



RELICI

IMAGENS DECOLONIAIS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹

DECOLONIAL IMAGES OF CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA

Márcio Braz Nascimento²

RESUMO

Este artigo objetiva relacionar o pensamento sobre decolonialidade, do pensador Walter Mignolo, às imagens cinematográficas do cinema brasileiro contemporâneo, à análise do longa-metragem *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Para tanto, como abordagem de pesquisa, as narrativas imagéticas do filme serão analisadas (interpretadas), a partir da proposta de imagem-cinema de Deleuze, cuja compreensão de imagem-movimento (cinema clássico) e imagem-tempo (cinema moderno), avaliza na imagem cinematográfica: narrativa e estética da imagem, uma semiótica de sentidos, que pode gerar na espectralidade, pelos signos-sentidos, afetos, sensações, representação. A modernidade Ocidental, segundo Mignolo, foi desenvolvida de forma inseparável dos processos de colonização e dominação, que impuseram epistemologias, valores e hierarquias sobre o Novo Mundo. Os resultados de pesquisa demonstram que as imagens do cinema brasileiro contemporâneo, em *Bacurau*, no sertão brasileiro, se impõem como arte de resistência decolonial, em uma poética imagética que reafirma identidade, ancestralidade e narrativas local-globais.

Palavras-chave: Deleuze, imagem, filosofia do cinema, decolonialidade, Mignolo.

ABSTRACT

This article aims to relate Walter Mignolo's thinking on decoloniality to the cinematographic images of contemporary Brazilian cinema, and to the analysis of the feature film *Bacurau* (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. To this end, as a research approach, the film's image narratives will be analyzed (interpreted), based on Deleuze's proposal of image-cinema, whose understanding of image-movement (classical cinema) and image-time (modern cinema), endorses in the cinematographic image: narrative and aesthetics of the image, a semiotics of senses, which can generate in spectatorship, through signs-senses, affects, sensations, and representation. Western modernity, according to Mignolo, was developed inseparably from the processes of colonization and domination, which imposed epistemologies, values, and hierarchies on the New World. The research results demonstrate that the

¹ Recebido em 27/04/2025. Aprovado em 07/06/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.17052905

² Universidade de Brasília. marciobraz.2008@gmail.com



RELICI

images of contemporary Brazilian cinema, in Bacurau, in the Brazilian backlands, impose themselves as art of decolonial resistance, in an imagery poetics that reaffirms identity, ancestry and local-global narratives.

Keywords: Deleuze, image, philosophy of cinema, decoloniality, Mignolo.

INTRODUÇÃO

A relação da imagem concebida no cinema moderno e a possibilidade de se pensar/criar uma nova imagem do pensamento é a gênese do estudo deleuziano sobre uma imagem-cinema: uma imagem tempo pensante (Deleuze, 1983, 1985). No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, Bacurau (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, surge como um exemplo significativo de narrativa, que desafia as estruturas coloniais por meio de suas imagens e narrações de resistência (Rocha, 2004; Mignolo, 2010, 2017); mas, também, como imagem-cinema capaz de realizar uma releitura estética do Cinema Novo, apresentando a imagem cinematográfica como que capaz de gerar uma semiótica de sentidos, ver-sentir, a imagem fílmica (Deleuze, 1985).

A modernidade, segundo Mignolo (2017), não pode ser dissociada da colonialidade, uma vez que ambas são faces complementares de um mesmo processo histórico. A colonialidade, o lado mais escuro da modernidade, estruturou-se pela imposição de epistemologias, valores e hierarquias sobre os povos colonizados, negando e silenciando suas formas de conhecimento, identidade e existência. Nesse sentido, a decolonialidade surge como resposta crítica e emancipatória, buscando demolir essas estruturas e reafirmar a pluralidade de saberes e narrativas oriundas do Sul Global (Idem; Santos, 2007).

O cinema brasileiro contemporâneo, especialmente em obras como Bacurau, torna-se palco dessas disputas simbólicas, produzindo narrativas imagéticas (Xavier, 1983; Bazin, 1985), que dialogam com as lutas históricas de comunidades marginalizadas e reconfigurando imaginários sobre identidade nacional e resistência cultural (Rocha, 2003, 2004; Quijano, 2010).



RELICI

No campo da imagem-cinema (movimento e tempo), Deleuze (1983, 1985) oferece ferramentas teóricas para compreender como o cinema articula movimento e tempo, ação e contemplação, narrativa e *pensamento*, propostas da filosofia do cinema deleuziana para interpretar as imagens cinematográficas e seus sentidos. Ressalta-se, entretanto, que Deleuze é um filósofo que trabalha a multiplicidade e a diferença e a sua ideia de imagem, especialmente, no estudo da imagem cinematográfica, não é uma ideia rígida, fixa e fechada. A ideia de imagem deleuziana, de modo geral, está próxima de *signo-sentido* e *ideia*, uma imagem-cinema *pensante* (Bilate, 2019; Cabrera, 2006).

Ao explorar, interpretar, a relação entre decolonialidade e as imagens cinematográficas de *Bacurau* (2019), este estudo pretende analisar como a imagem-cinema deleuziana se faz presente nas imagens contemporâneas do cinema brasileiro. Em sua proposta de imagem-tempo, ou *imagens mentais*, Deleuze (1985) indica que essa possui uma *estética da imagem* capaz de apresentar signos-sentidos referentes à *ideia*, *pensamento*.

Este estudo se divide em três partes complementares e de influência mútua. Na primeira seção, *Decolonialidade, Modernidade/Colonialidade e Arte como Resistência Decolonial*, esboça-se, de forma breve, os conceitos de Walter Mignolo sobre decolonialidade e a arte como resistência decolonial, dialogando com outros autores sobre colonialidade de poder, ecologia de saberes e a decolonização na dimensão cultural; na segunda, *A Imagem-Cinema de Deleuze no Cinema Moderno: uma Interpretação Possível*, apresenta-se, de forma sucinta, os conceitos de imagem-movimento e tempo de Deleuze, na proposta de que a *imagem-cinema* deleuziana pode ser compreendida como um procedimento de interpretação para análise de imagens-fílmicas; e na terceira, *Análise de Bacurau: Imagens Decoloniais do Cinema Brasileiro Contemporâneo*, de discussão e análise de pesquisa, seção na qual se interpretam as imagens-cinema de *Bacurau*, como representativas de uma imagem-política decolonial de resistência e de pertencimento cultural.



