

Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau

Much beyond cinema gardens through Meeting The Man: James
Baldwin in Paris and Bacurau

Ali do Espírito Santo¹
Luis Artur Costa²

Resumo

O ensaio aproxima-se de duas situações filmicas do cinema contemporâneo. São elas o documentário Meeting The Man: James Baldwin in Paris de Terrence Dixon (1970/2020) e o longa-metragem Bacurau (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O ensaio localiza a importância dessas obras em seu contexto de distribuição, streaming, enquanto dimensão positiva para elaboração de discursos e narrativas de dissenso na política das imagens. As duas obras adquirem relevância crítica pelas rupturas com o imaginário colonial do cinema e da política, sendo capaz de atualizar a paisagem libidinal performada pela colonização.

Palavras-chave: Zonas de indistinção; James Baldwin; Bacurau; Cinema.

Abstract

The essay approaches two filmic situations of contemporary cinema. They are the documentary Meeting The Man: James Baldwin in Paris by Terrence Dixon (1970/2020) and the movie Bacurau (2019) by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The essay locates the importance of these works in their context of distribution, *streaming*, as a positive dimension for the elaboration of discourses and narratives of dissent in the politics of images. Both works acquire critical relevance due to their ruptures with the colonial imaginary of cinema and politics.

Keywords: Indistinctness; James Baldwin; Bacurau; Cinema.

1

Artista, professor e pesquisador. É mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Redes Sociotécnicas, Cognição e Comunicação (PPGPSI-UFRGS). Mestrando em Poéticas Visuais no Programa de Pós graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de pesquisa Desdobramentos da imagem (PPGAV-UFRGS). Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes (UFRGS). Pesquisador na interseção entre artes, performance-art, geoperformance, tecnologias da imagem, educação, cultura e políticas contemporâneas.

2

Docente adjunto do Departamento de Psicologia Social e Institucional e do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGPSI) no Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor (CAPES) pelo Programa de Doutorado Interdisciplinar do PPGIE-UFRGS. Realizou estágio de doutoramento sanduiche (CAPES) no departamento de Psicologia Social da Universitat Autònoma de Barcelona. Mestre (CAPES) pelo Departamento de Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduiu-se em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



1. O cinema nas zonas de indistinção e a produção de imagens dissenso

O cinema dispersou pelo mundo o cultivo de um afeto de admiração pelas imagens dos jardins ao estilo europeu. Neste modo de organização colonizado das paisagens, o globo seria dividido entre, de um lado, os jardins e, do outro, as diversas selvas. Jardins de diferentes tipos pretensamente afirmam a civilidade eurocentrada: jardins franceses simétricos, jardins ingleses privativos e os novos jardins necropolíticos³ erigidos na América invadida: gigantescas plantações monoculturais. Jardins necropolíticos que sustentaram não apenas a negação da paisagem (tomada enquanto ausência de plantação ou rebanho), mas também a negação da humanidade de indígenas, africanos e seus descendentes. Das ruínas destes jardins eurocêntricos poderá emergir novas imagens.

Se, como nos demonstra Fanon (2008), as imagens já tinham alcançado grande relevância libidinal e política em nossos modos de organizar desejos, trabalho, sociedade, etc. A multiplicação de telas e meios de produção-circulação das imagens promoveram também sua capilarização nos cotidianos, emaranhado-se em nosso dia a dia com concreções bastante vascularizadas de relações (SIMONDON, 2007). O complexo de relações estabelecido pela crescente digitalização da imagem e circulação das mesmas pela *internet* é um ponto estratégico para nos sensibilizarmos às possibilidades políticas das imagens na contemporaneidade. Afinal, antes mesmo da obra de Guy Debord, Franz Fanon já nos chamava a atenção para a grande relevância da imagem na constituição do nosso “inconsciente coletivo” (FANON, 2008, p.159) sociogenético a partir da produção e circulação dos sentidos em suas diferentes modulações.

A disponibilização virtual, em partes significativas do acervo imagético da humanidade nos últimos anos através da *internet*, modificou definitivamente o modo como percebemos o mundo. Uma boa parte da memória do Ocidente implica-se nos dias de hoje em redes de informações que sustentam essa memória. A descrição de eventos, a proliferação de novas crenças, o compartilhamento da vida e da temporalidade, são apenas alguns exemplos de como nossos costumes estão sendo ampliados e dilatados, afirmando, negando e multiplicando diversos aspectos da cultura e da política desde o surgimento da *internet*.

