

IMAGENS DA RESISTÊNCIA

DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS

LEANDRO R. LAGE
ORGANIZADOR



Em que fração de segundo olhos e mãos convergem em ato contínuo de enfrentamento? Em que misterioso átimo o grito, até então emudecido, expande garganta afora? A imposição do silêncio convulsiona levantes. Brigue Palhaço e adesão do Pará à Independência do Brasil: 252 pessoas são assassinadas com requinte de crueldade. A imagem desse morticínio choca, apavora. Exemplifica, esmaga. Muito sangue cabano escorrerá revoltoso dessa condição que imprime humilhação, anos mais tarde. Vencerão, serão vencidos. Vencidos? O controle impõe amarras muitas vezes invisíveis, muitas vezes desavergonhadamente expostas, a olho nu desafiador. A ordem é desobstruir a ponte. Corpos desaparecidos, precipitados em abismo. A ordem é impedir que os manifestantes cheguem à cidade. Câmera aberta de televisão e lágrimas em solo seco de lavragem. Dezenove covas e uma ferida que jamais cicatrizará. Camponeses torturados impunemente, araguaias terras de rios, castanhais e guerrilha. O Tapajós, o Tocantins. Advogado do mato é morto covardemente em posto de gasolina. O gatilheiro é executado, traído em festa de aniversário. Mesmo morto, seu corpo é levado pelos seus em peregrinação a várias cidades do interior paraense, vivo o levante. Refletir, escrever sobre desmandos, como estes textos aqui o fazem, é também sublevar-se. Os levantes na Amazônia talvez tenham o rosto tupinambá e a idade dos longos fios esbranquiçados do tuxaua Cabelo de Velha, que fincou suas flechas de rechaço na tapera do que se chamaria Forte do Presépio, marco-umbigo do domínio europeu na Região Norte do país e início da cidade de Belém; talvez tenham o rosto estampado em jornal de uma moça muito jovem da periferia dessa grande metrópole que, com filho recém-nascido no colo, comemora seu ingresso em uma universidade pública da Amazônia. Há em cada um desses rostos-olhos-mãos-gestos-imagens-sangue um rompante insurgente, uma força desafiadora que atesta, confirma a dignidade humana.

Armando Queiroz

Marabá, 2020.

IMAGENS DA RESISTÊNCIA

DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



Este livro foi desenvolvido com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

IMAGENS DA RESISTÊNCIA

DIMENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS

LEANDRO R. LAGE

ORGANIZADOR

SALVADOR • ENUFBA • 2021

2021, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

*Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.*

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Susane Santos Barros

COORDENAÇÃO GRÁFICA
Edson Sales

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Gabriela Nascimento

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Gabriela Nascimento

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO
*Cristovão Mascarenhas e
Bianca Rodrigues de Oliveira*

FOTOGRAFIA DE CAPA
*Alana Cristina Souza. Detalhe de escultura
de Jens Galschiot. Pillar of Shame. 2001*

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

.....
I31 **Imagens da resistência: dimensões estéticas e políticas / Leandro**
R. Lage, organizador. - Salvador: EDUFBA, 2021.
383 p.

ISBN: 978-65-5630-273-7

1. Estética. 2. Resistência na arte. 3. Imagens – Aspectos
sociais – Aspectos políticos. 4. Comunicação visual. I. Lage,
Leandro R. II. Título: dimensões estéticas e políticas.

CDU – 659.3:32

.....
Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora filiada à:



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina
Salvador - Bahia • CEP: 40170-115 • Tel.: +55 (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a autoras e autores que aceitaram partilhar seus conhecimentos, impressões e produções para contribuir e participar deste livro. Devo um agradecimento especial aos artistas visuais e instituições que, generosamente, cederam imagens para a publicação. Também agradeço às bolsistas de iniciação científica Julia França, Ana Paula Nunes, Heloiá Carneiro, Lívia Azevedo, Lívia Mesquita e Fabiana dos Santos, pelo auxílio na organização do livro. A todas e todos os integrantes do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Estética e Política (Cepolis). A Georges Didi-Huberman, pela gentileza com que recebeu e aceitou o convite para tradução de um de seus textos. Aos colegas de projeto de pesquisa, pelo apoio e colaboração, em especial ao Marcelo Barbalho, pela parceria no desafiante trabalho de tradução. Aos professores e discentes da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA). E também à equipe da Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), pelo trabalho e dedicação. Todas as pessoas citadas acima partilharam seus tempos, mesmo em meio a uma pandemia, para que esta publicação se concretizasse. Por isso, ofereço a elas toda minha gratidão e o esforço para fazer valer sua colaboração.

Se as sociedades se mantêm e vivem, isto é, se os seus poderes não são ‘absolutamente absolutos’, é porque, por trás de todas as aceitações e coerções, mais além das ameaças, violências e persuasões, há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patíbulo e das metralhadoras, os homens se insurgem.

Foucault (2006, p. 77)¹

Murmúrio, rumor: logo uma exclamação, um grande clamor. É preciso ainda que o grito não se perca no deserto. Portanto, será preciso moldar o grito: dar-lhe forma e trabalhar para tanto, mesmo que demorada e pacientemente. Nossos gritos podem tomar mil formas possíveis. Uma delas é o livro, essa forma banal, discreta, reprodutível e extremamente móvel, com suas letras pretas no fundo branco, suas palavras e frases docilmente – em aparência – dispostas no retângulo da página... Quando o grito é assim moldado, o ato de recusar consiste em fazer surgir novas imagens, novos pensamentos, novas possibilidades de ação na consciência pública que o recebe sob essa forma. Recusar tem sentido somente se inventarmos novas formas de viver e agir.

Didi-Huberman (2017, p. 345)²

1 FOUCAULT, M. É inútil revoltar-se?. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos*: V. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 77-81.

2 DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

Sumário

Apresentação • 13

SOBRE IMAGENS INSURGENTES E

O PÁTHOS DA SUBLEVAÇÃO

Leandro R. Lage

Parte I

Sensibilidades insurgentes

INSTAURAR DISSENSOS • 21

PODE UMA IMAGEM FAZER LEVANTE? • 23

(RE)MONTAGEM COMO LEVANTE • 25

Capítulo 1 • 27

TORNAR SENSÍVEL

Georges Didi-Huberman

Capítulo 2 • 55

O ARCO, A FLECHA E A AR15: A RAZÃO DO GESTO

Vera Casa Nova

Capítulo 3 • 65

MORRER OU... MORRER: FOUCAULT E AS SUBLEVAÇÕES

Leandro R. Lage

Capítulo 4 • 87

**FIGURAS DE INSURGÊNCIA NA OBRA DE JACQUES
RANCIÈRE: O DESMEDIDO MOMENTO DA FABULAÇÃO
E DA COEXISTÊNCIA NAS CENAS DE DISSENSO**

Ângela Marques

Angie Biondi

Luis Mauro Sá Martino

Parte II

Sublevações na Amazônia

PAISAGENS DO PASSADO • 119

CORPOS EM CONFLITO • 121

CONTRA A VONTADE DE VER • 123

Capítulo 5 • 125

LEVANTE E DESCOLONIZAÇÃO NA AMAZÔNIA

Edna Castro

Guilherme Guerreiro Neto

Capítulo 6 • 159

MARACÁ – EMERGÊNCIA INDÍGENA:

UM ACONTECIMENTO-LEVANTE MIDIÁTICO DECOLONIAL

Rosane Steinbrenner

Capítulo 7 • 201

**TEMPOS E IMAGENS QUE SE LEVANTAM: A GUERRILHA DO
ARAGUAIA NAS PAISAGENS DE *POSTCARDS FROM BRAZIL***

Ana Carolina Lima Santos

Isabela de Souza Vilela

Capítulo 8 • 225

**IMAGENS DA REVOLUÇÃO: ALFREDO NORFINI E A PINTURA
DA CABANAGEM**

Magda Ricci

Capítulo 9 • 239

**“DA PERIFERIA À UNIVERSIDADE”: IMAGENS DOS
APROVADOS NOS VESTIBULARES PARAENSES EM UM
LEVANTE TIPICAMENTE AMAZÔNICO**

Mariana Almeida

Capítulo 10 • 255

**MEMÓRIAS DE UM GESTO: CINTILAÇÃO PASSAGEIRA NO
GARIMPO DE SERRA PELADA**

Marcelo Leite Barbalho

Capítulo 11 • 267

**MÍDIAS DIGITAIS E DINÂMICAS DE CONFLITO EM
INTERAÇÕES *ON-LINE*: UM ESTUDO SOBRE O MOVIMENTO
QUILOMBOLA NO PARÁ**

Janine de Kássia Rocha Bargas

Rousiley Celi Moreira Maia

Capítulo 12 • 287

UMA HISTÓRIA DOS CANTOS: LEVANTES DA FLORESTA

André Brasil

Parte III

Transgressões do ver e do mostrar

VERGONHA, EMOÇÃO REVOLUCIONÁRIA • 312

REVOLTADOS NÃO MORREM RESIGNADOS • 315

UM LEVANTE EXCLAMA: “BASTA!” • 317

Capítulo 13 • 319

**A DIGNIDADE PICTÓRICA DO LEVANTE: UM ENSAIO
SOBRE AS INTENSIDADES DO ACONTECIMENTO VISUAL
NO FOTOJORNALISMO**

Benjamim Picado

Capítulo 14 • 341

**UM ENSAIO SOBRE A BANALIDADE DO MAL A PARTIR
DE IMAGENS**

Carlos Alberto de Carvalho

Capítulo 15 • 361

“ANOMIA”: A FOTOGRAFIA NO FIM DO MUNDO

Victa de Carvalho

SOBRE OS AUTORES • 379

Apresentação

SOBRE IMAGENS INSURGENTES E O PÁTHOS DA SUBLEVAÇÃO

Um nó na garganta, descreve Suely Rolnik, em seu livro *Esferas da insurreição* (2018),¹ lançando mão de uma das metáforas mais apropriadas para aludir ao sentimento de indignação. “Nó” é daquelas palavras cujo campo semântico abriga sentidos praticamente opostos: um embaraço, uma dificuldade, mas também um ponto nodal, o cerne de alguma coisa. Na garganta, empatando a inspiração e a expiração. Obstruindo a expressão, objetando o fluxo. A sensação permanente de um nó na garganta nos parece o efeito imediato e a evidência incontestável da volta de tempos sombrios, da emergência violenta de retrocessos, da apoteose trágica da ignorância, revestida pelos avatares mais medíocres do conservadorismo, da crença, da discriminação, do moralismo, da boçalidade, da incompetência. Porém, o nó na garganta também é o começo de algo. O núcleo mesmo de um movimento, um sofrimento, uma pulsação, um desenlace que, como diz Georges Didi-Huberman (2017),² é capaz de virar o mundo de ponta-cabeça. Que força, que potência é essa que vem das entranhas e nos compele a lutar para transformar o mundo?

O caminho que escolhemos em direção a essa pergunta passa pelas imagens, em sua capacidade de tornar sensível (*rendre sensible*) a dinâmica, os gestos, os afetos e as potências dos levantes. Mas antes de chegarmos a uma ideia mais bem definida de “antropologia política das

1 ROLNIK, S. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

2 DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

imagens”, para usarmos os termos de Didi-Huberman (2017), as imagens nos bateram à porta. Aliás, elas invadiram nossa economia da atenção sem bater e passaram a ocupar, desde sempre e cada vez mais, o espaço de emergência de nossos desejos políticos. Não seria a imagem da gruta de Chauvet o primeiro gesto de transgressão do tempo, no qual o indivíduo que sopra o pigmento sobre a mão repousada na parede se insurge contra sua própria finitude, imortalizando uma imagem de si em negativo?

Nas múltiplas experiências amazônicas, a imagem e sua expressividade política assumem funções e lugares muito distintos: da construção de um imaginário idílico e mítico marcado pela ideia de natureza selvagem intocada ao registro de uma longa e ainda atual história de exploração, colonização, destruição, mas também de resistências, insurgências e revoltas. Dos levantes dos Mura contra os missionários, no século XVIII, às barricadas inflamadas no coração das metrópoles da Amazônia contemporânea, passando pela grandiosidade de revoltas como a Cabanagem, no século XIX, e também pela repressão violenta dos massacres da Ponte e de Eldorado dos Carajás, no século XX. Há, contudo, um deslocamento importante: ao lado de uma recorrente preocupação representacional e historicista com as formas e expressões visuais, passamos a nos perguntar sobre as emoções, os sentimentos, os afetos que atravessam essas imagens, em seus diferentes regimes de espetatorialidade.

Convencemo-nos de que a relação das imagens com as revoltas enquanto lutas políticas transcende a ordem da expressão mimética, do registro e da representação, alcançando outros aspectos da inscrição visual, cultural e histórica. Há, sem dúvida, algo de uma “estética insurgente”, como diria Ivana Bentes (2014),³ sobre o poder de afetação que reside na dramaturgia do grito, no posicionamento agonístico do corpo, em certa obscenidade na convocação dos olhares. Mas também há aquilo que Aby Warburg (2009)⁴ chamava de “fórmulas de páthos”, algo como estados de espírito transformados em imagem, como explica Lissovsky

3 BENTES, I. Estéticas Insurgentes e Mídia-Multidão. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 330-343, 2014. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/download/3552/3049/>. Acesso em: 4 set. 2020.

