultura atuam como mecanismos propulsores e geradores de sentidos. Colocados em funcionamento por meio do filme, os signos sob efeito desses poderosos psicotrópicos se expandem em várias direções, atravessando contextos e esferas culturais distintas.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Tradução: Márcia Arbex; Tradução: Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GREIMAS, Algirdas. J. & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

LANDOWSKI, E. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>. Acesso em: 9 maio 2021.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera III**: semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.
 ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. V. 1-6, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss; V 7-8, ed. by Arthur Burks. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978 [CP].

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. **E-Compós**, v. Ahead of Print, 2020.

SANTAELLA, Lucia. Mente e/ou consciência em C. S. Peirce. **Cognitio**: revista de filosofia, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 93-110, jan./jun. 2008.

SOBRE OS AUTORES

Fábio Sadao Nakagawa

Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: fabiosadao@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7839757939057942>

Camila Leite Oliver

Professora Assistente do Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade do Estado da Bahia. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: cloliver@uneb.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1850500875755325>

Lidiane Santos de Lima Pinheiro

Professora Titular do Curso de Bacharelado em Relações Públicas e do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.

E-mail: lilima@uneb.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4251387066231082>

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

Professor Adjunto de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação (UFBA). Doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás.

E-mail: marcelorsr@ufba.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1614542610299046>

Renata Correia Lima Ferreira Gomes

Professora no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Doutora pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: renatafgomes@ufrb.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8351000753135704>

Tarcísio de Sá Cardoso

Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

E-mail: tcardoso@ufba.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0295736592288682>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

NAKAGAWA, Fábio Sadao *et al.* Signos sob efeito de um poderoso psicotrópico: Bacurau como sismógrafo. **Passagens:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 62-91, jan./jun. 2021.

RECEBIDO EM: 10/05/2021

ACEITO EM: 01/06/2021