RELICI

DECOLONIALIDADE, MODERNIDADE/COLONIALIDADE E ARTE COMO RESISTÊNCIA DECOLONIAL

A decolonialidade é uma postura crítica e epistemológica que busca desvendar e superar os legados do colonialismo que permanecem nas estruturas de poder, conhecimento e subjetividade, de forma especial, dos povos Sul Global (Quijano, 2010). Para Mignolo (2010, 2017), a decolonialidade não é apenas um projeto político, mas também epistêmico, isto é, ela desafia os fundamentos do conhecimento ocidental hegemônico, propondo alternativas baseadas em saberes e práticas das culturas colonizadas.

Neste sentido, Mignolo (2017) descreve a modernidade como um projeto que, embora associado ao progresso e à racionalidade, foi fundado no colonialismo e na exploração. Ele cunha o termo *modernidade/colonialidade* para evidenciar que a expansão europeia, frequentemente celebrada como avanço civilizacional, trouxe consigo a desumanização e a subalternização de populações do Sul Global, na América Latina, África e Ásia.

Santos (2010, p. 14) afirma, a esse respeito, que “a dificuldade da imaginação política latino-americana progressista pode formular-se assim: é muito difícil imaginar o fim do colonialismo, como é difícil imaginar que o colonialismo não tenha fim”. O pensamento crítico latino-americano precisa acreditar, senão o resultado será o de negar a existência da colonialidade e suas decorrências na contemporaneidade (Idem).

Mignolo (2017, p. 02) propõe que o processo de colonialidade/modernidade teve diferentes vertentes, originalmente, em uma *colonialidade de poder, a qual é o lado mais obscuro da modernidade*, conceito proposto pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, em 1980-90. Com a expansão europeia no século XV, esse sistema impôs epistemologias eurocêntricas, marginalizando os saberes e culturas indígenas, africanas e asiáticas. Por isso, à ideia de modernidade global, se soma a perspectiva crítica de colonialidade global (Shohat; Stam, 2006).



RELICI

Segato (2021) discute que esse conceito de *modernidade* está profundamente ligado ao colonialismo opressivo, marcado pela lógica do progresso europeu às custas das populações não europeias. Nesse sentido, Santos (2010) propõe, como processo político de resistência e emancipação, a vivência do *Cosmopolitismo Subalterno* (contra hegemônico), como processo social e histórico inclusivo, pluriversal e baseado no diálogo entre diferentes epistemologias e formas de vida, para valorizar as experiências, saberes e práticas dos povos subalternizados pelas estruturas coloniais, capitalistas e neoliberais. Esse pensamento e práticas políticas se opõem ao *Cosmopolitismo Hegemônico*, das elites globais, centrado nos valores eurocêntricos ocidentais e neoliberais das relações econômicas e políticas mundiais (Santos, 2010).

Said (2011, p. 364), nesta discussão, sobre os processos decoloniais como projetos de alteridade interculturais, afirma que: “hoje em dia, ninguém é uma coisa só. Rótulos como indiano, mulher, muçulmano ou americano não passam de pontos de partida que, seguindo-se uma experiência concreta, logo ficam para trás. O imperialismo consolidou a mescla de culturas e identidades numa escala global”; deixando, sobretudo, um paradoxal legado de que os seres humanos, as diversas sociedades na modernidade, são “exclusivamente brancas, pretas, ocidentais ou orientais” (Idem). A decolonialidade é, de tal modo, uma práxis intercultural de reconhecimento do outro, da sua cultura, dos seus saberes, na materialidade do direito (Santos, 2010).

Segato (2021) aponta ao menos quatro teorias que refletem a resistência e a crítica ao domínio sociopolítico e econômico europeu na América Latina. A *Teologia da Libertação*, como associação de movimentos sociais e políticos, que enfatiza o papel da Igreja em promover justiça social e lutar contra a opressão aos mais pobres; a *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, que propõe uma educação emancipadora no conhecimento e reconhecimento dos oprimidos, fomentando consciência crítica e transformação social; a *Teoria da Marginalidade e da Dependência*, cujo pensamento analisa as desigualdades entre países centrais e periféricos, denunciando a exploração econômica que mantém os países latino-americanos subordinados; e a



RELICI

Colonialidade do Poder, de Aníbal Quijano, que expõe como as estruturas de poder ocidental, Norte-Sul, continuam a oprimir as populações colonizadas, indexando as ex-colônias discriminações e exclusões diversas, entre essas a de poder epistêmico (Idem).

Mignolo (2017) defende que o desenvolvimento crítico-social-histórico-político de decolonialidade deve ser um processo contínuo de reorganização de pensamento e de formação/reformulação das estruturas sociais vigentes, visto que em todos os campos/áreas estruturais das sociedades Sul Global, essas estão, em maior ou menor grau, sedimentadas nos princípios coloniais do Estado Moderno. Nesse sentido, da teoria para a prática social, esse ininterrupto processo político exige (re)conhecimento histórico do silenciamento e apagamento das narrativas dos povos do Sul Global e acesso à equidade do direito (Dussel, 1977).

Essa perspectiva crítica do direito decolonial, ainda, conforme Mignolo (2010, 2017), articula ter havido (com sólidas difusões e decorrências no presente Sul Global) uma múltipla intersecção de violação e aniquilamento de direitos. Primeiro como *colonialidade do poder*: na articulação entre controle econômico, político, social e cultural sustentado pela hierarquia racial introduzida pela colonização (pensamento inspirado por Quijano). Segundo, como *colonialidade do saber*: na imposição de formas eurocêntricas de conhecimento, apagando ou deslegitimando os saberes não ocidentais, conforme pensamento decolonial de Frantz Fanon (2020). Terceiro, como *colonialidade do ser*: explorando como as relações de poder coloniais moldam subjetividades, identidades e relações sociais, essa refletida a partir da *ecologia de saberes*, de Boaventura de Sousa Santos (2010).

A modernidade advinda e associada à colonialidade, ainda, conforme Mignolo (2017, p. 05), se desenvolveu (ainda subsiste nos diversos domínios sociais), sustentando-se por meio das interrelações de poder, de uma *matriz colonial de poder* de domínios, que se retroalimentam como: “controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade”. Essa ordem mundial também precisou de balizas de sustentação e fortalecimento legitimadores, desde o



RELICI

fundamento racial e patriarcal até o sentido de globalização capitalista, passando pela hegemonia religiosa cristã ocidental (Idem).