4 WARBURG, A. Mnemosyne. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 125-131, 2009.

(2014),⁵ ou como cargas afetivo-emocionais que as imagens comportam e carregam entre si em diferentes contextos históricos e culturais. Passamos a fazer, então, uma busca pelas múltiplas manifestações, salientes e residuais, do *páthos* da sublevação em diferentes expressividades visuais.

Investigar as dimensões estéticas e políticas das imagens de levantes ocorridos na Amazônia passou a ser nosso objetivo desde 2018, ano particularmente importante em nossa história recente de nós engasgados. A ideia que nos anima, desde então, é perscrutar essas imagens em seu trabalho de dar forma visível aos afetos da indignação, da convicção, do desejo, da raiva, do sofrimento, mas também da felicidade, da esperança e das demais emoções e sentimentos que animam essas insurreições. Desde então, o projeto ganhou nome, “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”, e obteve financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e, sob a forma de bolsas, da Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (Fapespa) e da Universidade Federal do Pará (UFPA); passou, também, a contar com as parcerias do professor e artista plástico Armando Queiroz, da professora Janine Bargas e do fotógrafo e professor Marcelo Barbalho, pesquisadores da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa).

Compartilhamos, ao final de 2019, esse mesmo conjunto de indagações com outros pesquisadores, com os quais tínhamos interlocuções diretas ou indiretas. Dessa vez, além dos nós engasgados e partilhados, laços foram atados e a iniciativa foi ganhando corpo até chegar a esse formato de livro. Paralelamente, resolvemos compartilhar o exercício de ver, sentir, ouvir essas imagens com outras pessoas, criando um perfil na rede social Instagram,⁶ o qual, a despeito de toda normatização e regula-

5 LISSOVSKY, M. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas*, Belém, v. 1, n. 1, p. 305-322, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoel-di/a/fQyNvPPnQcjnhBXVqNk83wr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 set. 2020.

6 Ver: www.instagram.com/projeto_levantes/.

ção algorítmicas, pudemos compartilhar nossas questões, descobertas e experimentações para além da comunidade acadêmica.

Talvez a premissa mais fundamental da qual partimos, desde o início do projeto, seja aquela já indicada por Hannah Arendt (2007),⁷ sobre as lutas políticas requererem um “espaço de aparição” para se desdobrar, no qual as pessoas podem exercer o desejo de se insurgir e mostrar, por atos, palavras e ideias, quem são, o que querem e o que podem fazer. Depreende-se, dessa premissa, que a política se concretiza em agenciamentos no visível, que os sujeitos políticos constroem sua própria aparição e que as imagens compõem esse horizonte de modo decisivo, fazendo parte elas mesmas das dinâmicas das sublevações, das lógicas das revoltas e, no limite, do destino político dos insurgentes. De um lado, uma espécie de “devir-imagem” do sujeito revoltado; do outro, um caráter transgressivo da própria imagem, sobrevivente às censuras, esquecimentos, apagamentos, revisionismos, engessamentos, desatenção.

A Amazônia não é apenas um cenário para esses acontecimentos e imagens. A história da região amazônica e de suas populações se confunde com a trajetória de cada um dos povos colonizados ao redor do mundo. São modelos de ocupação e exploração duradouras, marcadas pelas alianças espúrias, pelos conflitos violentos e insurreições persistentes que vão desde a colonização dos povos originários até os neocolonialismos do presente, os quais atribuem um lugar específico para essa região nas perspectivas de desenvolvimento: de onde se extrai, onde se queima, onde se corta, onde se mata, onde se catequiza, onde se escraviza... No momento em que escrevo esta apresentação, focos de incêndio florestal criminoso se espalham, sufocando e matando pessoas e animais com a complacência cínica de governantes. Ao mesmo tempo, corajosos fotógrafos saem por entre a nuvem de fumaça para colher desse olho lacrimejante da história pequenas centelhas de luz capazes de nos indignar, de nos fazer engasgar. Mas não nos enganemos! Uma luta é travada no terreno das expressões e retóricas visuais, também usadas para irrigar pastos à ruminância.

7 ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

Nesse rescaldo trágico em que a realidade nos dá cada vez mais e mais motivos para nos indignarmos e partilharmos da indignação dos outros, nossa postura encontra inspiração na ideia de uma “moral teórica antiestratégica”, defendida por Michel Foucault (2006)⁸: respeitar as singularidades insurgentes, ser intransigente quando o poder se excede e espreitar o que rompe e agita a história. Essa não é só uma postura política, mas também epistemológica: assumir um lugar de reconhecimento das instabilidades, transitoriedades, multiplicidades, agenciamentos, mobilidades. Ao fim e ao cabo, é o que as próprias imagens acabam fazendo. Sim, fazendo: operando uma performatividade política capaz de, a um só tempo, organizar os elementos da representação e inserir no mundo algo novo, convocando olhares, visadas, expandindo, portanto, o horizonte de possibilidades de se pensar, olhar, viver, construir e experimentar outros tempos e modos de vida. Pelas imagens, esperamos reconhecer e compreender os sentidos produzidos quando os sujeitos se reapropriam do protagonismo da própria história, recusando-se a se submeter.

O resultado parcial desses esforços e premissas está aqui, leitor ou leitora, em suas mãos e diante de seus olhos. De certa forma, a própria existência dessa coletânea é a prova da partilha do sentimento de indignação, assim como da força da solidariedade e do engajamento mútuo. Na primeira seção, “Sensibilidades insurgentes”, o *páthos* da revolta e suas múltiplas aparições se tornam o principal lugar de problema. Os capítulos acabam por reconstituir uma espécie de percurso teórico básico em torno dos levantes, perpassando pelas contribuições de Georges Didi-Huberman, Michel Foucault e Jacques Rancière. Na segunda, “Sublevações na Amazônia”, as imagens vêm à tona em capítulos que trazem consigo reflexões sobre decolonialidade, temporalidades, gestualidades, visibilidades e conflitos, em verdadeiros exercícios analíticos do ver e do sentir a propósito das expressividades visuais e afetivas da indignação. Na terceira seção, “Transgressões do ver e do mostrar”, os capítulos exploram intensidades, constâncias e banalizações do olhar e

8 FOUCAULT, M. É inútil revoltar-se?. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos*: V. ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 77-81.

do mostrar, evocando dramaticidades e ambiguidades das imagens frente aos acontecimentos e experiências-limite.

Imagens colhidas durante nosso trabalho de pesquisa, gentilmente compartilhadas por seus autores, intercalam os textos e seções do livro. Dessa forma, esperamos poder compartilhar parte de nosso *work in progress*: imagens e sentidos que atravessaram nosso caminho e se espalham em nossas mesas de trabalho e telas, demonstrando, recontando e sintetizando os afetos das revoltas que compõem os episódios de nossa própria história. Como o leitor ou a leitora poderá ver, não há qualquer pretensão de se construir uma iconografia dos levantes amazônicos, tampouco de se chegar a um esgotamento da temática. Pelo contrário. Este deve ser lido como um livro de abertura: de diálogos, de olhares, de impressões, de sensações, de perspectivas. Um livro que nos permita, como dirá, mais adiante, Georges Didi-Huberman,⁹ “esfregar os olhos”.

Leandro R. Lage
Organizador

Belém, 3 de setembro de 2020.

9 Um livro que nos permita “esfregar os olhos”, como dirá Didi-Huberman no primeiro capítulo desta coletânea.

Parte I
Sensibilidades
insurgentes



Figura 1 – *Autorretrato*
Fonte: imagem cedida pelo artista.¹

1 OLIVEIRA, É. *Autorretrato*. 2016. 1 pintura, óleo sobre tela, 300x200 cm. Reprodução: Otávio Cardoso.

INSTAURAR DISSENSOS

A arte de Éder Oliveira é destinada a uma espécie de restituição, de libertação. Ao deslocar as imagens de indivíduos publicadas nos cadernos policiais para as ruas de bairros periféricos e para dentro das galerias, o artista devolve aos sujeitos e a seus rostos a liberdade de outros enquadramentos. Esses novos recortes já não obedecem estritamente aos regimes midiáticos do ver e do mostrar.

O gesto artístico do pintor paraense agiganta indivíduos apequenados pelas lentes sensacionais, moralistas, condenatórias do jornal e da polícia. Desenquadra-os de um esquema interpretativo, mas sem perder a dimensão de espetáculo, convertida em resistência do sujeito, pela imagem. As pinturas forjadas por Éder Oliveira nos colocam diante de um dos paradoxos da arte-política: contra o espetáculo, mais espetáculo!?

Instaurar dissensos, reconfigurar modos de representação, inaugurar formas enunciativas, desfazer molduras... Nesses tempos em que a própria canalhice é cinicamente espetacular, o que seria a arte senão essa possibilidade de sempre oferecer “*novas paisagens do visível, do dizível, do pensável*” (como diria J. Rancière)?

Leandro R. Lage



Figura 2 - Deputada federal Benedita da Silva

Fotógrafo: Luis Macedo, Agência Câmara dos Deputados. Imagem sob licença creative commons.

PODE UMA IMAGEM FAZER LEVANTE?

Para tentar responder à pergunta do título, voltamos ao ano de 2014, quando a deputada federal Benedita da Silva subiu à tribuna da Câmara dos Deputados vestida de empregada doméstica. Aquela imagem é constitutiva de uma dramaturgia política. Não o teatro escatológico que depõe políticos eleitos democraticamente. Referimo-nos à instauração de uma cena na qual nossas diferenças são expostas de modo radical, afrontoso, insurgente, à maneira de um levante.

Nessa cena política, a atriz revolta-se contra roteiristas, diretores e figurinistas daquele teatro e encena, no palco, uma igualdade entre todos e qualquer um. Essa mesma igualdade que causa arrepios aos que fazem questão da distinção, da hierarquia: de renda, de classe, de cor, de gênero etc.

Mas é Benedita da Silva quem se levanta, não a imagem! Sem dúvida. Mas também não se pode negar que aquele gesto é, em primeiro lugar, espetacular. É pensado estrategicamente para furar os bloqueios da gestão das visibilidades e dos lugares autorizados de fala. Benedita toma para si a tribuna, o microfone, os olhares e as lentes. Ao fazê-lo, intervém no visível, no dizível e, no limite, no pensável.

Que subam mais Beneditas naquela tribuna! Que mais Beneditas se sublevem!

Leandro R. Lage



Figura 3 - *Não sou dono da terra, sou a terra*, de Elza Lima e PP Condurú
Fonte: imagem cedida pelos artistas.

(RE)MONTAGEM COMO LEVANTE

Reagregar na imagem o que jamais foi separado. O olhar afetuoso de Elza Lima e a sutileza pictórica de PP Condurú sintetizam um levante singelo e grandioso: rompem com a cisão forjada epistemologicamente entre a natureza e o homem, entre o maquinaico e o manual, entre *ars* e *technè*.

Eis os paradoxos “científicos” de uma modernidade obsessiva pelo saber total: “Nós não criamos a natureza, nós criamos a sociedade; nós criamos a natureza, nós não criamos a sociedade; nós não criamos nem uma nem outra, Deus criou tudo; Deus *não criou nada, nós criamos tudo*”.² (LATOUR, 1994, p. 39)

Aos artistas restou, diante dessas aporias, o dever de (re)montar, de (re)pôr os elementos no lugar exato onde sempre estiveram, a despeito do estranhamento imposto a eles por uma mentalidade científica colonialista-positivista-totalizante-predatória. Enquanto não entendermos isso, continuaremos coisificando o mundo e depurando a vida a partir dos cálculos de custo-benefício, revestidos de uma aura enganosa de sustentabilidade.

Leandro R. Lage

2 LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

Capítulo 1

TORNAR SENSÍVEL¹

Georges Didi-Huberman

Tradução:²

Marcelo Barbalho

Leandro R. Lage

POVOS REPRESENTÁVEIS, POVOS IMAGINÁRIOS?

A representação do povo enfrenta uma dupla dificuldade, senão uma dupla aporia, que advém da nossa impossibilidade de subsumir cada um dos dois termos, “representação” e “povo”, na unidade de um conceito. Hannah Arendt (1995) dizia que nunca chegaremos a pensar a dimensão política enquanto insistirmos em falar sobre o homem, pois a política se interessa, na verdade, por outra coisa, que são os homens, cuja multiplicidade se modula cada vez de modo diferente, seja como conflito, seja como comunidade. Nesse mesmo sentido, devemos dizer, com efeito, que nunca chegaremos a pensar a dimensão estética – ou o mundo “sensível” ao qual reagimos a todo instante – se falarmos da representação ou da imagem: há apenas imagens, imagens cuja própria multiplicidade, seja de conflito ou de convivência, resiste a toda síntese.