3

O conceito de Necropolítica foi introduzido pelo historiador camaronês Achille Mbembe em seu livro “Necropolitics” em 2003. Ao fazer a junção das palavras “necro”, diretamente ligada a ideia de morte e “política”, Mbembe conceitualiza uma forma específica de poder destinada a controlar e gerir a morte. Ao contrário da gestão da vida, que demarca as práticas do Estado-nação moderno, a necropolítica administra a morte através de práticas genocidas, extermínios em massa, violência policial e militar. Ver: (MBEMBE, Achille, 2018).



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

O *YouTube* foi um dos primeiros *sites*⁴ a oferecer uma experiência de dilatação da memória. Tal forma de manejo do conhecimento foi uma situação radicalmente nova à sensibilidade cultural ocidental, pois a quantidade de dados que se traduzem em imagem é estratosférica. Não demorou muito, para que este modelo de transmissão contínua de fluxo de mídia ganhasse novos investimentos, tornando o *streaming* uma dimensão de extrema relevância não apenas para o que chamamos de cultura visual, mas também como produção contínua e amplificada do nosso inconsciente imaginativo. À vista disso, teria o cinema modificado suas condições de experiência coletiva? Como nos lembra Hans Belting, as salas de cinema são como lugares públicos da imagem, lugar onde os espectadores podem experimentar tanto a si mesmo como o lugar “físico” das imagens, pois “nossas próprias imagens, fluem no mesmo tom, de modo uníssono, com as imagens do filme” (BELTING, 2007, p. 94).

No entanto, o novo contexto inaugurado pelo *streaming* foi capaz de ressignificar também nossa compreensão e percepção subjetiva sobre o cinema, ou seja, ele amplifica a onipresença da imagem, não apenas aquelas de exclusividade desta linguagem, mas toda uma nova aglomeração de imagens produzidas por esses grandes conglomerados de distribuição. Podemos dizer que a antiga democracia das salas de cinema, como um espaço que efetuava a indistinção entre o que percebemos sobre nós mesmos e as imagens da ficção técnica conceitualizada por Belting, é ressignificado no contexto dos *streamings*. Chamaremos essa nova condição de *zonas de indistinção da imagem*, indicando assim, que o cinema como o conhecíamos, está sujeito no ciberespaço em constante expansão à singulares abordagens que levem em consideração as atuais configurações de partilha da imagem.

Pensar o fluxo contínuo das imagens frente a experiência coletiva, equivale a dizer que a distribuição destas, também assume um carácter de continuidade infinita, onde a disponibilização material do que chamamos todavia de “cinema” ou de “imagem”, opera como um imenso arquivo disponível a qualquer momento ou hora do dia. Tal estado de transmissão contínua é também um manejo do grande arquivo de imagens da produção humana, assim como no passado, porém, não dependemos mais de um alguém que acione a transmissão de um seriado, de um filme ou de

4

Podemos ressaltar que o *YouTube*, não se configura apenas como um simples site, mas insere-se contemporaneamente nas lógicas da plataforma da internet, configurando-se muito mais como um Hub de conteúdo do que um simples local de armazenamento de informação em formato de vídeo. Hubs, no ciberespaço atual, são territórios que buscam agregar o maior número de dados possíveis, centralizando as informações, ao mesmo tempo que realiza a mediação da distribuição dos conteúdos.



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

qualquer história. Ao contrário da televisão, do museu e do teatro, o *streaming* suspende através do seu regime de visibilidade, a figura daquele que possibilita e coordena o que será demonstrado na hora exata, dia, mês ou ano em que lhe convém. Literalmente, acessamos, de qualquer espaço geográfico, íntimo, público ou privado, através da *internet*, esse fluxo contínuo e portanto a princípio relacional, que as novas condições de partilha edificaram nas sociedades tecnológicas.