Neste contexto, a dominação pelas artes se fez originalmente pela preponderância linguística e na afirmação de epistemologias eurocêntricas. “A hierarquia linguística na qual o eurocentrismo foi fundamentado – que deixa de fora do jogo: o árabe, o híndi, o russo, o urdo, o aimará, o quíchua, o bambara, o hebraico, etc. – controla o conhecimento não somente pela dominância das próprias línguas”, mas, sobretudo, pelo pensamento e pelo conhecimento das línguas europeias (Mignolo, 2017, p. 12). Shohat e Stam (2006, p. 44) denominam esse processo de dominação linguística como “regimes da verdade”, como quando os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais, que excluem certas vozes, estéticas e representações.

A arte e a cultura, conforme Mignolo (2010), participam diretamente de dois movimentos decoloniais expressivos: a *pluriversalidade* e a *importância da cultura nas relações globais*. Mignolo propõe a ideia de pluriversalidade como alternativa ao universalismo eurocêntrico. A pluriversalidade reconhece a coexistência de múltiplas formas de conhecimento, cultura e ser, cada uma válida dentro de seu contexto. Essa proposta visa à criação de um mundo onde a diversidade é celebrada e as epistemologias do Sul são colocadas em pé de igualdade com as tradições ocidentais, sob perspectiva intercultural (Santos, 2010).

A esse respeito, em sua *Filosofia da Libertação*, Dussel (1977) interpreta o processo de colonialidade sob os aspectos da ontologia do ser (compreensão do ser), demonstrando que a filosofia moderna ocidental, eurocêntrica, demarcou uma geografia de culturas em fronteiras rígidas (e fixas), na qual o colonizador e dominador ocidental, pelo viés da dominação de raça, tratou os colonizados do Sul Global como simples instrumentos no processo de colonização capitalista, denominando-os de *úteis manipuláveis*. Úteis manipuláveis, considerados primitivos, selvagens, sem alma e sem história, que não tiveram suas narrativas históricas registradas, resistindo, apenas, como corpos que coexistem com a história (Idem).



RELICI

Hartman (2008, p. 28) afirma, nesse sentido, que o objetivo da ressignificação narrativa, para além do reconhecimento histórico da escravidão, é compor um “quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas”. Isso significa dar um novo sentido ao papel do arquivo como “História cultural do cativo”, de forma especial, “por meio do processo de narração” (Idem). A escrita da *fábula crítica*, neste contexto, conforme Hartman (2008, p. 29), “é dar voz ao escravo”. Para a autora, “a contra-História opõe-se não apenas às narrativas dominantes, mas também aos modos de pensamento histórico e métodos de pesquisa prevalentes” (Hartman, 2008, p. 29 apud Gallagher; Greenblatt, 2001, p. 52).

No Brasil, durante o século XX, dois movimentos culturais e políticos foram precursores da arte como instrumento de pensamento decolonial: o Movimento Antropofágico, nos anos 1920, e o Cinema Novo, nos anos 1960-70. A partir do período modernista, o Manifesto Antropófago (1928) propôs devorar/engolir a cultura europeia, digerindo-a e recriando as narrativas com elementos da cultura local. Esse foi um marco para o pensamento decolonial no Brasil, questionando as imposições culturais coloniais e afirmando a cultura brasileira como um híbrido autêntico. No cinema, esse movimento foi amplificado a partir do Cinema Novo nos anos 1960, que buscou retratar a realidade social, política e cultural do Brasil, sob uma ótica crítica e realística. Glauber Rocha, com sua famosa proposta de uma *estética da fome*, reivindicou um cinema que mostrasse a luta das classes oprimidas e a identidade brasileira, rompendo com a hegemonia dos modelos hollywoodianos (Ramos, 1987).

A *estética da fome*, conforme Shohat e Stam (2006, p. 367), termo cunhado por Glauber Rocha em seu manifesto de 1960, a respeito da produção cinematográfica do Cinema Novo, dos anos 1960 e 1970, cumpria um duplo sentido, “ao mesmo tempo, como teoria e prática, de formular uma estética e um modo de produção adequados à situação econômica das nações do Terceiro Mundo”; e, de igual modo, no desenvolvimento de temáticas decoloniais sobre as “alegorias do subdesenvolvimento” (Idem). Por isso, “o Cinema Novo, ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de Terceiro Mundo, capaz de



RELICI

transmitir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional” (Shohat; Stam, 2006, p. 368).

O Cinema Novo, como arte de resistência, conforme Rocha (2004, p. 67), é “um projeto que se realiza na política da fome”, em uma estética da fome perante, sobretudo, as ameaças à liberdade de expressão do início dos anos 1960, no Brasil. “O Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policiaescos da censura, aí haverá um germe do Cinema Novo” (Idem).

A IMAGEM-CINEMA DE DELEUZE NO CINEMA MODERNO: UMA INTERPRETAÇÃO POSSÍVEL

A proposta de a *imagem-cinema*, tal qual concebida por Deleuze (1983, 1985), como estudo da imagem-movimento, no cinema clássico, e imagem-tempo, no cinema moderno, ser um possível artifício de interpretação de imagens fílmicas-cinematográficas se baseia em sua *taxonomia* (classificação) do cinema e dos signos (Carvalho, 2014). Essa foi realizada pelo filósofo francês, à luz da metafísica bergsoniana sobre movimento, tempo e imagem, se fundamentando na ideia de que toda imagem é um signo e possui signos-sentidos, uma *semiótica de sentidos*, capaz de gerar no espectador fenômenos óticos-sensoriais, tais como: ver, sentir, experienciar as imagens e as suas interrelações com a realidade do ser (Idem). Para Deleuze, a esse respeito, *a imagem* ou essência é a relação entre a coisa, o signo e o sentido, não de forma determinista, fixa ou rígida, mas importante na percepção/interpretação de cada caso em particular, ou seja, “cada signo tem duas metades: ele designa um objeto, ele significa alguma coisa de diferente”, se relacionando com o repertório cultural humano (Bilate, 2019, p. 157).

A taxonomia da imagem-cinema deleuziana, nesse sentido, atua como classificação das imagens cinematográficas, referenciando um ensaio histórico de arranjo de imagens, algo que não fora objetivado por Deleuze, em seu axioma sobre



RELICI

a metafísica de Bergson, mas que funciona como elemento norteador do estudo do cinema como obra de arte e estética da imagem, especialmente, na apreciação das imagens do cinema moderno. Do estudo da imagem-movimento, das *narrativas imagéticas visuais* (Carvalho, 2014), às imagens-tempo, com longos planos e sequências, Deleuze propõe a imagem-cinema como capaz de gerar, nas imagens, as qualidades narrativas, mas, também, *uma nova forma de imagem do pensamento*, como criação, para além das qualidades do cinema de ser a arte da representação (Deleuze, 1983, 1985).