- 1 Publicado originalmente sob o título “Rendre sensible”, no livro *Qu'est-ce qu'un peuple?*, lançado pela editora La Fabrique em 2013, com textos de Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Sadri Khiari, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman. A publicação desta versão do texto em língua portuguesa foi gentilmente autorizada por Georges Didi-Huberman aos tradutores.
- 2 Nota dos tradutores: As citações e referências foram adaptadas da versão original, em notas de rodapé, para esta versão, em formato ABNT e sistema autor-data. Mantivemos, contudo, as referências originais, optando-se pelas edições mais recentes das obras citadas, indicadas pelo próprio autor no texto original.

É por isso que podemos dizer que o povo, “o povo” como unidade, identidade, totalidade ou generalidade simplesmente não existe. Supondo que ainda exista em algum lugar uma população inteiramente autóctone – como podemos ver, mas é sem dúvida um dos últimos exemplos conhecidos, nas imagens documentais de *First Contact*, em que são registradas as primeiras trocas, em 1930, entre um grupo de aventureiros e uma população da Nova Guiné isolada do resto do mundo desde o alvorecer dos tempos³ –, “o povo” não existe pois, mesmo em um caso de isolamento como esse, supõe-se um mínimo de complexidade, de impureza que representa a composição heterogênea desses múltiplos e diferentes povos que são os vivos e seus mortos, os corpos e seus espíritos, os do clã e os outros, os machos e as fêmeas, os humanos e seus deuses ou mesmo seus animais... Não há um povo: existem apenas povos coexistentes, não apenas de uma população a outra, mas também no interior – social ou mental – de uma mesma população também coesa, como erroneamente se costuma imaginar.⁴ É sempre possível hipostasiar “o povo” em identidade ou em generalidade: mas o primeiro é fabricado, condenado à exaltação por parte de todos os tipos de populismos;⁵ enquanto o segundo não é encontrável, constituindo uma aporia central para todas as “ciências políticas” ou históricas.

Não nos surpreende que Pierre Rosanvallon tenha dado à sua pesquisa histórica sobre a representação democrática na França o título *Le Peuple introuvable* (2002). Desde o início desse livro já se aponta o “mal-estar”, como está escrito com todas as letras: mal-estar de uma democracia – a saber, literalmente, o “poder do povo” – tensionada entre a evidência de seu horizonte enquanto “bem político” e a intangibilidade gritante, geralmente escandalosa, de sua realidade enquanto “decepção política”. É bastante interessante, por outro lado, que esse mal-estar ou essa “obscuridade” inerente à nossa história democrática seja então remetida, como o paradigma mais necessário, mas também o mais espinhoso, à questão da representação: “É em torno da questão da representação, em

3 B. Connolly e R. Anderson, *First Contact*, 1982. Ver: Niney (2000).

4 Já tentei justificar esse plural em Didi-Huberman (2012).

5 Ver número especial da *Revista Critique* (2012).

suas duas acepções de *mandato* e *figuração*, que se amarram as dificuldades”. (ROSANVALLON, 2002, p. 13, grifo do autor) Mas parece curioso – e mesmo inquietante – que Pierre Rosanvallon (2002), ao tratar de democracia, somente evoque essa dialética da representação por meio de uma referência imediata a Carl Schmitt, para quem, com efeito, a representação política deve ser distinguida com “mandato”.⁶

Sabemos que, em sua nostalgia pelo poder monárquico, Carl Schmitt só poderia empregar a figuração simbólica contra o mandato democrático. Em seu *Verfassungslehre*, de 1928 – uma de suas obras fundamentais –, Carl Schmitt (1993, p. 347, grifo do autor) não esqueceu de ressaltar, detalhadamente, que a representação

não é possível com qualquer tipo de ser, e isso pressupõe um tipo especial [excepcional] de ser (*eine besondere Art Sein*). Algo morto, de menor valor ou sem valor, algo vil (*etwas Totes, etwas Minderwertiges oder Wertloses, etwas Niedriges*), não pode ser representado. Falta-lhe esse tipo superior de ser (*gesteigerte Art Sein*) que é suscetível de ser alçado à condição de ser público, de ter uma existência (*Existenz*). Palavras como grandeza, eminência, majestade, glória, dignidade e honra buscam assegurar essa especialidade [ou excepcionalidade] (*Besonderheit*) de um ser elevado e suscetível de representação.

Não vemos, sob essa ótica, como “o povo” ou “os povos” seriam de alguma forma representáveis. Carl Schmitt, como sabemos, queria unificar a noção de povo em sua negatividade e sua incapacidade próprias: o povo, para ele, não é. Não é isso – uma magistratura ou uma gestão, por exemplo –, e não é aquilo (um ator político no sentido pleno, por exemplo); tudo o que o povo sabe fazer, segundo ele, é aclamar a representação do poder que lhe é apresentada como *Führertum*, como “orientação” suprema. (SCHMITT, 1993)⁷ Pierre Rosanvallon se mantém,

6 Ver: Beaud (1987).

7 Ver ainda Schmitt (1997). Discuti o uso desses textos de Carl Schmitt por Giorgio Agamben (2008) em Didi-Huberman (2009b).

evidentemente, nos antípodas da aversão exibida por Carl Schmitt (1988) à “evidência democrática”. Mas ele se vê prisioneiro do modelo disjuntivo estabelecido pelo autor de *Théologie politique* entre *Stellvertretung* e *Repräsentation*: ele sem dúvida inverte a hierarquia – o mandato, de agora em diante, tem precedência sobre o simbólico – mas acaba por jogar uma vez mais a representação dos povos contra si mesmos. Como se, *figurados*, os povos se tornassem necessariamente *imaginários*; como se, condenados à imagem, eles inevitavelmente se tornassem ilusórios.

Três “povos imaginários” aparecem, assim, aos olhos de Pierre Rosanvallon (2002, p. 440-441): o *povo-opinião*, quando a opinião pública é definida como essa “forma inorgânica pela qual um povo faz saber o que quer e o que pensa” (segundo Hegel) ou como a “forma moderna de aclamação” (segundo Carl Schmitt, uma vez mais); o *povo-nação*, cuja obsessiva “celebração populista” se torna operadora da exclusão, do selvagem ao imigrante; e, finalmente, o *povo-emoção* no qual se exprime,

sobre um modo patético, a busca pela identidade das massas modernas. Pobres em conteúdo, essas comunidades de emoção não tecem nenhum vínculo sólido. Elas realizam uma fusão apenas temporária e não implicam obrigações entre os homens. Elas também não implicam nenhum futuro. Longe de incorporar uma promessa de mudança ou uma potência de ação, como outrora o povo-acontecimento da Revolução, o povo-emoção não se inscreve em uma história. Ele é somente a sombra fugaz de uma falta e de uma dificuldade. (ROSANVALLON, 2002, p. 447-448)

Sem dúvida, Pierre Rosanvallon (2002) se refere aqui, acima de tudo, aos “estádios”, às “telas de televisão” e às “colunas de revistas”. Mas sua própria expressão, “povo-emoção”, comprometida por um diagnóstico tão severo, não deixa de ter consequências para as duas noções reunidas por ele, a de povo e a de emoção, através desta terceira que é, precisamente, a representação. Está claro que a representação pode transmitir as emoções artificiais das telas de televisão e das colunas de revistas; ela também pode, sem dúvida alguma, veicular as grandes “orientações”

totalitárias às quais Carl Schmitt subscreveu em 1933. Mas a representação, assim como o povo, é precisamente: algo múltiplo, heterogêneo e complexo. A representação – nós a conhecemos um pouco mais precisamente a partir de Nietzsche e Warburg – é portadora de efeitos estruturais antagônicos ou paradoxais, o que poderíamos chamar de “síncopes” no nível de seu funcionamento semiótico, ou ainda de “distensões” sintomáticas, num nível mais metapsicológico ou antropológico.⁸ Os povos e suas emoções, portanto, nos demandam muito mais do que essa crítica condescendente que vale a pena ser revogada: uma revogação filosoficamente acordada – de fundo platônico – do mundo sensível em geral, de seus próprios movimentos e, portanto, de seus possíveis recursos.

ESFREGAR OS OLHOS DIANTE DAS IMAGENS DIALÉTICAS

Seria necessário retomar com um pouco menos de admiração – ou até com desprezo – aquilo que Hegel identificou no povo como sua “maneira inorgânica de fazer saber aquilo que quer e aquilo que pensa”, ou mesmo aquilo que Carl Schmitt concedeu às massas sob o nome de “aclamação” (obviamente, Carl Schmitt terá falado muito menos sobre os protestos dos povos, de suas dores, de suas imprecações, de suas “manifestações” ou seus apelos à emancipação). Se o povo-emoção é um povo-imaginário, como afirma Pierre Rosanvallon (2002), isso não quer dizer que ele seria “pobre de conteúdo”, “sem nenhum vínculo sólido”, condenado à “fusão passageira” e a “sem nenhum comprometimento futuro [nem nenhum] poder de ação”. Isso não significa que o povo “não se inscreve na história” – e a mais simples razão disso é que as emoções mesmas, assim como as imagens, são inscrições da história, seus cristais de legibilidade (*Lesbarkeit*), para retomar aqui uma noção comum a toda uma constelação de pensadores que reconsideraram, nos anos 20 e 30 do século XX, ou seja, em um contexto de lutas contra o fascismo, as relações fundamentais entre historicidade e visibilidade dos corpos (refiro-me a Walter

8 Em relação a “síncopes”, ver: Marin (1994). Em relação a “distensões”, ver: Didi-Huberman (1990).

Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, e até Theodor Adorno).⁹

Isso porque as próprias emoções – como as imagens, de acordo com o conceito magistral que Benjamin forjou – são dialéticas. O que significa, para começar, que elas têm uma relação muito particular com representações: relação, a um só tempo, de inerência e de disjunção, de expressão e de conflito. Na mesma época em que Aby Warburg começou a observar os jogos de “polarizações” e “despolarizações” das “fórmulas de pathos” na longa duração das imagens,¹⁰ Sigmund Freud insistiu, na *Traumdeutung*, em um ponto crucial, já reconhecido por ele na observação dos sintomas histéricos: a existência do inconsciente implica que haja uma dialética complexa – aqui expressão e lá conflito, aqui congruência e acolá discordância – entre os afetos e as representações. (FREUD, 2010) Se é verdade que a história das sociedades também não avança sem o inconsciente, devemos recorrer à evidência formulada por Walter Benjamin em seu *Livre des passages* (1989, p. 481, grifo do autor):

Na imagem dialética, o pretérito [...] só pode se revelar como tal numa época bem determinada: aquela em que a humanidade, esfregando os olhos, percebe precisamente essa imagem do sonho (*Traumbild*) enquanto tal. É nesse instante que o historiador assume, para essa imagem, a tarefa de interpretação dos sonhos (*die Aufgabe der Traumdeutung*).

Quando a humanidade não esfrega os olhos – quando suas imagens, suas emoções e seus atos políticos não se veem divididos por nada –, então as imagens não são dialéticas, as emoções são “pobres em conteúdo” e os atos políticos “não se comprometem com nenhum futuro”. O que torna as pessoas “encontráveis” deve, então, ser buscado tanto na crise de sua figuração quanto na de seu mandato. Isso é o que Walter Benjamin (2000a, p. 93, tradução nossa) compreendeu com toda clareza em seu ensaio de 1935, sobre “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité

9 Ver: Didi-Huberman (2000). E a recente edição da revista online Trivium (PIC; ALLOA, 2012).

10 Ver: Didi-Huberman (2002).

technique”: “A crise das democracias”, escreveu ele, “pode ser entendida como uma crise das condições de exposição do homem político”.¹¹ Onde “o campeão, a vedete e o ditador saem vitoriosos”¹² (BENJAMIN, 2000a, p. 94, tradução nossa) nos estádios ou nas telas do cinema comercial, será necessário, portanto, dialetizar o visível: fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las de outra maneira, e introduzir a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento combinados. Esfregar os olhos, em resumo: esfregar a representação com o afeto, o idealizado com o reprimido, o sublimado com o sintomático.

Uma representação dos povos torna-se possível a partir do momento em que aceitamos introduzir a divisão dialética na representação dos poderes. Não é suficiente, como faz Pierre Rosanvallon (2002), retrair a história do mandato político a partir das premissas democráticas de Tocqueville; não é mais suficiente, como faz Giorgio Agamben (2008), repensar a arqueologia do “reino” e da “glória” a partir das premissas teológicas dos padres da igreja, depois das premissas antidemocráticas de Carl Schmitt. Dialetizar, para Walter Benjamin (2000b, p. 430), consiste, ao contrário, em fazer aparecer em cada fragmento da história essa “imagem” que “passa num piscar de olhos”, que “surge e se evanesce no instante em que se oferece ao conhecimento”, mas que, em sua própria fragilidade, envolve a memória e o desejo dos povos, ou seja, a construção de uma emancipação porvir. Uma forma de admitir que, nesse domínio, o historiador deve saber lançar o olhar ao menos sobre os “laços transitórios” ou fragilidades que, à contrapelo do “sentido da história” – que nossa “atualidade” tanto quer crer –, surgem como se viessem de muito longe e logo desaparecessem, como sinais carregados de uma historicidade até então impensável.