Nesse sentido, as zonas de indistinção da imaginação fílmica contemporânea, podem reinscrever nossa relação com as imagens, na medida que dilatam nossa experiência com as mesmas, permanentemente. Esse processo de ampliação, ou seja, de democratização concreta do acesso às narrativas da imagem em movimento é uma questão política: não apenas uma política da imagem em seus modos de organizar a produção-circulação dos arquivos, mas também enquanto imagens políticas que estão a contaminar e modular campos de afetação.

Entretanto, tal democratização das imagens pode não ser tão democrática, levando em conta que acesso é recortado pelas condições de distribuição de renda e acesso à tecnologia, ou ainda, pelos efeitos dessa descentralização total em uma fragmentação improdutiva, que tenta nos últimos anos, varrer também do mapa, instituições diversas, eclipsando a agência de coletivos de artistas, instituições regulamentadoras (estatais ou não), etc.

Este processo ambíguo, não deixa de participar também do espectro do “fim da história” (FUKUYAMA, 1992) ou do “realismo capitalista” (FISHER, 2021) quando intensifica a aceleração e a obsolescência das antigas formas de percepção, geográfica e especialmente localizadas, ou sentimentalmente familiares à subjetividade. A partilha desenfreada nem sempre equivale a discernimentos necessários. Segundo Hal Foster, a superabundância de informação que compromete o conhecimento real, sobrecarrega-nos de dados, pois “ao mesmo tempo que nos desqualifica para interpretá-los, nos conecta e simultaneamente nos desconecta” (FOSTER, 2021, p. 44, 45). Entretanto, por outro lado, a reinscrição das imagens nas zonas de indistinção do *streaming*, apesar de seu alinhamento com as quebras e até mesmo com a impossibilidade de elaboração de metanarrativas, visto que



esse é um espaço fragmentado e errante, abre-se para a distribuição de *imagens dissenso* que podem auxiliar a reverter as imagens hegemônicas.

A construção de narrativas alterocidas (MBEMBE, 2018) enredadas em tramas de políticas de inimizade são parte importante da construção de um inconsciente coletivo que naturaliza a violência necropolítica (MBEMBE, 2017). Mas como toda intervenção clínico-política sobre traumas que marcam um inconsciente coletivo (FANON, 2008), não basta um processo de racionalização acerca do vivido ou do que se quer viver, precisamos de uma intervenção discursivo-imagética que provoque uma ruptura no código e permita a emergência da violência reprimida em elaborações de novos códigos (im)possíveis para dar corpo a novas vidas ainda não vividas. É nesse sentido que podemos pensar que a reinscrição da imagem no contexto desterritorializado do cinema, abre os caminhos, para que possamos atermo-nos à obras, discursos e histórias, que fazem um desvio estratégico das imagens hegemônicas, inclusive daquelas atadas numa frágil imagem de emancipação. Ao invés do apelo complacente com o cenário de desistência com as produções que recriam novos imaginários de existência, podemos explorar nas zonas de indistinção e suas respectivas ausências de localização ou unidade um tráfego para aproximarmos-nos do dissenso, das rupturas em germe e dos discursos que traçam novas possibilidades para a práxis da imaginação através da imagem.

2. A produção de imagens dissenso

Quando falamos em uma imagem dissenso, o pensamento filosófico-político de Jacques Rancière pode nos ajudar a formular melhor o que desejamos dizer com isso. Segundo Rancière, a “política da arte” é marcada por uma confusão, pois tanto artistas como críticos, ao apontar as necessidades de atualização da arte nos problemas de seu tempo, seja ele o capitalismo tardio, o pós fordismo, a globalização, etc, permanecem ainda validando obsoletos modelos de eficácia da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 52, 53):

(...) já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades (RANCIÈRE, 2012, p. 53, 54).

O que esperar de tais representações: “revolta contra o seus carrascos? Simpatia sem consequência pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade estética?” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Segundo o filósofo, o problema reside numa suposição problemática, o “continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos e ações dos espectadores” (IDEM). Nesse sentido, há uma crise das imagens e precisamos nos dispor a compreendê-la, não necessariamente propor uma solução definitiva, mas trazer à superfície a complexidade desta crise de representação. Por exemplo, entre as nossas convicções, que modelos de eficácia estética, as expectativas que alimentamos correspondem quando a questão é a política da arte? Mesmo que não existam modelos de representação corretos, o poder das imagens em ordenar narrativas, afetos, conduzir poéticas e interpelar o inconsciente libidinal é legítimo e eficaz. Então, que radicais formas de vida, territórios flutuantes, espaços e tempos estranhos, deixam de compor a cena da emancipação, tão almejada pelo espectro cultural, quando as imagens disponíveis remontam a um mundo codificado pelas relações de mercado?