Bilate (2019) apresenta a ideia de imagem (metafísica) de Deleuze, demonstrando como ele interpreta a realidade/o mundo na concepção do que seria a sua compreensão de *imagem-cinema*, imagem como essência, matéria, signo, presença, luz. Se o “plano de imanência é inteiro luz, essa luz, que é imagem-presença, só pode ser percebida de modo fragmentário como imagem-figuração, efetuada como tal por um tipo de *enquadramento*, o qual é uma técnica fundamental para a produção cinematográfica”, de filmagem (Bilate, 2019, p. 162-163).

Na história do cinema, é a montagem ou os cortes fotográficos associados que configuram o movimento da matéria em uma duração qualitativa (Bergson, 1999, 2005). Todo esse processo se efetua com a contemplação da percepção ótica humana, da memória, identidade, experiência com a subjetividade, mas sobretudo, pela validação da mensagem fílmica por meio das recepções, gerando o sentido fílmico (Bazin, 1985; Carrière, 1995; Bernadet, 1995). A taxonomia da imagem-cinema deleuziana afirma que o movimento no cinema, a narrativa fílmica, se alcança pelo desenvolvimento da própria linguagem cinematográfica com suas técnicas e tecnologias, de enquadramentos, planos, cenas, movimentos de câmera em movimento, cortes, montagens, entre outros. (Deleuze, 1983).

No cinema clássico americano, na montagem paralela, Deleuze (1983) concebe a imagem-movimento como um conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros, na percepção da ação-movimento na imagem cinematográfica. Essa imagem-ação tem dois signos: o *synsigno*, como



RELICI

“conjunto de qualidades-potências num meio, num estado de coisas, num espaço-tempo determinados” (Deleuze, 1983, p. 179); e, o *binômio*, na perspectiva de que “o agente age em função do que pensa que o outro vai fazer”, numa reação da ação (Idem, p. 180). Com isso, Deleuze (1983) fundamenta que a imagem-movimento possui signos de sentidos, propondo imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

A esse respeito, a imagem-movimento, conceito da filosofia do cinema de Deleuze, no cinema clássico, é fundamentada na metafísica de Henri Bergson. Para Bergson (1999, 2005), o movimento não é uma simples sucessão de instantes fixos, mas uma duração contínua, uma fluidez que não pode ser apreendida por cortes ou momentos estáticos. No cinema clássico hollywoodiano, as narrativas são organizadas de maneira linear, e o movimento é representado por uma sequência de ações interligadas que impulsionam a história de forma causal e lógica. Assim, a imagem-movimento traduz a realidade em um fluxo contínuo que respeita as relações espaço-temporais perceptíveis. De forma especial, com a montagem paralela de David Griffith, a imagem-movimento se consolida como cinema narrativo e, posteriormente, de representação (Deleuze, 1983).

A hegemonia da imagem-movimento, conforme Deleuze (1985), no entanto, sofre uma oposição de conceito e estética, a partir da década de 1950, com as imagens do Neorrealismo Italiano e da Nouvelle Vague francesa, pós-Segunda Grande Guerra Mundial, ascendendo à estética da imagem-tempo. A fluidez da imagem-movimento, dos filmes de ação-heróis-guerra-musicais, melodramas, de entretenimento e consumo global, dão lugar a um novo sentido de imagem, na qual o tempo se sobrepõe à supremacia do movimento (Idem).

A esse respeito, Bilate (2019) informa que, na concepção de imagem-movimento, no cinema clássico, Deleuze buscava criar uma legibilidade da imagem como *signo-sentidos* e, que na imagem-tempo, a legibilidade da imagem é o *pensamento*, por isso essa concepção de imagem-cinema traz consigo uma nova estética de imagem. Essa introduz na imagem-tempo, um sentido de *slow cinema*



RELICI

(longos planos), como uma *Gestalt*, de arte e criação (posicionamento que afirma serem a carga emocional e os conceitos estéticos atributos de uma obra de arte em si e não do seu espectador), propondo o tempo-imagem se sobrepondo a imagem-movimento de ação tradicional (Deleuze, 1985; Monteiro, 2017).

Neste contexto, a taxonomia de imagens cristalinas, conforme Deleuze (1985), é um conceito que classifica as imagens cristalinas no cinema conforme as diferentes temporalidades afetivas que elas abarcam. Por isso, a imagem-tempo é um conceito que surge no cinema moderno, rompendo com a causalidade linear da imagem-movimento. A imagem-tempo ou imagem do real explora o tempo como duração qualitativa, na qual as ações muitas vezes dão lugar à contemplação, incerteza e subjetividade.

As principais características da imagem-tempo, segundo Deleuze (1985), incluem, ainda, a fragmentação narrativa, o destaque na subjetividade dos personagens, a desconstrução da causalidade e linearidade do movimento-tempo comum e a exploração do tempo psicológico. Essas imagens vão além da representação direta e oferecem ao espectador momentos de reflexão sobre a condição humana e o significado da existência, imagens que refletem sentidos (Cabrera, 2006; Machado, 2009). As imagens-tempo proporcionam a reflexão sobre a ontologia do ser nos seus diferentes contextos sócio-históricos, revelando/intuindo a geografia da alma humana (Mitry, 1996). São imagens que pensam e questionam, ao invés de apenas narrar ou representar (Cabrera, 2006; Deleuze, 1985).

A imagem-mental (imagem-tempo), que designa as relações naturais, conforme Deleuze (1983), reforça que os signos imagens estão associados por um habitus, passado de uma imagem para outra, representando as relações abstratas e a simbólica, presente no repertório cultural humano. A imagem-tempo é concebida, neste sentido, pela relação dos signos: *opsigno* e *consigno*, “imagem ótica e sonora pura que rompe os vínculos sensório-motores, extravasa as relações e não se deixa mais exprimir em temor de movimento, mas se abre diretamente sobre o tempo” (Bilate, 2019, p. 164).



RELICI

Neste contexto, ainda, Bilate (2019, p. 168) informa que a imagem-cinema deleuziana possui “um caráter processual”, diferentemente da representação narrativa em si, provocando o afeto, ou, ainda, atuando como o próprio afeto. Essa perspectiva afirma que toda imagem possui em si um sentido, um signo-sentido ou vários signos-sentidos na configuração ou composição da imagem. Bilate (2019) explica que a imagem provoca, por sua própria configuração, afeições e sensações, sendo ela o próprio afeto consumido pelo espectador, uma imagem gratificação, um continuum entre os signos-sentidos e a espectralidade.