Esses sinais ou “imagens dialéticas” são frágeis, certamente. Essa é também a delicadeza das emoções coletivas, embora seja seu grande recurso dialético: “No entardecer do primeiro dia de combate [durante a Revolução de julho de 1830], vimos em diversos lugares de Paris, ao

11 Texto original: “La crise des démocraties peut se comprendre comme une crise des conditions d’exposition de l’homme politique”.

12 Texto original: “le champion, la vedette et le dictateur sortent vainqueurs”.

mesmo tempo e de modo independente, as pessoas atirarem contra os relógios”,¹³ recorda Benjamin (2000b, p. 440, tradução nossa), Sem dúvida, essa não foi uma maneira muito afetiva de fazer explodir o “tempo homogêneo e vazio” e de substituí-lo, por meio desse sinal interposto, por um modelo de “historiografia materialista” caracterizada pela desmontagem e remontagem de toda temporalidade (BENJAMIN, 2000b)? É essa, em todo caso, a fragilidade mesma dos povos: a destruição de alguns relógios públicos e a morte de 800 insurgentes de julho não impediram a recuperação burguesa e monarquista do movimento. Mas Walter Benjamin (2000b, p. 431) – que escreveu essas linhas no período em que corria mais perigo, em 1940 – desejava enaltecer esse tipo de “imagem de sonho” em que todos os relógios seriam fuzilados, para esfregar os olhos diante dela e reformular, no próprio gesto de despertar, a tarefa do historiador que ainda hoje recai sobre nós, em frases que, desde muito tempo, nunca me canso de reproduzir:

Fazer o trabalho de um historiador não significa saber ‘como as coisas realmente aconteceram’. Significa apropriar-se de uma recordação (*sich einer Erinnerung bemächtigen*), tal como ela surge no instante de um perigo (*wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt*). Para o materialismo histórico, trata-se de reter uma imagem do passado (*ein Bild der Vergangenheit*) que se oferece de modo inesperado ao sujeito histórico no momento do perigo. Esse perigo ameaça tanto os conteúdos da tradição quanto seus destinatários. Ele é o mesmo para um e para ambos, e consiste para eles em tornar-se o instrumento da classe dominante. Em cada época, é necessário tentar extrair a tradição do conformismo que ameaça subjugar-la. (BENJAMIN, 2000b, p. 431, grifo nosso)

Essa insistência na “tradição” – distinta de todo o “conformismo” cultural – não deve nos surpreender em um contexto dominado pelo perigo

13 Texto original: “Au soir du premier jour de combat [lors de la révolution de juillet 1830], on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges”.

imediatamente e pela urgência de responder politicamente a ele. Benjamin partilhou com Freud e Warburg uma consciência aguda da eficácia antropológica das sobrevivências; ele partilhou com Bataille e Eisenstein a percepção otimista de uma eficácia política das sobrevivências, seja esfregando os olhos na frente das carcaças de animais nos matadouros de La Villette, seja na frente dos esqueletos em movimento de uma procissão mexicana, o que mostrariam muito claramente, mais tarde, cineastas como Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini ou Glauber Rocha. Mas essa percepção histórica – e também trans-histórica, pois atribui lugar decisivo às longas durações e *missing links*, às heterocronias e retornos do reprimido – não prosseguiu sem a divisão pela qual toda representação dos povos se sustenta. Enquanto Carl Schmitt estava interessado apenas na tradição do poder, Benjamin (2000b, p. 433, grifo do autor) opõe, energicamente, a tradição dos oprimidos: “A *tradição dos oprimidos* nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Devemos alcançar uma concepção de história que corresponda a essa lição”.

Compreendemos que Walter Benjamin (1991, p. 356, grifo do autor) havia, ao mesmo tempo, situado a tarefa do historiador – e, sem dúvida, também a do artista – por meio de sua vontade de fazer figurar os povos, isto é, de dar uma representação digna aos “sem-nome” da história: “É mais difícil honrar a memória dos sem-nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que a de pessoas reconhecidas [*trecho grifado*: celebridades, poetas e pensadores, sem exceção]. A construção histórica é dedicada à memória dos sem-nome”.¹⁴ Essa tarefa é, ao mesmo tempo, filológica – ou “micrológica”, como Benjamin (2000) costumava dizer – e filosófica: ela exige a exploração de arquivos nos quais os “conformistas” da história nunca colocaram os narizes (ou os olhos); ela requer, ao mesmo tempo, uma “armação teórica” (*teoretische Armatur*) e um “princípio construtivo” (*konstruktiv Prinzip*) dos quais a história positivista é completamente privada.

14 Texto original: “Il est plus difficile d’honorer la mémoire des sans-noms (*das Gedächtnis der Namenlosen*) que celle des gens reconnus [*passage biffé*: fêtés, les poètes et les penseurs ne faisant pas exception]. À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique”.

Essa “armação teórica” supõe não subsumir as imagens às ideias nem as ideias aos fatos. Quando Benjamin (2000b), por exemplo, fala da “tradição dos oprimidos” (*Tradition der Unterdrückten*), ele emprega sem dúvida um vocabulário marxista diretamente relacionado à luta de classes; mas ele também sabe que a palavra *Unterdrückung* faz parte do vocabulário conceitual da psicanálise freudiana. Traduzido para o francês como “repressão”, o termo designa um tipo de processo psíquico do qual o recalque (*Verdrängung*) parece ser uma espécie particular: a repressão pode ser consciente, enquanto o recalque é sempre inconsciente; a repressão pode ser aplicada aos afetos, enquanto o recalque opera apenas sobre as representações.¹⁵ Caberia, portanto, ao historiador tornar os povos “representáveis”, fazendo figurar aquilo que se encontra “reprimido” em suas representações tradicionais ou, melhor dizendo, conformistas. Contudo, o que é “reprimido” nessas representações diz respeito não apenas ao seu estatuto de invisibilidade social – o que Hannah Arendt, por exemplo, estudou em *La Tradition cachée*, por meio da figura do pária¹⁶ –, mas também àquilo que Hegel havia chamado de “forma inorgânica pela qual um povo faz saber o que quer e o que pensa”, expressando afetos pela interposição entre gestos do corpo e movimentos da alma.

LEVANTAR A TAMPA, TORNAR OS ESTEREÓTIPOS VISÍVEIS

Os melhores historiadores são aqueles que contribuem de forma mais eficaz para levantar a tampa – a tampa da repressão, a *Unterdrückung* dos povos. Não é meu objetivo, claro, constituir um rosário de obras-primas da disciplina histórica, desde Burckhardt e Michelet até a produção contemporânea. Mas gostaria de lembrar brevemente três obras graças às quais, de maneira exemplar, a tampa não apenas foi levantada, mas estilhaçada. A primeira é a de Michel De Certeau (1973, 1990, 1994): a partir de uma história das solidões – solidões místicas, particularmente –, Michel De

15 Ver: Freud (1968).

16 Ver: Arendt (1997).

Certeau tocou nessa “ausência da história” convencional até explorar os atos de resistência social inerentes a determinadas “artes de viver” das pessoas mais “comuns”.

Michel Foucault (1961, 1963a, 1963b, 1975, 1976, 1984a, 1984b) partiu, como sabemos, de uma história dos desvios e de seus tratamentos institucionais: psíquicos com o asilo, somáticos com a clínica, criminais com a prisão, sexuais enfim, até mesmo literários (na obra de Raymond Roussel, por exemplo). No entanto, ele também terminou, ao sabor de suas pesquisas arquivísticas – quer dizer filológicas – armadas de um “princípio construtivo” e crítico – isto é, filosófico –, por distinguir certos lugares onde uma tal “tradição dos oprimidos” pôde se reconhecer, se reunir, se organizar, fazer frente. Ele chamou esses lugares de heterotopias. Não que tais lugares possam existir como caixas funcionais de uma liberdade totalmente garantida:

Não acredito na existência de algo que seria funcionalmente – por sua própria natureza – radicalmente libertador. A liberdade é uma prática. Pode então sempre existir, de fato, um determinado número de projetos que visem modificar determinadas restrições, torná-las mais flexíveis, ou até mesmo quebrá-las, mas nenhum desses projetos pode, simplesmente por sua natureza, garantir que as pessoas serão automaticamente livres. A liberdade dos homens nunca é assegurada pelas instituições e leis que têm por função garanti-la. [...] Se encontrássemos um lugar – que talvez exista – onde a liberdade se exerce realmente, descobriríamos que não seria graças à natureza dos objetos, mas, novamente, graças à prática da liberdade. O que não quer dizer que apesar de tudo podemos deixar as pessoas nas favelas, acreditando que elas terão apenas que exercer seus direitos. Não existem, por definição, máquinas de liberdade. [...] Existem apenas relações recíprocas e diferenças perpétuas entre elas. (FOUCAULT, 1994b, p. 275-277)

As heterotopias definem o próprio espaço dessas possíveis diferenças – onde a tampa balança, movimentada um pouco e deixa passar um vapor ardente de liberdade. As utopias funcionam perfeitamente, mas de ma-

neira irreal – e consoladora, acrescenta, aliás, Foucault (1994a, 1994b) –, enquanto as heterotopias funcionam de uma maneira muito real, mesmo que isso corresponda a um funcionamento instável, remendado, imperfeito, nunca completo. As heterotopias colocam em prática, diz Foucault (1994a, p. 756), “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço onde vivemos”. Elas têm “o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, vários locais que são por si só incompatíveis”, até mesmo várias temporalidades heterogêneas (digamos que nesse sentido os arquivos, os museus ou as bibliotecas são, aos olhos de Michel Foucault (1994a), heterotopias escondidas sob seus próprios lambris institucionais). Elas aparecem como uma “grande reserva de imaginação” (FOUCAULT, 1994a, p. 762), que só cabe a nós usar livremente.

É nessa escola de liberdade que Arlette Farge terá igualmente aprendido de livro em livro, com elegância e obstinação. Os arquivos foram para ela uma oportunidade quase inesperada – mas logo inesgotável – de levantar uma tampa que os próprios arquivistas provavelmente acreditavam ser inamovível. (FARGE, 1989) Ela fez sua uma sensação, que é também um princípio metodológico, bem descrito no passado por Aby Warburg (1990, p. 106, grifo do autor) durante suas incansáveis explorações do *ricordanze* no arquivo florentino do Renascimento:

As vozes dos mortos ecoam ainda em centenas de documentos de arquivos decifrados, e em milhares de outros que ainda não foram; a piedade do historiador pode restituir o timbre dessas vozes inaudíveis (*historische Pietät vermag der unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*), se ele não recua diante do esforço de reconstituir o vínculo natural entre a palavra e a imagem (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*).

É somente armada de uma intuição metódica que uma história dos povos poderia começar ou recomeçar. Arlette Farge (1974) renovou um gesto de Karl Marx – o de sua defesa jurídica dos ladrões de madeira em 1842 – ao trabalhar inicialmente sobre os roubos de alimentos na Paris do século XVIII; ela renovou a injunção benjaminiana relativa à “tradição dos oprimidos” ao dedicar uma grande parte de seu trabalho às

populações de rua parisiense, mas também às dimensões heterogêneas que são, de um lado, a “opinião pública” e, de outro, a “escrita de si” – ou “sobre si” – (FARGE, 1992a, 2003, 2008); ela acompanhou e prolongou o trabalho de Michel Foucault ao investigar a “vida frágil” dos pobres, dos marginalizados, dos oprimidos. (FARGE, 1982, 1992b, 1992c) Ao fazê-lo, ela levantou a tampa dos discursos em geral realizados – ou seja, que se sobressaem – sobre a vida social, e permitiu que surgissem, na representação dos povos, seus sintomas e afetos que ela tão bem descreveu em seu livro *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIIIe siècle* (2007, p. 9-10, grifo do autor), no qual no preâmbulo ousou lançar este desafio:

É a respiração dos corpos anônimos e pouco abastados do século XVIII que será transcrita aqui, eles que pensam e bufam, se encantam, se perturbam e se violentam. Existem nos corpos mais pobres (como em outros) a vontade e o sonho de múltiplas fugas, a invenção de gestos criados ou delineados para obter sucesso e de palavras para nomeá-los e, portanto, para se apropriar deles. A surda potência física e corporal do anônimo, que age pela esperança do futuro, lembrando-se facilmente do que foi, encontra, responde e fala com o poder para nele se integrar ou modificá-lo. [...]