Rancière cria um ruído crítico sobre a incumbência da estética à política, pois “se a estética toca a política, é porque também se define como dissenso, oposta a adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). O dissenso, além de poder, nessas condições reconfigurar a experiência sensível comum, pode criar um desvio estratégico à paisagem (imaginação) estratificada. Segundo o autor, a disjunção é uma tarefa da ficção, a qual “não se define como criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de enunciação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).



3. Zonas de indistinção e a emergência do trauma: James Baldwin in Paris e Bacurau

Nos parágrafos seguintes abordaremos duas situações de *streaming* nas quais as zonas de indistinção da imagem atual, reivindicam imaginários improváveis à primeira vista, mas que podem construir desvios ásperos e significativos para a luta anticolonial no presente. A primeira aproximação é com o média-metragem documentário *Meeting The Man: James Baldwin in Paris* de Terrence Dixon de 1970, recuperado em 2020 por Mark Rance. A segunda, com o longa-metragem *Bacurau*, filme brasileiro de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Meeting the Man: James Baldwin in Paris (1970) não é um simples média-metragem documentário que mostra a personalidade sensível de uma figura pública e intelectual como foi James Baldwin através de um conflito sem solução com o seu diretor, branco, Terrence Dixon, mas um testemunho discursivo que alçava em seu tempo, o nosso tempo presente. Dixon tinha uma ideia em mente: filmar Baldwin em Paris, cidade a qual Baldwin escolheu como um refúgio contingente fora dos Estados Unidos (Nova Iorque) há 22 anos, uma alternativa ao cenário de perseguição e morte contra a comunidade negra dos EUA. Entretanto, Dixon, tinha um esquema de filmagem a priori definido para o documentário, o qual não incluía apenas as coordenadas da paisagem ou a fotografia das cenas, mas um roteiro que congelava Baldwin na figura de um escritor. No entanto, Baldwin, nunca foi apenas um escritor: “Não sou tanto um escritor, mas um cidadão e tenho que testemunhar algo que sei, ser negro em pleno século, o argelino na França é o negro na América” (BALDWIN, 1970).

O documentário inicia com Baldwin caminhando nas bordas do Sena, mas tem uma quebra abrupta quando o mesmo decide, junto a Carl, integrante do grupo de jovens negros ativistas norte americanos que acompanha Baldwin durante as filmagens, em ir até a Praça da Bastilha, precisamente, em frente ao monumento *A coluna de Julho*. Desde então, nada saiu como Dixon esperava. A quebra do esquema de filmagem de Dixon, revela que a narrativa planejada por este, era insuficiente pois encarnava o testemunho de um fracasso da civilização a qual o mesmo



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

pertencia. Com uma força de oratória surpreendente, quando indagado pelo motivo de ter escolhido este lugar, Baldwin dirá:

Sim, as pessoas vieram daquelas ruas, não faz muito tempo, para derrubar essa prisão. E o meu ponto de vista é que a prisão ainda está aqui. Nós a construímos o tempo todo. [...] Eu represento neste momento, muitos prisioneiros políticos na América. É por isso que quis vir aqui hoje. Estou totalmente disposto, mas não sei como você conseguiria. Você entende? (BALDWIN, 1970)