O estudo da imagem-tempo no cinema moderno, como imagem do realismo, a *imagem-fato* (Bazin, 1991; Bernadet, 1978), torna-se foco da filosofia do cinema de Deleuze (1983, 1985), pois ele vê nessa composição imagética não mais apenas a narrativa e a representação, bases da imagem cinematográfica, mas a imagem-tempo como uma criação, em caráter de assumir em si novas formas da imagem do pensamento. Cabrera (2006), a esse respeito, afirma que a imagem-tempo do cinema moderno possui as qualidades de imagem que pensa, pois essa possui, na composição do filme, *conceitos-imagens*, esses, como que capazes de mostrar, discutir e refletir os diversos temas sociais referentes ao ser e à realidade social.

A análise fílmica, nesse sentido, se faz pela compreensão das partes do filme, na decupagem da obra, na percepção de que essas compõem um todo qualitativo intencional-comunicacional (Bernadet, 1995; Xavier, 2002). Na pedagogia da imagem-cinema deleuziana, analisar o longa-metragem *Bacurau* (2019), como imagens do cinema contemporâneo brasileiro, também, é analisar/interpretar as partes que compõem a forma do filme, e, de igual modo, a estética da imagem-tempo presente como imagem política com intenções decoloniais (Mignolo, 2010). Por isso, as imagens-tempo do filme são analisadas pela perspectiva dos *conceitos-imagens*, que referenciam, desde a temática, até a mitologia fílmica (Cabrera, 2006).

Ressalta-se, no entanto, que é importante frisar que na teoria dos signos e das imagens de Deleuze, há um afastamento intencional da semiologia linguística dogmática. Conforme Nascimento (2012, p. 204), a semiótica de sentidos deleuziana



RELICI

é aquela que baseia os signos como aqueles que efetuam ideias/pensamentos, pois se na semiótica um signo é a combinação do significado e do significante, do conceito com o objeto em si, em Deleuze, esse processo envolve a filosofia da diferenciação e da multiplicidade das experiências do ser, redundando em uma ontologia da imagem, do ser e da realidade humana.

Deleuze solicita para a ideia de semiótica uma abrangência que possa ir muito além do imperialismo significante: uma semiótica que, enquanto matéria signalética, componha-se como abertura criativa ou expressão do múltiplo. Logo, o conceito de signo pode entrar em tantas sistematizações quantos forem as soluções que nosso pensamento é impulsionado a inventar por força dos problemas que o atravessam (Nascimento, 2012, p. 203).

Deleuze (1983, 1985), portanto, não criou um método de apreciação de filmes, mas uma taxonomia (classificação) do cinema e dos signos-imagens, capaz de estudar/interpretar a imagem cinematográfica pela vertente do movimento e do tempo, da ideia e do pensamento, da ontologia do ser e da realidade, mas também, como capaz de apreciar/analisar: sentidos, afetos e sensações para a espectralidade nas imagens-cinema. Por isso, a imagem-cinema deleuziana presente em *Bacurau* (2019), pode revelar nesse, que a semiótica de sentidos, para além de apresentar narrativas imagéticas visuais e representação cultural, pode descortinar no conjunto da obra: identidades culturais, gênero, contextos sócio-históricos, ideologias, pertencimento, territorialidade, ancestralidade, mitos, além de temas referentes às narrativas Sul Global, à decolonialidade.

ANÁLISE DE BACURAU: IMAGENS DECOLONIAS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O exercício de análise (interpretação) fílmica do longa-metragem *Bacurau* (2019) é realizado sob a compreensão de que esse representa imagens contemporâneas do cinema brasileiro, como narrativa Sul-Global e, por isso, abrange a concepção de imagem-cinema de Deleuze (1983, 1985), nos aspectos de imagem-movimento e, principalmente, imagem-tempo, uma imagem pensante (Cabrera, 2006), imagem-fato (Bazin, 1991), conforme a perspectiva da filosofia do cinema deleuziana.



RELICI

Neste sentido, a análise (interpretação) das imagens cinematográficas de *Bacurau*, pelo aporte teórico da imagem-cinema de Deleuze (1985), em sua *semiótica de sentidos*, visa alcançar maior e melhor compreensão: a) da forma do filme e da linguagem cinematográfica na feitura da obra: roteiro, composição da imagem, enredo, personagens, temática, entre outros; e b) da linguagem cinematográfica, versando sobre a ontologia do ser: imagem política, simbólica, alegórica, memória, subjetividade, identidade, crítica social, ancestralidade, pertencimento, narrativas e representação cultural e decolonial, entre outros. Trata-se de uma abordagem de pesquisa advinda da *taxonomia do cinema* e dos signos deleuziana.

O longa-metragem brasileiro *Bacurau* (2019), direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, gênero: drama, suspense, e com duração 2h10 min, assume a estética de Cinema Novo, principalmente, na composição/desenvolvimento de uma imagem política, crítica-reflexiva, por meio de um personagem central: a vida e a resistência do sertanejo brasileiro, cuja representatividade versa sobre um coletivo, o sertão como lugar-espaco-ideia de resistência (Rocha, 2004), mas também, como discurso de identidade cultural.

Segundo a sinopse do filmeⁱ (2019), assim é descrito o enredo: em um futuro próximo, Bacurau, uma pequena cidade no sertão brasileiro, lamenta a perda de sua matriarca, Carmelita, que viveu até os 94 anos. Dias depois, seus habitantes aos poucos percebem algo estranho acontecer na região: enquanto *drones* passeiam pelos céus, estrangeiros chegam pela primeira vez à cidade com planos de exterminar toda a população ali residente. Carros são atingidos por tiros e cadáveres começam a aparecer. Os habitantes chegam à conclusão de que estão sendo atacados. Resta identificar o inimigo e criar coletivamente um meio de defesa.

O título do filme *Bacurau* faz referência à ave caprimulgídea, de hábitos noturnos, *Nyctidromus albicollis* (Bacurau), comum nos sertões brasileiros por ser muito resistente ao clima árido da caatinga brasileira. A Bacurau, cidade do sertão brasileiro, assume a primeira imagem de resistência decolonial, ao receber o título que



RELICI

faz alusão ao nome da pequena ave, referenciando o sertanejo como capaz de sobreviver ao clima inóspito (Mignolo, 2010).

A análise da temática de *Bacurau*, neste sentido, evidencia que essa inter-relaciona uma hiper textualização das questões sócio-históricas que permeiam as comunidades do sertão brasileiro nordestino, que não são homogêneas, como a luta por sobrevivência, em meio à falta de água, seca e estiagem severas, desemprego estrutural, desigualdades sociais, ausência de políticas públicas eficientes, referentes aos serviços básicos que condicionem a dignidade humana, para além de imagens do filme, mas também, descreve a pujança desse personagem coletivo de referência do sertanejo brasileiro, que emerge como figura do agreste, sobrevivente às insípidas condições climáticas e sociais existentes (Rocha, 2004).