Lá estremece alguma coisa. Os corpos vibram e moldam seus destinos. Homens e mulheres, seres de carne, estão ‘afetivamente no mundo’. Eles lutam constantemente contra o próprio corpo e estão em inevitável simbiose com ele para afastar não apenas o frio, a fome e o cansaço, mas também a injustiça, o ódio e a violência. Agindo através e sobre a história, são seres comuns. [...] Longe daqui a vontade de definir (como se faz com frequência) os mais fracos pelas necessidades e desejos primários de seus corpos, que aliás consideramos incultos. Pelo contrário, tentar a aproximação histórica e política dessa ‘parte material dos seres animados’ [definição usual do corpo] confirma a infinita nobreza do corpo, sua capacidade racional e apaixonada de criar *com* a história, e *apesar dela*, pois é sede

e parte integrante das sensações, dos sentimentos, das percepções. Dúctil, ele se inclui no mundo enquanto é possível. Isso custa sorrisos e gritos, gestos e amores, sangue e tristeza, também cansaço. Os corpos, sua história e a história são um só.¹⁷

Afirmar, inicialmente, que os corpos – os corpos singulares, múltiplos, e não “o corpo” em geral – são “atingidos pela história e agem sobre ela” é adotar uma posição histórica que havia sido inaugurada por Jacob Burkhardt, defendida por Nietzsche e verificada por Warburg (1990), como também por Marc Bloch e alguns grandes etnólogos ou sociólogos: uma posição segundo a qual a história não se conta apenas por meio de uma série de ações humanas, mas também por meio de toda a constelação de paixões e emoções sentidas pelos povos. Afirmar, em seguida, que os corpos estão “afetivamente no mundo”, é assumir uma posição filosófica adotada pela fenomenologia do sensível que encontramos, exemplarmente, em Erwin Straus, Jean-Paul Sartre ou Maurice Merleau-Ponty: é abrir a história a toda uma antropologia de corpos afetados, de corpos afetivos.¹⁸ Afirmar, enfim, que “lá alguma coisa treme” é se engajar em uma posição literária, pois escrever bem a história é antes de tudo escrever: o que compromete o historiador com escolhas formais, estilísticas, narrativas, até mesmo poéticas, escolhas que determinam o conteúdo tanto quanto o estilo de sua produção de conhecimento.

Essas três tomadas de posição agem indissociavelmente a cada tentativa de dar aos povos uma digna representação histórica. Nós as encontramos, por exemplo, nas obras de Jacques Rancière, em que a posição histórica se traduziu em um trabalho sobre os arquivos dos povos – uma modéstia muito rara nos usos da comunidade filosófica à qual Rancière pertence primeiramente –, como se observa, por exemplo, na coleção composta em colaboração com Alain Faure sobre *La Parole ouvrière: 1830-1851: textes rassemblés et présentés* (2007), assim como no grande livro de arquivos intitulado *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve*

17 Ver, mais recentemente, Farge (2009). Um prolongamento dessas problemáticas se encontra na obra reunida pelo Coletivo Maurice Florence (2009).

18 Arlette Farge se refere aqui ao livro de D. Le Breton (2004).

ouvrier (2009).¹⁹ No entanto, essa escolha de método abrange uma posição literária caracterizada pela preocupação com o detalhe material, o respeito pelos documentos e sua montagem concomitante. Rancière (1990), para isso, se baseou nas fontes do realismo francês do século XIX, desde as “micrologias” de Gustave Flaubert – contemporâneo exato de Karl Marx – até os *Carnets d’enquêtes. Une ethnographie inédite de la France (1871-1890)* (1986) de Émile Zola; ou desde os textos de Michelet até as histórias parisienses de Rainer Maria Rilke.²⁰ Só lhe terá faltado, a toda essa travessia pela imanência histórica, a audácia de uma operação suplementar, aquela justamente que um Walter Benjamin ou um Georges Bataille souberam colocar em prática – memória proustiana, encontro surrealista e metapsicologia freudiana – em cada documento histórico e detectando uma implementação sintomática ao exigir do historiador a “tarefa da interpretação dos sonhos” da qual trata o *Livre des passages (1927-1940)* (1989, p. 481).

Jacques Rancière não deixou de levantar algumas tampas pesadas do conformismo historicista, guiado por uma posição filosófica que deve muito à leitura de Karl Marx, sem dúvida, mas também, de maneira mais silenciosa – e talvez graças a esse outro grande filósofo da política, na França, que é Claude Lefort (1978, 2000, 2001) –, por tudo aquilo que, na obra de Maurice Merleau-Ponty, terá conseguido evidenciar os pontos de contato entre a dialética, de onde procederia uma filosofia da história, e o sensível onde se funda toda fenomenologia dos corpos.²¹ Refletir a respeito das relações entre política e estética sob o ângulo de uma “partilha do sensível”, como faz Jacques Rancière (2000), não é, de fato, encontrar as funções dialéticas em ação nesse “campo do sensível” em que tantos estetas gostariam de estar livres de toda conflitualidade, de toda negatividade? Não devemos, simetricamente, reconhecer em toda manifestação política – que se ouça essa palavra mais concretamente ou mais filosoficamente – o próprio encontro de uma relação dialética e de uma relação

19 Ver, igualmente, Rancière (2003).

20 Ver: Zola (1986) e Rancière (1990).

21 Ver: Merleau-Ponty (1960, 1983, 2000). Para uma reabilitação filosófica do sensível, ver o belo livro de E. Coccia (2010).

sensível, como bem recordam essas linhas de Rancière (2004, p. 242-244) sobre a distinção entre a política e a polícia:

‘Circulando! Não há nada para ver’. A polícia diz que não há nada para ver na estrada, nada a fazer a não ser circular. Ela diz que o espaço para circular é apenas o espaço para circular. A política consiste em transformar esse espaço de circulação em espaço de manifestação de um sujeito: o povo, os trabalhadores, os cidadãos. Ela consiste em refigurar o espaço, o que há nele para fazer, ver, nomear. Ela é o litígio instituído sobre a partilha do sensível [...]. A essência da política é o dissenso. O dissenso não é a confrontação de interesses ou opiniões. É a manifestação de uma diferença do sensível sobre ele próprio. A manifestação política faz ver aquilo que não tinha motivos para ser visto, ela abriga um mundo dentro de outro, por exemplo o mundo onde a fábrica é um local público naquele em que ela é um local privado, o mundo onde os trabalhadores falam, e falam sobre a comunidade, onde eles gritam para expressar somente sua dor.

Manifestação, portanto, é isso que acontece quando os cidadãos se declaram oprimidos e ousam expressar sua impotência, sua dor e suas emoções concomitantes. É isso que acontece quando um acontecimento sensível toca a comunidade em sua história, isto é, na dialética de seu devir. Então, o afetivo e o efetivo se desenvolvem em conjunto. Lá onde Alain Badiou (2011, p. 70-71) quis postular um senso da história em que essa concomitância seria “saturada, terminada”, e deveria dar lugar a uma “concepção não expressiva da dialética filosófica”, nós podemos, ao contrário, observar em toda parte a sobrevivência e a eficiência das mais antigas “fórmulas de páthos”: lamentações que se elevam e se tornam imprecações, imprecações lançadas que se tornam ações. Não existe “política da verdade”, como diz Badiou (2011, p. 71) – que a qualifica como “real e lógica” para melhor desqualificar, de maneira completamente platônica, aquilo que seria da ordem do imaginário ou do emocional –, sem verdade do sensível. Enquanto escrevo estas linhas (junho de 2012), tudo o que Eisenstein imaginou na cena das lamentações do *Cuirassé*

Potemkine encontra um novo valor de urgência na concomitância das lágrimas derramadas nos funerais das vítimas do regime sírio de Bashar al-Assad, dos gritos lançados na cara da polícia e das armas, tornando-se necessário procurarmos oferecer um futuro – agora que é impossível dialogar – para tal protesto.

APROXIMAR-SE, DOCUMENTAR, TORNAR SENSÍVEL

Aproximar a política através das múltiplas oportunidades de um “litígio instituído sobre a partilha do sensível”, como quer Jacques Rancière (2011, 2000), não é terminar por “estetizar a política” – o pior aos olhos de Walter Benjamin – porque é isso que fizeram, com grande pompa, os regimes fascistas de sua época –, o que nos permitiria, em todo caso, criticar, aqui e ali, o autor de *Partage du sensible*? A resposta a essa pergunta é muito simples: é que a própria estética designa um campo de conflitos, uma divisão por meio da qual muitas outras palavras são atravessadas, por exemplo, quando queremos ouvir na palavra “povo” – os famosos, os falsários²² super-representados – tudo de que os povos, precisamente, são excluídos; ou quando queremos ouvir na palavra “imagem” – suporte da celebridade, da super-representação de promessas vazias – tudo o que as imagens sabem precisamente contestar. Qual é então o sentido da palavra “estética” quando Jacques Rancière (2007, p. 6) não hesita em escrever que “a emancipação dos trabalhadores era primeiramente uma revolução estética: a manifestação da diferença em relação ao universo sensível ‘imposto’ por uma condição”?

Estamos muito longe de quando a estética se propõe os “critérios da arte” ou da beleza – o que Carl Einstein classificou como ridículos “concursos de beleza” –, caros às instituições acadêmicas. A estética da qual estamos tratando é um conhecimento que se propõe aos acontecimen-

22 Nota dos tradutores: O autor utiliza as expressões idiomáticas *valeur de singe* e *monnaie de singe* para as quais não encontramos nenhuma correspondência em português. *Payer en monnaie de singe*, do francês, conota o uso de uma moeda sem valor real, que não pode ser convertida em dinheiro. Optou-se, assim, por remeter às ideias de “falsários” e de “promessas vazias” para caracterizar a super-representação das celebridades.

tos do sensível, pouco importa que sejam artísticos ou não. No entanto, para melhor descrevê-los, precisamos não apenas dessa crítica filosófica desenvolvida, entre outros, por Jacques Rancière, mas também de uma verdadeira antropologia que se beneficiaria de ser informada pelas “técnicas do corpo” (de acordo com a lição de Marcel Mauss), pelas “fórmulas de páthos” (de acordo com a lição de Aby Warburg) ou pelos “momentos tímicos” (de acordo com a lição das descrições fenomenológicas, aquelas de Ludwig Binswanger, por exemplo). Mas, para descrever, é preciso primeiro saber escrever, isto é, assumir posição – literariamente, esteticamente, eticamente – na língua, esse vasto campo de conflitos no qual se encontram os usos mais redutores e os mais abertos, as piores palavras de ordem e os melhores questionamentos. Uma antropologia dos acontecimentos sensíveis começa a partir do momento em que se aceita aproximar-se, pelo olhar, pela escuta e pela escrita, deixando de renunciar às pretensões apodíticas da metafísica escolar.

A metafísica clássica passou por uma especialização em que a literatura não tinha o que fazer, porque ela funcionou sob um fundo de racionalismo indiscutível e porque estava convencida de poder fazer compreender o mundo e a vida humana por um agenciamento de conceitos. [...] Tudo muda quando uma filosofia fenomenológica ou existencial se propõe a tarefa, não de explicar o mundo ou descobrir suas ‘condições de possibilidade’, mas de formular uma experiência do mundo, um contato com o mundo que precede todo pensamento *sobre* o mundo. [...] Portanto, a tarefa da literatura e a da filosofia não pode mais estar separada. Quando se trata de fazer falar a experiência do mundo, e de mostrar como a consciência escapa pelo mundo, não podemos mais nos vangloriar de chegar a uma transparência perfeita da expressão. A expressão filosófica assume as mesmas ambiguidades que a expressão literária, se o mundo é feito de tal maneira que só pode ser expresso por meio de ‘histórias’ e apontando com o dedo. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 35-37, grifo do autor)

Eu não sei se Jacques Rancière, para falar como eu falo sobre a “dialética do sensível”, aceitaria tal intermediação filosófica (intermediação de um ponto de vista fenomenológico no sentido de Merleau-Ponty, até mesmo antropológico no sentido de Mauss, revisitado por Georges Bataille). Mas é claro que, até em sua recente obra *Aisthesis*, Rancière (2011) procede frequentemente por “cenas” que são tanto de “histórias” singulares ou de objetos “apontados com o dedo” segundo o gesto característico de uma *aproximação* descritiva tanto quanto problematizada. Se o último capítulo deste livro é dedicado a James Agee e a sua extraordinária pesquisa no Alabama miserável dos anos 1930 (RANCIÈRE, 2011),²³ é evidente que a posição filosófica reivindicada aqui é inseparável de uma posição literária destinada a se aproximar dos fenômenos sensíveis – como um filólogo ou um historiador poderiam fazer diante de um documento, como um etnólogo poderia fazer diante de um gesto ritual – tanto quanto a discernir as linhas de força ou as linhas de frente (como um filósofo dialético poderia fazer diante de uma situação qualquer).