Dixon, ao perder o controle, tendo sua compreensão da totalidade ameaçada, reage da pior forma possível quando Baldwin diz que “poderia ser Bobby Seale, poderia ser Angela Davis, poderia ser Medgar Evers” (BALDWIN, 1970). Nesse momento de tensão, a arrogância do diretor tenta colocar mais uma vez Baldwin na imagem de um escritor. “Você não foi porque você é um escritor”. (DIXON, 1970). Este, além da insensatez diante do pedido de Baldwin, ofende verbalmente Carl, que havia pedido ao diretor que questionasse a Baldwin sobre os motivos de ter escolhido a Bastilha. Essa reconfiguração do espaço, interfere não apenas no roteiro anteriormente definido, mas atualiza através de um conflito imediato, as distintas noções de emancipação política em jogo na cena. É nítido que para Baldwin, escolher um espaço da geografia imaginativa tão significativa ao Humanismo Europeu, não seria para saudá-lo, fazendo, diante das câmeras, uma extensão de sua condição enquanto um homem gay, negro e fugitivo, nos anos 1970 até a figura universal de humanidade livre, emanada pelo status quo do evento, Revolução Francesa. A frase “a prisão ainda está aqui”, indica que essa revolução falhou, no momento em que os projetos de igualdade e liberdade, estão restritos (ainda) aos descendentes dos primeiros condutores da revolução: “Estou totalmente disposto, mas não sei como você conseguiria. Você entende?” Sem metáforas, Baldwin assume uma espécie de parresia pessimista durante a cena.



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa



Fig 01. Frame de Meeting The Man: James Baldwin in Paris (1970/2020). Momento em que Baldwin discursa sobre seus pontos de vista.

Lembremos por exemplo, da situação histórica vivida pelos negros escravizados durante o levante Farroupilha contra o governo imperial do Brasil, que prometeu alforria aos que lutassem em nome dos ideais da revolução contra o Império, mas que com a perda iminente da guerra, foram entregues e mortos pelas tropas imperiais. Ou, da situação de injustiça prisional no Brasil, a qual encarcera em sua maioria as comunidades pobres e racializadas. É sobre aspectos semelhantes que as falas de Baldwin criam planos de descontinuidade abismais entre as visões de liberdade na situação do Ocidente como se ele conseguisse aglutinar num só discurso-imagem um dissenso às contradições alarmantes dos projetos de liberdade, que se concretizaram, mas apenas para alguns. Por isso, não importa para Baldwin manter-se nos limites da identidade “escritor negro” atada à boa consciência de Dixon:

Eu não estou interessado na Paris de James Baldwin, certo? Sou o menos interessado nos meus 22 anos nesta cidade. Não tem importância nenhuma. O que importa é que sou sobrevivente de algo e testemunha de algo. Isso é o que importa. E é só isso que importa [...] Sou um homem negro no meio deste século. E falo por isso a todos vocês. Aos ingleses, franceses, irlandeses, a todos vocês. Por que nenhum de vocês sabe ainda quem é este negro desconhecido. Nenhum de vocês sabe. E a batalha é sobre isso. Não sou nada do que você pensa que sou. Eu sou muito diferente disso. (BALDWIN, 1970)

Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

Assumir um lugar de desidentificação dentro da história universal da própria lógica progressista, parece ser para Baldwin, apontar uma descontinuidade da política nas dimensões da vida negra, trazida a tona não através da simples denúncia ou da necessidade de reivindicar um lugar na composição de imagem já estabelecida, mas uma reflexão profunda sobre o processo político de alterização do estrangeiro. O fato de Dixon, ser desacreditado sobre o que ele sabe a respeito do outro (Baldwin) leva a afirmação: “Eu acho que vocês pensam que eu sou um sobrevivente exótico” (BALDWIN, 1970). Nesse instante há uma segunda tensão significativa no documentário. Dixon havia discutido com Carl, o que faz com que Baldwin alerte Dixon sobre a condição “de Carl”:

(...)por ele ter a aparência que tem, e por nenhum outro, ele pode estar morto amanhã. Isso não acontece a nenhum de vocês. E acontece com ele. Esse é o significado da sua civilização e isso é o que vocês não querem descobrir [...] Conheci garotos assim durante toda a minha vida. Metade deles estão mortos. Porque são negros [...] Ele tem a vida a perder, você não. (BALDWIN, 1970).