Para Mignolo (2017), a esse respeito, a decolonialidade busca derrubar as estruturas coloniais de poder e dar voz às epistemologias, identidades e expressões marginalizadas, ainda, no início do século XXI. As imagens da comunidade e seus personagens, na sublimação do sertão, subvertem a narrativa preponderante de imagem-movimento hollywoodiana (cinema de ação e entretenimento) pelas imagens que sugerem reflexões a respeito das decorrências da modernidade ocidental. Por isso, nos sertões brasileiros, ainda, subsistem quilombos, povoados, comunidades, tribos, espaços-lugares-políticos de resistência ao silenciamento de corpos e consciências. Essas imagens que pintam um realismo poético, submetendo a ação ao tempo e ao pensamento, são expoentes da filosofia do cinema deleuziana e dialogam profundamente com as imagens do Cinema Novo, imagens do realismo (Deleuze, 1983, 1985; Cabrera, 2006).

A taxonomia da imagem de Deleuze (1983, 1985), ou classificação das imagens-cinema e signos, na concepção dos conceitos de imagem-movimento e tempo, propõe uma *semiótica de sentidos*, uma leitura/interpretação de signos. Um signo-sentido relacionável, componente essencial da imagem/essência, como aquilo que diz da coisa o que ela é e propõe outras interpretações e inter-relações desse sujeito-objeto com o tempo-espaco-pensamento, gerando no espectador, desde



RELICI

percepção, afeto, sensações, mas sobretudo, representação da matéria/realidade e (novos) sentidos e significados atribuídos a esse mesmo signo-sentido, tudo isso por meio de estímulos visuais, emoções, sentimentos, sensações e principalmente (novos) pensamentos/ideias. Esta proposta de interpretação das imagens-tempo, em *Bacurau* (2019), revela, de maneira geral, que a imagem, para além de representação visual, pode atuar como reveladora de um *imago-sentido* penetrante/atuante na consciência como gratificação de afetos (Deleuze, 1985). A fantasia em *Bacurau* é carregada de sentido decolonial (Mignolo, 2010).

A imagem-cinema deleuziana não é, portanto, apenas um movimento técnico automático, fruto do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, como a passagem de uma imagem para outra na reprodução da realidade, antes, para Deleuze (1983, 1985), há uma atividade intelectual, qualitativa, de criação no desenvolvimento da imagem como matéria, essência, de forma especial, na concepção de imagem-tempo. Assim, Deleuze (1985) assume que a imagem-tempo na produção de uma imagem da realidade, uma imagem-fato, cria relações de compreensão da imagem-tempo-espaco para o espectador, atuando como *imagens-mentais*.

Esta semiótica de sentidos opera na espectralidade (que dá sentido à imagem fílmica), gerando múltiplos sentidos, como o ver, sentir e interpretar/refletir a partir dessa relação entre signos-sentidos da imagem e as imagens que pensam (Deleuze, 1983, 1985). Nesta perspectiva, a mitologia de *Bacurau* é da jornada do herói sertanejo (Campbell, 1990), no sertão nordestino brasileiro, mas também, no inerente desenho da geografia da alma desse sertanejo, como identidade cultural, nas questões de transcendência dos personagens: memória, ancestralidade, identidade regional e nas possíveis redenções advindas das lutas na trama (Rocha, 2003).

O roteiro cinematográfico, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, neste contexto, é composto por três atos cênicos, de introdução, desenvolvimento e conclusão. A semiótica de sentidos, a provocação da experiência multissensorial, ver-sentir-refletir, à espectralidade, emerge da técnica que alia o texto fílmico (roteiro) à



RELICI

composição das imagens cinematográficas (planos, enquadramentos, cortes, cenas, diálogos e sequências), em cuja comunicação imagética por meio do conjunto do filme (personagem-ação-reflexão) apresenta uma informação fílmica, que gera revelação e surpresa, cena após cena. Essa técnica da linguagem cinematográfica cria na espectralidade a construção do sentido do filme, levando o espectador a experimentar a catarse com a imagem cinematográfica, ainda, durante o ato de apresentação (Xavier, 1983; Carrière, 1995; Bernadet, 1995). Em *Bacurau*, os roteiristas-diretores conduzem a narrativa-representacional, indicando uma possível guerra pela água no sertão, a união da comunidade em torno da morte de sua matriarca, a desolação de uma cidade que não está no mapa, mas todo o tempo, eles preparam o terreno para discutir a relação entre modernidade e decolonialidade, defesa de território e invasão desse.

A temática de resistência decolonial é desenvolvida em *Bacurau*, no primeiro ato, por meio da ligação da comunidade à matriarca, ao território e aos laços culturais. Dos corpos silenciados pela modernidade/colonialidade de outrora, na trama do filme, há corpos-consciência que têm direito a declarar a própria história, perfazendo a sua narrativa por meio da reafirmação de identidades e representação cultural (Mignolo, 2017, Santos, 2010). O cortejo, construído em uma longa sequência de referência de imagem-tempo, não se apresenta apenas como um enterro da matriarca, mas no reavivamento da história de um povo em ligação com sua terra, sua gente, em perspectiva de imagens-mentais (Deleuze, 1985). A imagem simbólica/alegórica do caixão da matriarca se tornando uma fonte de água perene e límpida, sob a voz do cortejo religioso, na liturgia de envio da alma humana para a vida eterna, é representativa que esse rito de fé é descritivo da própria vida do sertanejo, com sua confiança e força interior. Por isso, o cortejo comunitário simboliza a própria caminhada da vida terrena do sertanejo brasileiro.

Neste contexto, todo o roteiro fílmico se alimenta e é alimentado por essa semiótica de sentidos, provocando na espectralidade: informação, surpresa e gratificação, numa linguagem que expressa uma psicologia da imagem (Deleuze,



RELICI

1983, 1985; Mitry, 1996). Os três atos cênicos podem, neste contexto, ser divididos em blocos temáticos, interconectados pela força representacional de seus personagens, referenciando discursos e pensamentos decoloniais, reconhecendo, ainda, que há na complexidade dos personagens sertanejos muitos pontos de viradas cênicos e dramaturgicos, com a função de aproximar a narrativa a um realismo político-social (Ramos, 1987; Rocha, 2004).