Essa posição literária de agora em diante tem uma longa história, que Walter Benjamin e Ernst Bloch souberam melhor do que ninguém, nos anos 1930, compreender toda a dimensão política quanto poética: desde *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon e *Nadja* de André Breton até *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin; desde as montagens brechtianas até a escrita roteirizada de Moholy-Nagy; desde Blaise Cendrars, Ilya Ehrenbourg ou Vladimir Maïakovski – penso por exemplo nos extraordinários “poemas-reportagens” de 1925-1929²⁴ –, tudo é uma constelação literária que, para além da escrita romântica do século XIX, pretendeu adotar o princípio da montagem documental que encontramos mais tarde nas obras de W.G. Sebald, de Charles Reznikoff ou, mais perto de nós, de Jean-Christophe Bailly.²⁵ Contudo, esse princípio de montagem documental – ou de remontagem – é inseparável de uma história cultural profundamente marcada, antes do cinema, por um certo uso da

23 Ver: Agee e Evans (2002).

24 Ver: Maïakovski (2001).

25 Recomendo a leitura de Reznikoff (2012). Ver também: Sebald (2002), Bailly (2011), Pic (2008).

fotografia.²⁶ É assim que a dialética encontra o sensível, e que a política se encarna nos novos recursos, inclusive visuais, da poesia. Em 1924, por exemplo, Blaise Cendrars publicou um livro chamado *Kodak* (1924); tendo a firma americana, entretanto, feito valer seus direitos, Cendrars foi forçado a mudar o título, por ocasião da edição de seus poemas completos em 1944, para *Documentaires*.²⁷ Em 1928, ele entrou na própria poética da jornada sonhadora e romântica de *Nadja*, cujo texto foi cadenciado pelas fotografias urbanas de Jacques-André Boiffard e Man Ray. (BRETON, 1988) Era necessário também que o processo de desmontagem teórica liderado por Georges Bataille na revista *Documents*, em 1929-1930, fosse, não ilustrado, mas bem conduzido e solicitado pela iconografia documental do mesmo Boiffard, de Eli Lotar e muitos outros.²⁸ Na mesma época, as imagens sensíveis de Germaine Krull também vieram solicitar o pensamento *dialético* de Walter Benjamin sobre as passagens parisienses²⁹ (encontramos algumas dessas imagens nos arquivos de outro grande dialético, Theodor Adorno). Quando, em 1933, Ilya Ehrenbourg publicou em Moscou seu livro *Mon Paris*, ele se fez primeiramente fotografar de perfil pela Leica de El Lissitzky – que era também o diagramador do livro –, maneira de dizer que a Leica, que também registrou Ilya Ehrenbourg em *close-up*, talvez tenha sido a autora principal desse livro composto por uma série admirável de imagens mostrando os diferentes personagens de Paris. (EHRENBURG, 2005) E enfim – para interromper essa lista que poderia ser muito mais longa –, como compreender o *Journal de travail* ou o *ABC de la guerre* de Bertolt Brecht sem suas montagens fotográficas, ou a pesquisa de James Agee sem as imagens implacáveis de Walker Evans?³⁰

Imagens implacáveis, de fato. (AGEE; EVANS, 2002) Mas nem por isso “insensíveis”. Longe disso, elas que também não nos deixam insensíveis. Ninguém, certamente, chora por causa dessas imagens de miséria onde por toda parte ronda a espera por um trabalho, a fome, também a morte.

26 Ver: Didi-Huberman (2011).

27 Ver: Grojnowski (2002).

28 Ver: Didi-Huberman (1995).

29 Ver: Benjamin (2011).

30 Ver: Lugon (2011) e Didi-Huberman (2009).

Uma mulher parece quase segurar o lábio inferior apertado entre os dentes, como que para não ter justamente que chorar; uma criança, abatida, agachada no chão, incapaz de brincar, olha no vazio; ao olhar mais atentamente, aquele outro bebê não está chorando nos braços da mãe? Também há, nessas imagens, toda a desregulação possível e, ao mesmo tempo, toda a dignidade que permanece no vínculo estabelecido com o fotógrafo.³¹ Como em August Sander, nada foi tomado às escondidas, tudo resulta de uma consideração compartilhada, de um respeito mútuo que levou tempo para se instaurar. E é assim que Walker Evans terá nos “tornado sensíveis” de alguma coisa crucial – e não apenas aparente – sobre a condição da população americana durante a Grande Depressão, alguma coisa que permanece indissociável do relato de James Agee (2002).

O que significa então, nesse contexto, o gesto de tornar sensível? Isso não significa, não obstante às versões estreitas do platonismo ou do racionalismo contemporâneo, tornar ininteligível. Se Walter Benjamin construiu toda a sua abordagem de “legibilidade da história” em torno da noção de imagem dialética – e não, por exemplo, sobre as de “ideia dialética” ou mesmo de “ideia da dialética” –, é bom que a inteligibilidade histórica e antropológica não fique sem uma dialética das imagens, das aparências, das aparições, dos gestos, dos olhares... tudo o que poderíamos chamar de acontecimentos sensíveis. Quanto à potência de legibilidade de que esses acontecimentos são portadores, ela só é eficaz porque entra na própria eficácia das imagens para tornar acessíveis, para fazer levantar, não apenas os aspectos das coisas ou estados dos fatos, mas também seus “pontos sensíveis”, como dizemos também para indicar onde ela funciona em excesso, onde eventualmente dá errado, onde tudo se divide no desenvolvimento dialético das memórias, dos desejos, dos conflitos.

Tornar sensível também é, portanto, tornar acessível essa dialética do sintoma cuja história é toda atravessada, mais frequentemente sem o conhecimento de observadores qualificados (quero dizer, por exem-

31 Nota dos tradutores: A fotografia à qual G. Didi-Huberman faz referência encontra-se no livro de James Agee e Walker Evans (2002). A publicação chegou ao Brasil em 2009, pela editora Cia. das Letras, sob o título de *Elogiemos os homens ilustres*.

plo, que James Agee e Walker Evans colocaram diante de nossos olhos certos aspectos da crise econômica que economistas ou historiadores daquela época sem dúvida não enxergavam com tanta precisão). Essa poderia ser uma maneira de entender o que dizia Maurice Blanchot (1983, p. 54) quando evocava a “presença do povo [...] não como um conjunto das forças sociais, prontas para decisões políticas particulares, mas em sua [...] declaração de impotência”: de modo que “tornar sensível” significaria, estritamente falando, tornar sensíveis as falhas, os lugares ou os momentos por meio dos quais as pessoas, declarando-se como “impotência”, afirmam ao mesmo tempo o que lhes falta e o que desejam. As imagens de Walker Evans – áridas e, no entanto, tão emocionantes – e as descrições de James Agee – literais e, no entanto, tão poéticas – aparecem assim como o tornar sensível e a declaração de impotência³² dessas pessoas que enfrentam uma situação histórica e política que as expõe ao desaparecimento.

Tornar sensível seria, portanto, tornar acessível pelos sentidos, e tornar mesmo acessível aquilo que nossos sentidos, assim como nossas inteligências, nem sempre conseguem perceber como “o que faz sentido”: algo que só aparece como falha de sentido, índice ou sintoma. Mas, em um terceiro sentido, “tornar sensível” quer dizer também que nós mesmos, diante dessas falhas ou sintomas, de repente nos tornamos “sensíveis” a alguma coisa na vida das pessoas – a alguma coisa na história – que havia nos escapado até então, mas que nos “olha” diretamente. Portanto, aqui somos “tornados sensíveis” ou sensitivos a algo novo na história das pessoas que nós desejamos, conseqüentemente, conhecer, entender e acompanhar. Eis nossos sentidos, mas também nossas produções significativas sobre o mundo histórico, comovidas por esse “tornar sensível: comovidas no duplo sentido de uma emoção e de um movimento de pensamento.

32 Eu modifico aqui a expressão de Maurice Blanchot (1983) por causa da distinção que me parece necessária – alguém a encontrará, em particular, nos comentários de Gilles Deleuze sobre Nietzsche – entre potência e poder. Digamos, portanto, que uma “declaração de poder” não é privada de seu poder de declaração.

Diante da “declaração de impotência” das pessoas – como aquela que pode ter nos tornado sensíveis à montagem dos textos de James Agee e às imagens de Walker Evans –, estamos aqui então envolvidos com todo um mundo de emoções dialéticas, como se fosse necessário à legibilidade da história essa particular disposição afetiva que nos captura diante das imagens dialéticas: a fórmula com o páthos que a divide, o inteligível com o sensível que o perturba.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Le Règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement: homo Sacer*. 2. ed. Paris: Seuil, 2008.

AGEE, J.; EVANS, W. *Louons maintenant les grands hommes*. Alabama: trois familles de métayers en 1936 (1941). Paris: Plon, 2002.

ARENDT, H. *La Tradition cachée*. Le Juif comme paria (1944-1948). Paris: Christian Bourgois, 1997.

ARENDT, H. *Qu'est-ce que la politique? (1950-1959)*. Paris: Le Seuil, 1995.

BADIOU, A. *La Relation énigmatique entre philosophie et politique*. Meaux: Éditions Germina, 2011.

BAILLY, J.-C. *Le Dépaysement*. Voyages en France. Paris: Le Seuil, 2011.

BEAUD, O. Représentation et Stellvertretung: sur une distinction de Carl Schmitt, Droits. *Revue française de théorie juridique*, Paris, n. 6, p. 11-20, 1987.

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin Archives: images, textes et signes*; édité par les Archives Walter Benjamin. Paris: Klincksieck, 2011.

BENJAMIN, W. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Primeira versão. (1935). In: BENJAMIN, W. *Œuvres, III*. Paris: Gallimard, 2000a.

BENJAMIN, W. Paralipomènes et variantes des “Thèses sur le concept d'histoire” (1940). In: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Le Livre des passages (1927-1940). Paris: Éditions du Cerf, 1989.

- BENJAMIN, W. *Sur le concept d'histoire (1940)*. In: BENJAMIN, W. *Œuvres, III*. Paris: Gallimard, 2000b.
- BLANCHOT, M. *La Communauté inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- BRECHT, B. *Journal de travail (1938-1955)*. Paris: L'Arche, 1973.
- BRECHT, B. *War primer*. New York: Verso Books, 2017.
- BRETON, A. Nadja (1928). In: BRETON, A. *Œuvres complètes*. M. Bonnet. Paris: Gallimard, 1988. p. 643-753.
- CENDRARS, B. *Kodak*. Paris: Stock, 1924.
- CENDRARS, B. *Poésies complètes*. Paris: Denoël, 1944.
- COCCIA, E. *La Vie sensible*. Paris: Payot & Rivages, 2010.
- DE CERTEAU, M. *L'Absent de l'histoire*. Tours: Mame, 1973.
- DE CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, Pi. *L'invention du quotidien. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, 1994.
- DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien*. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, M.; ROUSTANG, F. *La Solitude, une vérité oubliée de la communication*. Paris: Desclée de Brouwer, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. L'œil de l'histoire, 3. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position*. L'œil de l'histoire, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009b.
- EHRENBOURG, I. [*Mon Paris*]. Paris: Éditions 7L, 2005.
- FARGE, A. *Dire et mal dire: l'opinion publique au XVIIIe siècle*. Paris: Le Seuil, 1992a.

- FARGE, A. *Effusion et tourment, le récit des corps*. Histoire du peuple au XVIIIe siècle. Paris: Odile Jacob, 2007.
- FARGE, A. *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*. Paris: Bayard, 2009.
- FARGE, A. *La Vie fragile*. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIIIe siècle. Paris: Le Seuil, 1992b.
- FARGE, A. *Le Bracelet et le parchemin: l'écrit sur soi au XVIIIe siècle*. Paris: Bayard, 2003.
- FARGE, A. *Le goût de l'archive*. Paris: Le Seuil, 1989.
- FARGE, A. *Le Vol d'aliments à Paris au XVIIIe siècle: délinquance et criminalité*. Paris: Plon, 1974.
- FARGE, A. *Vivre dans la rue à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1992c.
- FARGE, A. Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes. *Cahiers d'anthropologie sociale*, [Paris], n. 1, p. 27-32, 2008. Disponible em: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-anthropologie-sociale-2008-1-page-27.htm>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- FARGE, A.; FOUCAULT, M. *Le Désordre des familles: lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard-Juliiard, 1982.
- FAURE, A; RANCIÈRE, J. *La Parole ouvrière: 1830-1851: textes rassemblés et présentés*. Paris: La Fabrique, 2007.
- FLORENCE, C. M.; FOUCAULT, M.; ARTIÈRES, P. *et al. Archives de l'infamie*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2009.
- FOUCAULT, M. Des espaces autres (1984). In: DEFERT, D.; EWALD, F.; LAGRANDE, J. *Dits et écrits 1954-1988, IV*. 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994a. p. 752-762.
- FOUCAULT, M. Espace, savoir et pouvoir (1982). In: DEFERT, D.; EWALD, F.; LAGRANDE, J. *Dits et écrits 1954-1988, IV*. 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994b. p. 270-285.
- FOUCAULT, M. *Folie et déraison*. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris: Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*. Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984a.

- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984b.
- FOUCAULT, M. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris: Presses universitaires de France, 1963a.
- FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963b.
- FOUCAULT, M. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- FREUD, S. *L'Interprétation du rêve (1900)*. Paris: Presses universitaires de France, 2010.
- FREUD, S. *Métapsychologie (1915)*. Paris: Gallimard, 1968.
- GROJNOWSKI, D. *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*. Paris: Librairie José Corti, 2002.
- LE BRETON, D. *Les Passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris: Payot & Rivages, 2004.
- LEFORT, C. *Essais sur le politique. XIXe-XXe siècles*. Paris: Le Seuil, 2001.
- LEFORT, C. *La politique et la pensée de la politique (1963)*. Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty. Paris: Gallimard, 1978.
- LEFORT, C. *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*. Paris: Gallimard, 2000.
- LUGON, O. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2011.
- MAĬAKOVSKI, V. *L'Universel Reportage (1913-1929)*. Tours: Farrago, 2001.
- MARIN, L. Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture (1992). In: ARASSE, D.; CANTILLON, A.; CARERI, G. *et al. De la représentation*. Paris: Le Seuil-Gallimard, 1994. p. 77-85.
- MERLEAU-PONTY, M. *Les Aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Partout et nulle part (1956)*. Signes: Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M.; LEFORT, C. (org.). *Le Visible et l'invisible (1959-1961)*. Paris: Gallimard, 1983.

- NINEY, F. *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- PIC, M. Du montage de témoignages dans la littérature: holocauste de Charles Reznikoff. *Critique*, Paris, n. 736, p. 878-888, 2008. Disponible em: <https://www.cairn.info/revue-critique-2008-11-page-889.htm>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- PIC, M.; ALLOA, E. Lisibilité/Lesbarkeit. Trivium. *Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales-Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes-und Sozialwissenschaften*, Paris, n. 10, 2012. Disponible em: <https://journals.openedition.org/trivium/4230>. Acesso em: 6 dez. 2022.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, J. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE, J. *Courts Voyages au pays du peuple*. Paris: Le Seuil, 1990.
- RANCIÈRE, J. *La Nuit des prolétaires*. Archives du rêve ouvrier. Paris: Hachette Littératures, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, J. *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris: Flammarion, 2007.
- RANCIÈRE, J. *Les Scènes du peuple (Les Révoltes logiques, 1975-1985)*. Lyon: Horlieu Éditions, 2003.
- REVISTA CRITIQUE. *São Paulo: [s .n.]*, n. 776-777, 2012.
- REZNIKOFF, C. *Témoignage. Les États-Unis (1885-1915), récitatif (1965)*. Paris: P.O.L, 2012.
- ROSANVALLON, P. *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*. Paris: Gallimard, 2002.
- SCHMITT, C. *État, mouvement, peuple. L'organisation triadique de l'unité politique (1933)*. Paris: Éditions Kimé, 1997.
- SCHMITT, C. *Parlementarisme et démocratie (1924-1931)*. Paris: Le Seuil, 1988.
- SCHMITT, C. *Théorie de la Constitution (1928)*. Paris: Presses universitaires de France, 1993.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Arles: Actes Sud, 2002.

WARBURG, A. *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine*. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage (1902). Paris: Klincksieck, 1990.

ZOLA, É.; MITTERAND, H. (org.). *Carnets d'enquêtes*. Une ethnographie inédite de la France (1871-1890). Paris: Plon, 1986.

Capítulo 2

O ARCO, A FLECHA E A AR15: A RAZÃO DO GESTO

Vera Casa Nova¹

Antes mesmo de se afirmarem como atos ou como ações, os levantes surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais. Sem dúvida alguma, são forças que nos sublevam, mas são formas que, antropológicamente falando, tornam perceptíveis, veiculam, orientam, implementam os levantes, tornando-os plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias.

Didi-Huberman (2017, p. 301)



Figura 1 – Indígenas confrontam a polícia em Brasília Veiculada por Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB)
Fonte: adaptada de Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (2019).

1 Com colaboração e revisão de Priscila Heeren.

“Desde resistir às ocupações coloniais até liderar levantes, da justiça climática aos direitos à terra, da igualdade racial ao fim da violência de gênero, as mulheres têm estado na vanguarda das lutas por um futuro melhor”. (MÍDIA NINJA, 2019) Ao ler essa postagem, ainda que tal texto tenha como ênfase o papel crucial das mulheres em tantos levantes, lembrei-me imediatamente de uma colocação feita por Peter Pál Pelbart sobre a fabricação de crise política e econômica como uma tecnologia de governo, “um modo calculado de retomada do poder pelo conservadorismo mais regressivo sob o manto da legalidade”. (PELBART, 2019, p. 99) E, logo a seguir, lembrei-me também das tantas reflexões de Georges Didi-Huberman em seu livro *Levantes* (2017),² acerca do gesto, aqui em sua dupla acepção, empunhado por mulheres, homens, e mesmo crianças, incontáveis populações ao redor do mundo, ao longo de toda a História, como resposta ativa às violações perpetradas pelos regimes opressores. Este meu texto, navegará, como um apanhado de pensamentos, entre esses dois autores a fim de refletir sobre levantes na Amazônia.



Figura 2 – Indígenas ocupam as ruas do País para protestar contra Bolsonaro
Fotógrafa: Scarlett Rocha, equipe Mídia Ninja (2019).³

2 Título original: *Soulèvements*.

3 Ver: <https://amazoniareal.com.br/especial-indigenas-ocupam-as-ruas-do-pais-para-protestar-contra->.

O gesto do levante, o punho, a mão levantada ou o cartaz com dizeres de “Basta!”, para a chamada geral de “Levante a voz pela Amazônia”.⁴ Ora Altamira em sua luta pelo meio ambiente, em que água, pesca, terras, navegação de rios e mesmo a proteção da cultura indígena propulsionam levantes, que estão denunciando ataques e pedindo justiça em nome de pequenos agricultores e seus familiares. Ora Alter do Chão, por conta das armações e as prisões de que foram vítimas os que apagavam o fogo dos incêndios das queimadas, e ainda o assassinato, a cada dia, de lideranças comunitárias. Levantes contra a desapropriação dos territórios e das riquezas de seus povos, contra as privatizações e a militarização, contra, enfim, o desmatamento, a barbárie política dominante.

Não estou totalmente a par do que acontece na Amazônia, mas sei que o olho da história⁵ aponta para nossa vida contemporânea, onde os incêndios na mata estão em nossas retinas e em nosso horizonte (in)visível. “Os tempos sombrios só são tão sombrios por baterem em nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37) A fumaça, as cinzas que a tela da TV exhibe ou o que jornal estampa em sua primeira página nos levam ao protesto. De longe penso na destruição não só do meio ambiente, mas da cultura em nome do “progresso” que leva ao aprisionamento.

A Liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix é um quadro emblemático do levante. Século XIX. Estamos no século XXI, como gesto sem fim, o levante é retomado, pois ele é esse impulso que clama por justiça e liberdade como assinalou Freud.

4 Ver: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (2019).

5 *Olho da história (L'oeil de l'histoire)* é uma série de seis ensaios escritos por Georges Didi-Huberman e publicados pela editora francesa Les Éditions de Minuit, nos quais o autor busca, nos gestos, sobrevivências das imagens na História. Dentre esses, traduzi, em parceria com Márcia Arbex, “Remontagens do Tempo Sofrido” (*Olho da história* – v. 2) e “Atlas ou o gaio saber inquieto” (v. 3) – o v. 1, “Quando as imagens tomam posição” foi traduzido por Cleonice Paes Barreto Mourão –, todos publicados pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Os demais três volumes “Peuples exposés, peuples figurants” – v. 4 (Povos expostos, povos figurantes), “Passés cités par JLG” – v. 5 (Passados citados por Jean-Luc Godard) e “Peuples en larmes, peuples en armes” – v. 6 (Povos em lágrimas, povos em armas) ainda não foram publicados no Brasil – entretanto, os dois primeiros se encontram no prelo para publicação, sob minha tradução, também pela Editora UFMG.



Figura 3 – A Liberdade guiando o povo (28 de julho de 1830)⁶
Fonte: Delacroix (1863).

Levante, gesto e ação: desejo de vida, formas de vida, de viver enquanto afirmação política, um “ethos indígena”. (PELBART, 2019) Diz Didi-Huberman (2017, p. 117, grifo do autor) que:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma ‘ação’ voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples geste que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que

6 Título original: La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830).

pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente – mesmo que a marteladas, como queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud – e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma emoção. [...] No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o *não* da recusa e o *sim* do desejo.



Figura 4 – Mulheres da milícia anarquista
Fonte: galeria Libcom ([19--]).⁷

Passionárias como Dolores Ibárruri,⁸ crianças combatentes voluntárias, quaisquer lideranças contra os abusos de poder como Chico Mendes, Aluciano Ferreira dos Santos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem

7 Ver em: <https://libcom.org/gallery/spanish-civil-war-revolution-photo-gallery-1936-39>.

8 Dolores Ibárruri (Espanha, 1895-1989), conhecida como *La Pasionaria* (em alusão à flor-da-paixão, do maracujá), pseudônimo sob o qual assinava artigos políticos, foi uma líder revolucionária comunista, que combateu a ditadura Franquista e que, ao longo de toda a vida, militaria contra os regimes totalitários. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dolores_Ib%C3%A1rruri.

Terra (MST), Firmino Silvino Guajajara (Cacique), Paulo Paulino Guajajara (líder indígena), entre tantos outros. Como responder aos mortos?

Muitas imagens de vivos e de mortos na Amazônia – e elas duram, elas fazem parte da memória,

elas fazem durar a história [...] [e] a duração se constrói a cada momento numa relação entre história e memória, presente e desejo. Mas essa construção se choca sempre com os obstáculos do hábito. Por exemplo: nós vemos, todos os dias, as informações televisionadas. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 7, tradução nossa)

Completo aqui a citação: revemos não sei quantas vezes as imagens de fogo e de sangue derramados nos confins da Amazônia – indígenas armados com os artefatos de suas tradições contra as ferramentas de dizimação em massa empunhadas pelos sistemas hegemônicos de subjugação. Mas, como Didi-Huberman, pergunto: são somente imagens? Com o advento da sociedade do espetáculo, mergulhamos nos fluxos dos clichês, nos simulacros de referências e de significações? Mas observo também: que a repetição das imagens, que mesmo trazendo os gestos de levantes, “restitui a possibilidade do que foi e os torna possível de novo” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 23, tradução nossa), repetição e memória são da ordem do gesto.

Hoje, o que acontece na Amazônia está nas telas do mundo. Criticam os poderes constituídos, mas estão longe. O que observamos são somente manobras diplomáticas. Entretanto, algo resta, resiste a qualquer tipo de análise: é o gesto do levante. No coletivo ou no individual, na arte ou nos momentos sociais, a testemunha maior é o nosso olho – o que vemos, o que nos olha.⁹ E, uma imagem de levante vale mais que mil palavras: como verdadeira retórica, a imagem do levante dá uma parada na História por seu momento paroxístico e o documenta com precisão.

O levante faz em nós ressurgir o primitivo e tudo o que ele nos diz das guerras e das variadas lutas por sobrevivência: de um lado, o opressor prendendo, matando; do outro, o oprimido, sendo preso, morrendo: é a barbárie a que nos remetemos.

9 “[...] o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

O gesto do levante – a mão fechada – é um gesto reminiscente. Como signo, vai desenhando em cada corpo o sintoma, a sobrevivência (Aby Warburg), *Nachleben*¹⁰ (algo que sobrevive a seu próprio desaparecimento): “É verdade que os gestos são para a história dos humanos o que os fósseis são para a história da terra”. (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 191, tradução nossa) Dotado de força persuasiva, o gesto dos levantes emociona: gesto para sobreviver aos mortos ou aos sobreviventes da luta.

E pelo gesto que sobrevive, do punho cerrado, pergunto como fez Peter Pál Pelbart em seus *Ensaio do Assombro* (2019, p. 106): “O que significa resistir hoje?”, em diálogo com Antonio Negri, em seu livro *Kairòs, Alma Venus, Multitudo* (2003):

Se, há algumas décadas, diz ele, a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta entre as forças em jogo, no qual havia um poder concebido como centro de comando e que cabia a todos disputar, com a subjetividade identitária dos protagonistas definida pela sua exterioridade recíproca e complementaridade dialética (dominante/dominado, colonizador/colonizado, explorador/explorado, patrão/empregado, trabalhador intelectual/manual, professor/aluno, pai/filho etc.), o contexto pós-moderno, dada sua complexidade, suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Surgem outros traçados de conflitualidade. (PELBART, 2019, p. 107)

Gesto de luta, gesto de resistência, gesto de levante. Reminiscente, remanescente. Sempre um sentido de rebelião, que pode ser endêmico, atravessando consciências, arrepiando nossa condição de humano. Gesto como arte da memória, como “nova invocação”, “onde uma reminiscência rima com a reconfiguração do presente histórico”.¹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 113, tradução nossa)

10 “Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48, grifo do autor)

11 A sobrevivência da imagem se dá em sua reatualização ao longo da História, “na reformulação histórica de cada presente das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 104), algo que Didi-Huberman (2016) chama de o eterno presente das imagens.

A mão fechada pode ser um signo, estereótipo, cuja genealogia pesada faz traço penetrante em qualquer imagem. Inquieta-nos, emociona-nos. Na visualidade desse gesto que caracteriza o levante, reside o *páthos* (*Pathosformel*)¹² que Warburg nos indica como *medium* antropológico fundamental.