Nesse momento, há, acreditamos, uma “segunda queda da Bastilha” operada pela transposição do espaço geográfico criado por Baldwin: novas projeções de futuro podem irromper desta edificação apenas quando a Bastilha se faz ruína. A ruína emerge quando Baldwin sustenta o tensionamento do que aquele filme seria capaz de dizer até o ponto de ruptura com tudo que havia sido projetado originalmente pelo diretor, dando corpo à emergência do trauma da colonialidade e do racismo que insistem denegados pelos jardins monumentais. Pois mesmo que haja um consenso dos poderes institucionais sobre o quanto o racismo é prejudicial, o seu fantasma continua a impregnar o mundo, no entanto, é na ausência de uma percepção radical sobre este, que a sociedade perpetua cinicamente sua separação real entre *Os Brancos* e os *Outros*. Essa separação, explicitada por Baldwin, é verídica, mas não apenas nas falhas das leis de igualdade, mas na *pulsão de morte* que essas mesmas leis de igualdade, permitem sem questionamentos efetivos, tentacularizar a vida dos jovens negros: uma pulsão de morte que não visa retornar a um pretense estado inorgânico



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

imaginariamente original na filo e/ou ontogenia, mas sim uma pulsão de morte sociogênica que circunscreve um ato de negação necropolítico que pretende retornar a um imaginário ponto zero da colonialidade pura como mito de origem da civilização. Apesar de Baldwin defender uma analogia entre aquele que escreve (escritor) e aqueles que atuam politicamente (militantes), seu discurso ergue um certo horizonte, no qual a conciliação racial não é temporalizada, ou seja, não há um futuro melhor à vista, não ao menos, enquanto o colonialismo continuar a organizar a paisagem do mundo.

O colonialismo funda a diferenciação de raças, ou melhor, a colonização inventa o conceito de raça inscrito em um sistema de dominação nunca antes visto no globo terrestre em sua amplitude e intensidade: a hierarquização racial e a objetificação alterocida das populações dos continentes americano e africano serão a base da exploração guiada por uma sanha sanguinária de enriquecimento imediato (MEMMI, 2007). Será através da certeza das raças performada linguisticamente pela Europa no século 16, que a separação entre “civilizados” e “selvagens”, justifica o sistema colonial de exploração real. Para Achille Mbembe, um conjunto específico de saberes é colocado em circulação a partir dos processos de colonização, os quais forjam epistemes específicas à tal configuração de mundo, são estas que tornam possível a indagação existencial sobre os Negros e os Indígenas: “Quem é ele? Como o reconhecemos? O que os diferencia de nós?, Poderá ele tornar-se nosso semelhante? Como governá-lo e para que fins?”(MBEMBE, 2014, p. 58).

Usando os termos de Mbembe, tal consciência ocidental do Negro, não implica em uma desmaterialização dos efeitos racistas do conceito de raça, mesmo que ele tenha sido fruto de uma construção sócio-histórica, mas na inauguração de uma existência que busca por uma identidade que se correlaciona diretamente com a imagem criada nesse contexto. Se um *Outro* afirma “minha diferença”, isso autoriza um *Eu* que também faça a pergunta: “Serei eu, em boa verdade, quem dizem que eu sou? Será verdade que não sou nada a não ser isto - a minha aparência, aquilo que se diz e se quer de mim?”(MBEMBE, 2014, p. 59).



O colonialismo revela, além da destruição material, a fundação de um círculo de dependência que ultrapassa a dominação estrutural, adentrando na produção do inconsciente em acordo com as regras de divisão de uma parcela da história moderna. A Europa, ao inventar a raça, implementa um imaginário de diferenciação, ou, se preferirmos, a ideia em si de alteridade. Pois ao autoproduzir-se como Branca, portanto superior e Humana, apreende os “selvagens” enquanto a imagem de um Outro, inferior, contrário aos seus parâmetros de moralidade e organização social. Sendo assim, para Mbembe, “ao longo desse período, a escrita da história tem uma dimensão performativa. A estrutura de tal performance é de ordem teológica” (MBEMBE 2014, p. 60). É justamente esse jogo correlacional entre o que se espera do colonizado, e o que pode o colonizador sobre este, que o filme *Bacurau*, a segunda obra analisada neste ensaio, é capaz de intervir, e até mesmo implodir. *Bacurau* quebra o continuum histórico que sustenta a imaginação colonial.