No bloco temático n.º 1, *de apresentação de Bacurau e contextualização da história*, o filme começa com a chegada de Teresa à cidade fictícia de Bacurau, no sertão brasileiro, para o enterro de sua avó, Carmelita, a matriarca da comunidade. Este bloco introduz os elementos centrais do enredo: a comunidade unida, o isolamento geográfico e os problemas locais, como a falta de água e a precariedade das condições de vida. Aqui, o espectador é apresentado à força ancestral e simbólica da figura de Carmelita e ao espírito coletivo da comunidade, exacerbado pelo pertencimento ao território (Mignolo, 2010, 2017).

Bloco 2, *do estranhamento e da marginalização*, Bacurau é apagada dos mapas digitais, simbolizando a exclusão e a invisibilidade histórica e social das comunidades marginalizadas. Neste bloco temático, a imagem-movimento deleuziana se sobrepõe ao tempo, compondo a narrativa e a ação pela montagem paralela, que indica o abastecimento de informações para o espectador, momento de capturar a recepção pela informação fílmica, antes da surpresa (Deleuze, 1983).

Bloco 3, *da invasão e do confronto com os forasteiros*, a entrada dos mercenários estrangeiros marca uma escalada na tensão narrativa. Os forasteiros tratam os moradores de Bacurau como presas em um jogo mortal, desumanizando-os e reiterando dinâmicas coloniais de opressão (Mignolo, 2010, 2017; Quijano, 2010). Este bloco explora a crueldade dos invasores e a resistência inicial dos moradores, de forma especial, fazendo referência à inteligência ancestral das matrizes étnicas que formaram o povo brasileiro, oriundas dos índios e negros, assim como, da influência dos jagunços sertanejos de outrora (Rocha, 2004).



RELICI

Bloco 4, *de resistência e união comunitária*, a comunidade se une em um esforço coletivo para enfrentar os invasores. Este bloco destaca, ainda, a força da ancestralidade, da memória coletiva e da organização comunitária, pela defesa da dignidade humana (Segato, 2021). Ascende o espírito de protagonismo dos corpos-consciência e dignidade das narrativas do Sul Global (Said, 2011; Hartman, 2008). Os moradores recorrem às suas próprias narrativas de resistência, evocando a história de Lampião e outros símbolos de luta do sertão, do sertanejo acostumado a lutar contra as adversidades da aridez da terra (D'Oliveira, 1999).

Bloco 5, *do embate final e vitória da comunidade*, o confronto entre os moradores e os invasores culmina em uma vitória sangrenta e simbólica de *Bacurau*. Os invasores subestimaram a força, a resiliência e a inteligência da comunidade. O conceito-imagem fílmico apresenta-se por meio do triunfo coletivo, oprimidos em emancipação de si, referenciando o tom de crítica às dinâmicas históricas de exclusão e violência coloniais. Perante as narrativas naturalizadas da modernidade/colonialidade em subalternizar os povos do Sul Global, a narrativa imagética de *Bacurau* inverte a lógica imperialista pela ascensão do reconhecimento de poder no direito de ser/existir. O protagonismo em *Bacurau* é pela luta social em ter voz, narrativa própria e história (Shohat; Stam, 2006).

Bloco 6, *de reflexão e continuidade* (sentido do filme para recepção), após o confronto, *Bacurau* permanece em pé, embora marcada pelas cicatrizes da violência. O filme termina reforçando a ideia de que a comunidade, apesar de suas dificuldades, carrega uma força ancestral e coletiva capaz de enfrentar até mesmo as maiores ameaças. Essa divisão temática ajuda a compreender como o filme articula suas críticas sociais e celebra a força das comunidades marginalizadas por meio de sua estrutura narrativa/representacional em imagens-tempo, que remetem à crítica e reflexão, à estética da fome (Deleuze, 1985; Xavier, 1983b).

A narrativa visual imagética do segundo e terceiro atos associa a força da ancestralidade do sertanejo brasileiro ao legado de Lampião. O filme faz essa referência histórica, resgatando a figura do famoso cangaceiro que lutou contra as



RELICI

injustiças no sertão brasileiro. Essa herança é visível na forma como a comunidade se organiza — com estratégia, coragem e uma conexão profunda com sua história e cultura, ainda que na luta armada (Rocha, 2003, 2004). O museu de Bacurau, cheio de relíquias, armas e registros históricos, é um símbolo da memória coletiva que guia a resistência. Para Deleuze (1985), a imagem-tempo, como imagens mentais, rompe com a linearidade da ação, subordinando essa ao tempo. Nisso, ele interpreta a imanência do ser, do personagem sertanejo atemporal.

No terceiro ato fílmico, de conclusão da obra, as sequências de imagem-movimento preponderam uma narrativa imagética de ação, de forma especial, como gênero, no sertão brasileiro, de *western* americano. Contudo, as imagens-tempo, críticas-reflexivas, de pensamento decolonial se mesclam à ação, provocando sentimentos e emoções de identificação com os bacurienses, com o povoado de latino-americanos, caboclos insurgentes. A imagem-tempo deleuziana possui este artifício, no interior da imagem-movimento-ação, de despertar o pensamento (Deleuze, 1985). *Afinal, por que um grupo de estrangeiros, homens e mulheres brancos, realizariam um tipo de entretenimento de caça armada de gente no sertão brasileiro?* Na colonialidade/modernidade, essa ideologia ocidental vigorou como discurso/prática epistemológica eurocêntrica, de supremacia branca e como processo de desenvolvimento econômico (Dussel, 1977). Os colonizados nunca foram enxergados como gente, como iguais, por isso, em *Bacurau*, esses caboclos latino-americanos sertanejos, indexam em si, também, pela linguagem simbólica-alegórica do Cinema Novo, um corpo-consciência, capaz de contar a própria história como sujeitos sociais e históricos (Rocha, 2004; Shohat, Stam, 2006).

As imagens-tempo, como composição imagética, também, são decodificadas como atributos das imagens-cinema: técnica, estética e narrativa/representação. As imagens de *Bacurau*, em um sertão que denota criar as próprias leis, reforçam o contexto histórico de resistência decolonial de seus personagens. As tomadas amplas do sertão ressaltam a conexão do povo com a terra, como se a consciência do sertanejo existisse na extensão de suas terras, de sua gente; e, por outro lado, seus



RELICI

objetos culturais, simbólicos, de consciente coletivo — como a música, a arquitetura rústica e os rituais comunitários — afirmam uma identidade coletiva que rejeita a imposição cultural externa. A escolha de atores diversos (não atores) e a representação autêntica de personagens marginalizados, também, subvertem a estética eurocêntrica tradicional, oferecendo uma alternativa simbólica às narrativas hegemônicas (Mignolo, 2010, 2017; Rocha, 2004).