Como Fanon nos evidencia em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2008), as imagens presentes em filmes e histórias em quadrinhos que circularam na trama de semioses do mercado imagético da colonialidade eram carregadas de pretensos “heróis conquistadores” europeus aparentemente a se defenderem do que é apresentado enquanto uma injusta agressão dos “selvagens”. Tal política narrativa levaria a construção de um inconsciente coletivo que provoca a identificação de jovens (sul/ centro/ norte) americanos negros e/ou indígenas com os personagens brancos, jamais percebendo-se próximos daqueles representados enquanto “inimigos selvagens”. Inscreve-se neste inconsciente coletivo uma concepção de naturalização da violência colonial tomada enquanto “legítima defesa” ao apagar das narrativas a agressão original da exploração, invasão, escravatura, genocídio, etc.

Assim, por exemplo, ações policiais desastrosas que findam em massacres inaceitáveis passam a ser naturalizadas como se fossem tristes efeitos colaterais pela busca de ordem em defesa das “pessoas de bem”. Um duplo trauma é inscrito nestas tramas semióticas e suas delimitações de personagens com seus enredos possíveis: por um lado, ao eventualmente identificar-se com o agressor, o jovem americano negro e/ou indígena (do norte, do centro e do sul) poderá libidinizar um conjunto de ideais de eu



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man: James Baldwin in Paris e Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luis Artur Costa

nos quais ele jamais está presente por completo, erigindo uma cisão de *si* em um gesto de recusa parcial de quem se é em prol de um herói que subjetivamente lhe assassina cotidianamente; por outro lado, este mesmo jovem verá constantemente a violência necropolítica da colonialidade ser negada e invisibilizada enquanto parte da paisagem ou, ainda pior, enquanto pretensa legítima defesa da ordem. Ambos os elementos (identificação/ideal de eu coloniais e a invisibilização/ naturalização da violência) são políticas narrativas constituintes deste inconsciente coletivo que dificultarão em muito, a tomada de uma posição de recusa e revolta diante de tantas injustiças, reiterando cada vez mais o trauma da colonialidade com mais violência e concreção libidinal. No entanto, o filme *Bacurau*, subverte tal modo de narrar tradicional e nos permite experimentar uma operação de dissenso na imaginação, ou seja, uma ruptura com o código que estruturava um inconsciente coletivo colonizado.

O que torna as vidas de *Bacurau* passíveis do mais cruel do sadismo branco *white trash*, é justamente sua localização cósmica num espaço-tempo marcado pela história da colonização e seus atos brutais de opressão contra aqueles que os Brancos acreditavam não possuir alma, drama, emoção, ou qualquer esfera da ficção humana. É assim que os *gringos* apagam do mapa geográfico (oficial) a cidade de *Bacurau*, a fim de praticar seu sadismo sem limites. No processo colonial do passado, o poder do Branco soava como um destino (MBEMBE, 2017, p. 47). Entretanto, a narrativa de *Bacurau*, construída numa situação “pós-colonial”, consegue lançar aos futuros por vir, mas em direta analogia com o presente, que a estratégia colonial de destruição do Outro continuará existindo, mesmo quando a social-democracia pretende impor uma totalidade de justiça. É como se a condição pós-colonial produzida através do enredo, à primeira vista, fosse arrastada em *Bacurau*, até ao passado, onde esse, retorna sobrepondo o tempo indicado pelo filme.

Mas o que a virtualidade Branca não compreende é que o(s) mundo(s) fora de sua bolha, nem sempre corresponderá a sua vontade de dominação, extermínio e carnificina, pois *Bacurau* não está fundada sobre um *Vazio* (MBEMBE, 2017, p. 49) como pretendiam as metrópoles coloniais no passado, um lugar onde “é só chegar e começar a matar.” Ao contrário, é



Muito além dos jardins do cinema através de Meeting The Man:
James Baldwin in Paris e Bacurau
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa

povoada por uma ancestralidade *estranha* que não cede ao esquecimento, e que pode remodelar o presente. Lá, o que se passou, não se torna história remota, esquecida num canto qualquer, mas algo que perdura nas entranhas de uma comunicação subterrânea e que se faz presente quando necessária. Esse é o papel simbólico-mítico do Museu em Bacurau. Recorre-se às relíquias do cangaço no momento mais importante para as vidas da cidade, ou seja, quando essas estão conscientes de que a morte está à espreita. A política então apela para a uma *contra-informação*, não necessariamente metafísica, mas que é ativada quando os moradores de Bacurau decidem recorrer às imagens ou objetos do museu.

O que desmonta a imagem de *corpo-pronto-para-morrer* criada pelos *gringos* sobre a comunidade de Bacurau, oriunda obviamente das certezas históricas da localização Branca no mundo, e da herança virtual que esses encarnam, é o fato de haver uma quebra na imagem previsível de vítimas frágeis que os Brancos criaram para si sobre o que poderia ser uma comunidade de “selvagens” no interior do Brasil, bastando sumir com a mesma do mapa para destruí-la, passando por cima de qualquer limite legal. Bacurau, ao manter múltiplas ancestralidades presentes (mas não visíveis) implode a cena roteirizada pelos Brancos *apriori* na imaginação destes, e não corresponde a nenhuma de suas demandas de representação, que no caso, seria a de aceitar em silêncio o desejo de carnificina do espectro colonial.

Tal ingerência do Ocidente capitalista sobre o resto do mundo (FOSTER, 2014 p. 196.197) no caso de Bacurau, é importante lembrar, extrapola qualquer condição de “exploração turística” ou “vontade pelo folclórico”, ela é, inclusive, muito pior que a dissonância histórica apontada por Baldwin a Dixon no jardim da Bastilha. Trata-se da instauração de um parque de diversões no qual os brinquedos são seres humanos, mas não “qualquer humano”, e sim, latinos, pessoas de cor, pessoas pretas, corpos que ocupam um espaço muito específico do planeta, onde a imagem destes, refletida, produz para os “gringos” a concreta busca por um descarte absoluto destas vidas.



Muito além dos jardins do cinema através de *Meeting The Man*:
James Baldwin in Paris e *Bacurau*
Ali do Espírito Santo
Luís Artur Costa



Fig 02. Frame de *Bacurau* (2019).

4. Conclusões, ou, quando as ancestralidades disruptivas das imagens operam como imagens de dissenso

Certamente, tanto no discurso de Baldwin como no enredo de *Bacurau* existem analogias possíveis. Como nos lembra Fanon, o inconsciente colonial é uma estratificação, um território definido sempre à priori, no qual, “não fui eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, preexistente, esperando-me” (FANON, 2008, p. 121). O dissenso das imagens nesses dois exemplos do cinema é sutil, mas ao mesmo tempo parresíatico. Em *Meeting The Man*, Baldwin recusa as carcaças dos jardins da Revolução Francesa pois a Bastilha não alcança o trauma persistente do colonialismo, *ela* o é. Em *Bacurau* os gringos trazem na mochila tecnologias de morte, mas o enredo revida com tecnologias tanatológicas superiores. O ancestral, configurado como o *Cangaço*, retorna no corpo dos personagens como num ritual de bruxaria coletiva, através do uso substâncias que

alteram a realidade, a ponto de ser possível reverter não apenas o plano de extermínio da cidade pelos gringos, como criar uma situação de imprevisibilidade por “dentro” da vontade de extermínio do Outro (Branços armados, jogadores de um *real game*) sobre a cidade.

Em Fanon, a ideia de imprevisibilidade (FANON, 2008, p. 122) é capaz de desmontar a imagem contida na produção do inconsciente, ela é a arma que produz planos de fugitividade, mesmo que temporários, das armadilhas postas na *cena* da colonização. O imprevisível, é evocado em ambas as produções, como uma espécie de ruído, pois, em ambos os casos, quebram-se as expectativas sobre os modos de resistência frente às interpelações do racismo; em Baldwin, o ruído como discurso parresíasta e em Bacurau, como destruição do jogo previsível elaborado pelo sadismo colonial. Como definiu Rancière, a política é uma atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis por onde definimos os objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p.59), ou seja, ela é uma atividade exclusiva do dissenso e que, pensada desde a dimensão da imagem, nos contextos de distribuição apresentados, afirma-se como ancestralidade disruptiva, provocando rupturas com as definições pré-estabelecidas.

Referências bibliográficas

Livros:

FUKUYAMA, Francis. O fim da história e o último homem. Tradução de Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Tradução Gonzalo Maria Velez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

FISHER, Mark. 2021. Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOSTER, Hal. O que vem depois da farsa. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