Noutro sentido, as imagens-tempo atuam intrínsecas à mitologia do filme. *Bacurau* não apenas denuncia a colonialidade, mas também propõe um modelo de resistência enraizado na solidariedade e na recuperação de saberes e práticas locais (Santos, 2010; Quijano, 2010). Como nas narrativas do cordel nordestino, nas quais há a presença do personagem coletivo sertanejo, em exaltação à sua epistemologia regional, os bacurienses são a representação cultural da descendência de Lampião e trazem a poética do sertão nos seus atos heroicos. Fortes como cangaceiros, resilientes e fiéis à sua fé, são a própria oração de proteção que rememoram com a sua resistência, conforme Lampião rezava, antes das suas batalhas: “Justo juiz de Nazaré, filho da virgem Maria, que em Belém fostes nascido entre as idolatrias, eu vos peço, Senhor, pelo vosso sexto dia, e pelo amor do meu padrinho, Pe. Cícero, que meu corpo não seja preso, ferido, morto (...)” (D’Oliveira, 1999, p. 01).

Na relação entre imagens contemporâneas do cinema brasileiro e a filosofia do cinema de Deleuze (1983, 1985), visionada a primeira camada interpretativa do enredo de *Bacurau* (2019), no qual a comunidade se organiza coletivamente para se defender de um grupo de assassinos estrangeiros e do projeto de apagamento da cidade, o que poderia atribuir-se as imagens do filme como *reforço de estereótipos ao sertão nordestino* e ao sertanejo, como rural-tradicional-seco-pobre-violento, a obra de arte, contudo, assume em si a função de resistência decolonial, admitindo em seu conjunto um estudo reflexivo sobre o ser, por meio de imagens políticas que discutem sistemas de opressão, violências de classe, (neo)imperialismos e as mazelas advindas, ainda, da modernidade/colonialidade (Mignolo, 2010, 2017; Quijano, 2010).



RELICI

CONCLUSÕES FINAIS

Bacurau (2019), como imagem contemporânea do cinema brasileiro, agrega em si as qualidades das narrativas imagéticas visuais com teor decolonial, apresentando a força narrativa da imagem-cinema Deleuziana, nas sequências que denotam ação-movimento, mas também, como quando o tempo, a imagem mental (o pensamento/a ideia), se sobrepõe à ação. Esse atributo é desenvolvido pelos diretores-roteiristas Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, à semelhança das imagens políticas, outrora desenvolvidas nas imagens cinematográficas do Cinema Novo. Nesse sentido, *Bacurau* (2019) se apresenta como uma extensão atemporal desse movimento político-estético cinematográfico em seu caráter imagético, crítico-reflexivo, mas sobretudo, de avivamento dos princípios decoloniais: no discurso de resistência por meio da arte.

No estudo ontológico do personagem principal do enredo, o sertanejo brasileiro, *Bacurau* (2019), novamente, traz referências das imagens simbólicas e alegóricas do Cinema Novo, realizando um desenho transcendente desse personagem, que representa um coletivo social e histórico do sertão árido e inóspito do Brasil. Nas imagens-movimento deleuzianas, esse sertanejo, em comportamentos e habitus, é forjado na resistência e na sobrevivência, uma cosmologia central se assenta no espírito em ser sertanejo: na identidade de luta armada, no pertencimento em ser a força/a voz/a história da sua terra selvagem/brutal, e na religiosidade e fé transcendental de que a morte é passagem e não limite final de suas narrativas de vida. Nessas subcamadas dos personagens e da narrativa de resistência, se evidenciam, como extensão da consciência coletiva, as imagens-tempo deleuzianas, traçadas pela memória, subjetividade, ancestralidade, territorialidade e pertencimento. A mitologia fílmica é forjada em um tempo não cronológico onde se assentam imagens mentais de um realismo fantasioso.

Neste contexto, a taxonomia do cinema e dos signos de Deleuze, no estudo e interpretação da imagem-cinema (movimento e tempo), puderam contribuir para melhor compreensão da textura fílmica. Primeiro, na interpretação da forma do filme,



RELICI

na leitura da linguagem cinematográfica empregada; segundo, na observação analítica de que as imagens-cinema possuem signos-sentidos que compõem e relacionam as imagens, atribuindo a essas, sentidos de percepção, movimento-ação, afetos, sensações, reflexão, entre outros; e, terceiro, na interpretação das imagens mentais, que carregam em si, a tecitura de imagem-tempo, a perspectiva da contemplação, essência, imanência do ser, entre outros, provocando reflexões sobre a ontologia do ser e da realidade.

REFERENCIAS

BAZIN, André. *O que é o cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (1907).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (1896).

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pesquisa*. São Paulo: Annablume, 1995.

BILATE, D. *Deleuze and the image: an aesthetic problem*. *Trans/form/ação*, Marília, v. 42, n. 3, p. 153-170, Jul./Set., 2019.

CABRERA, Júlio. *O cinema pensa: Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers; organização de Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Nuno. *Filosofia e Teoria da Imagem em Gilles Deleuze*. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2014.



RELICI

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
D'OLIVEIRA, Max. *O cangaço e a religiosidade de Lampião*. Bahia: Edufab, Número Zero, 1999.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação: na América Latina*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola, 1977.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

HARTMAN, Saidiya. *Venus in Two Acts*. 2008. In: Small Axe, Volume 12, no. 2, pp. 1-14. Tradução: Fernanda Silva e Sousa. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2008.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

MIGNOLO, Walter. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista brasileira de ciências sociais, v. 32, 2017.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Argentina: Ediciones del signo. 2010.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine I: las estructuras*. Siglo XXI, 1996.

MONTEIRO, Lúcia. R. *O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectralidade nos filmes de Lav Diaz*. Aniki vol.4, n.º 2 (2017).

NASCIMENTO, Roberto. *Teoria dos signos no pensamento de Gilles Deleuze / Roberto Duarte Santana Nascimento*. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: Boaventura de Sousa Santos; Maria P. Meneses (Orgs.). *Epistemologias do sul*. P. 84-130. São Paulo: Cortez, 2010.

RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



RELICI

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo* / Edward W. Said; tradução Denise Bottmann. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes*. *Novos Estudos*, n. 79. Novembro, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder*. Trilce, Extension, 2010.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda* / Rita Segato; trad.: Danielli Jatobá. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* / Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia* / Ismail Xavier organizador. - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983 b.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Bem Saïd e Michel Merkt. CinemaScópio; Globo Filmes, 2019.

¹ Conforme sinopse de site especializado em cinema:

<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/criticas-adorocinema/>