A mão fechada, o punho cerrado, mãos abertas em braços levantados, cartazes em punho, podem ser até da ordem do individual, indicando ou uma posição político-ideológica, como a vitória de algo, ou diante da morte de alguém – em gesto de lamento, de desespero –, mas é no coletivo que a memória do gesto se dá, como gesto de transgressão de uma ordem estabelecida sob o signo da opressão e da tirania.

Um imperativo simbólico e uma técnica do corpo caracterizam esse *páthos* e fazem parte de um atlas iconográfico de uma antropologia histórica, política e cultural dos povos na perspectiva das sobrevivências.

Sobrevivência dos gestos de levante, sobrevivência do desejo de liberdade, porque a história não terminou.

Concluo este texto com os versos de Vital Farias em “Saga da Amazônia” (1984):

Era uma vez na AMAZÔNIA, a mais bonita floresta
mata verde, céu azul, a mais imensa floresta
no fundo d’água as IARAS, caboclo lendas e mágoas
e os rios puxando as águas.

PAPAGAIOS, PERIQUITOS, cuidavam de suas cores
os peixes singrando os rios, Curumins cheios de amores
sorria o JURUPARI, UIRAPURU, seu porvir
era: FAUNA, FLORA, FRUTOS e FLORES

12 “A essa grande pergunta – *quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?* – responde o conceito, absolutamente central em Warburg, das “*fórmulas de páthos*” [*Pathosformeln*] [...] A *Pathosformel* seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde *a imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas [...] Movimentos, emoções ‘como que fixadas por encantamento’ e atravessando o tempo: é bem essa a magia figural das *Pathosformeln*, segundo Warburg [...] *Fósseis do movimento* verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico: *fósseis em movimento*. Sobrevivências encarnadas, ‘fórmulas primitivas’ capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167-176, grifo do autor e nosso)

[...]

No lugar que havia mata, hoje há perseguição
grileiro mata posseiro só prá lhe roubar seu chão
castanheiro, seringueiro já viraram até peão
afora os que já morreram como ave-de-arribação
Zé de Nana tá de prova, naquele lugar tem cova
gente enterrada no chão:

Pois mataram ÍNDIO que matou grileiro que matou posseiro
disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro
ROUBOU SEU LUGAR

Foi então que um VIOLEIRO chegando na região
ficou tão penalizado e escreveu essa CANÇÃO
e talvez, desesperado com tanta DEVASTAÇÃO
pegou a primeira estrada, sem rumo, sem direção
com os olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa
dentro do seu CORAÇÃO.

Aqui termina essa história para gente de valor
prá gente que tem memória, muita crença, muito amor
prá defender o que ainda resta, sem rodeio, sem aresta
ERA UMA VEZ UMA FLORESTA NA LINHA DO EQUADOR.

REFERÊNCIAS

ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. TRF-4 estipula prazo para despejo de comunidade guarani em itaipulândia, no oeste do PR. *Mobilização Nacional Indígena*, [Brasília, DF], 10 maio 2019. Disponível em: <https://mobilizacaonacionalindigena.wordpress.com>. Acesso em: 13 jan. 2020.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. Levante a voz pela Amazônia”, pede CNBB em nota. *ArqRio*, Rio de Janeiro, 23 ago. 2019. Disponível em: <http://arqrio.org/noticias/detalhes/7583/levante-a-voz-pela-amazonia-pede-cnbb-em-not>. Acesso em: 21 dez. 2019.

DELACROIX, E. Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830). 1863. Pintura, óleo sobre tela. 2,6 x 3,25m. Atualmente encontra-se no Museu do Louvre, Paris. Disponível em: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-28-juillet-la-liberte-guidant-le-peuple>. Acesso em: 13 jan. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente* – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image survivante* – histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa dolorosa* – essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa moderna*: ensaio sobre o panejamento caído. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard, 2016.

MÍDIA NINJA. [*Desde resistir às ocupações coloniais até liderar levantes*]. [São Paulo], 21 dez. 2019. Instagram: @midianinja. Repost de @feminist. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B6V8kxbgEWU/>. Acesso em: 21 dez. 2019.

NEGRI, A. *Kairòs, Alma Venus, Multitudo*: nove lições ensinadas a mim mesmo. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

PELBART, P. P. *Ensaio do assombro*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

SAGA da Amazônia. Intérpretes: Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai. Compositor: Vital Farias. In: CANTORIA 1. Intérpretes: Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai. São Paulo: Kuarup, 1984. 2 discos (7 min).

Capítulo 3

MORRER OU... MORRER: FOUCAULT E AS SUBLEVAÇÕES¹

Leandro R. Lage

O tempo da revolta seria, então, o tempo de um presente desejante, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do desejo que lhe escapa.

Didi-Huberman (2017, p. 319)

*Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido
O dedo em 'V', cabelo ao vento, amor e flor, 'quede' o cartaz?
No presente, a mente, o corpo, é diferente
E o passado é uma roupa que não nos serve mais.*

Velha roupa colorida (1976)

PRIMEIRO, A DESOBEDIÊNCIA

Constatar o caráter enigmático das sublevações não impediu Michel Foucault de oferecer inúmeros *insights*, premissas e conclusões a respeito desses acontecimentos e das diferentes práticas de liberdade ao longo da história. Assim como as mais relevantes perspectivas filosóficas e históricas trataram dos episódios e momentos de resistências, levantes e revoluções, as diferentes abordagens contemporâneas desses fenômenos atravessaram, em alguma medida, a encruzilhada teórica foucaultiana. Enquanto encruzilhada, constitui-se como lugar de encontro e também de separações por caminhos distintos. De Georges Didi-Huberman a Jacques Rancière, de Antonio Negri e Michael Hardt a Judith Butler,

1 Agradeço à Danila Cal, à Rosaly Seixas e a Paulo Vaz pela leitura cuidadosa.

de Étienne Balibar a Alain Badiou, de Donatella Della Porta a Roberto Esposito e mesmo entre as premissas mais fundamentais das correntes decoloniais, o pensamento de Michel Foucault se faz presente como ponto de partida, de passagem, de chegada ou mesmo como desvio.

Explorar esse lugar de interseções não deixa de ter uma dimensão inquietante, considerando-se a amplitude e complexidade da obra de Foucault, ele próprio um nômade teórico, a despeito da coerência de seu pensamento. Por isso, despimo-nos de qualquer pretensão totalizante, assumindo, de saída, a incompletude e a fragmentação de nossa tentativa. Nosso objetivo é proceder com uma arqueologia, recolhendo e montando peças contínuas e descontínuas em uma linha argumentativa precária, porém coesa em sua dispersão – ao menos é o que se espera. A certa altura da pesquisa à qual demos o pretensioso título de “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”, chegamos à seguinte percepção: se tantos filósofos recorreram ao trabalho de Michel Foucault para pensar as sublevações, é porque há algo de essencial nessa encruzilhada que precisa de um esforço contínuo de síntese, de captura.

Nosso ponto de partida será, precisamente, o da desobediência, tal como a questão é colocada a partir do trabalho de Frédéric Gros (2018): por que é tão fácil constatarmos o aprofundamento das injustiças sociais, o agravamento da degradação do meio ambiente e a penetração nociva do capitalismo como princípio organizador da vida social, mas tão difícil opor a tais processos a prática da desobediência? Por certo, não pretendemos chegar a uma resposta à indagação de um dos curadores da obra de Michel Foucault, tampouco lançar mão do próprio filósofo para tentar fazê-lo. A pergunta é, acima de tudo, provocativa. E nos obriga a refletir mais sobre o que Lorena Balbino (2018) chamou de “desejabilidade da revolução”. Somos mesmo tão obedientes? Diante da escalada do autoritarismo nas instituições políticas e das crises e retrocessos daí decorrentes, o que falta para nos revoltarmos? Qual ou quando um limite será ultrapassado ao ponto de haver um acordo e uma reação mais contundente sobre o intolerável?

Enquanto escrevemos esse texto, vivemos uma das piores crises de saúde do último século, mas também um dos momentos políticos mais críticos de nossa história recente: o Estado brasileiro vê-se tomado por

grupos políticos conhecidos pelo autoritarismo de suas ações, pela ideologia antidemocrática e antiambientalista, pela subserviência às lógicas imperialistas estadunidenses, pela incapacidade técnica de gerência, pela relação promíscua com grupos religiosos, criminosos e empresariais, sem mencionar a postura discursiva racista, homofóbica, misógina e xenófoba, entre outras vocações discriminatórias. A Amazônia, o Pantanal, as terras indígenas e quilombolas ardem em fogo. Batemos recorde de desemprego e inflação. Pessoas negras, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexuais (LGBTQI+) e mulheres continuam sendo vítimas preferenciais das múltiplas formas de violência, da doméstica à estatal. Somos o país com o segundo maior número de mortes por covid-19 no planeta. Nas Américas, Trump continua escandalizando o mundo, o governo do Chile reprime protestos violentamente, a Venezuela sofre isolada sua própria crise democrática, sob pressão internacional. Na Europa, as direitas-nacionalistas governam com amplo apoio, enquanto mulheres tentam depor o ditador em Belarus. No Oriente, Hong Kong também vive momentos de protestos duramente reprimidos; Irã, China e Coréia do Norte continuam “em guerra” contra os Estados Unidos da América (EUA). As razões para a revolta, portanto, são tão numerosas quanto os motivos para pensá-la.

“A REALIDADE NÃO ESTÁ DEFINITIVAMENTE INSTAURADA”

Em agosto de 1979, Michel Foucault concedeu uma entrevista a Farès Sassine, um então jovem intelectual libanês. Diferente da maioria das entrevistas de Foucault, reunidas em coletâneas como seus *Ditos e escritos*, esse material passou décadas sem publicação, vindo à tona somente nos últimos anos. No Brasil, chegou por meio da N-1 Edições, com tradução e organização de Lorena Albino (2018). Logo nas primeiras linhas dessa entrevista, quase toda voltada à polêmica levantada pela intelectualidade francesa em torno do apoio manifesto de Michel Foucault à Revolução Iraniana, que logo se comprovaria a escalada de mais um regime autoritário no Oriente islâmico, o filósofo demarca um ponto crítico para a própria ideia da revolução. Inspirado no trabalho de Ernst Bloch intitulado *O princípio esperança*, Foucault (2018b, p. 52) advoga por uma concepção de história ancorada na “percepção de que a realidade das

coisas não está definitivamente instaurada e estabelecida”. A partir de Bloch, ele defende a possibilidade de uma abertura, uma espécie de ponto de fuga, em nosso tempo e em nossa história, que daria acesso a um mundo melhor do que o que vivemos.

Contemporâneo da Revolução Iraniana, Foucault chegou a visitar o país ao longo de algumas semanas, motivado pela compreensão do que ali se passava em termos políticos e religiosos: “estava acontecendo um levante, um levante que se caracterizava claramente por não ser comandado por uma ideologia revolucionária ocidental, nem dirigido por um partido político, nem mesmo por organizações políticas”. (FOUCAULT, 2018b, p. 53) No ano de 1979, em abril, meses após o início dos assassinatos de opositores ao novo governo de aiatolá Khomeini, o filósofo endereçou uma carta aberta a seu colega acadêmico Mehdi Bazargan, primeiro-ministro conhecido por mediar as relações entre os grupos com aspirações democráticas e os radicais religiosos. Nessa carta, além de manifestar seu desapontamento com a violência pós-revolução, Foucault defendeu que o novo governo respeitasse as próprias aspirações que o levaram ao poder. Paralelamente, o filósofo dá os contornos de sua abordagem do levante como processo político:

Nada é mais importante, na história de um povo, do que os raros momentos em que se ergue para derrubar um regime que não suporta mais. Nada é mais importante, para sua vida cotidiana, do que os momentos, tão frequentes, em compensação, em que o poder público se volta contra o indivíduo, proclamando seu inimigo e decide derrubá-lo: jamais tem mais deveres a respeitar, nem mais essenciais. Os processos políticos são, sempre, pedras de toque. Não porque os incriminados não sejam jamais criminosos, mas porque o poder público aí se manifesta sem máscara, e se oferece ao julgamento, julgando seus inimigos. (FOUCAULT, 2013b, v. 6, p. 277)

É no mínimo curioso que, mesmo depois de a Revolução Iraniana ter se provado a chegada de um regime autoritário ao poder, Foucault continue defendendo-a como um fenômeno marcado pela vontade popular e pela efetiva liberação de um povo da monarquia autocrática do Xá Reza Pahlevi.

Naquele mesmo mês, o filósofo escreveu sobre o novo livro do famoso jornalista francês, Jean Daniel, fundador da revista *Le Nouvel Observateur*, intitulado *L'ère des ruptures* (2014), texto no qual volta ao tema das revoluções de modo desconfiado, mas ainda esperançoso. Em *Para uma moral do desconforto* (2013c, v. 6, p. 282), Foucault ressalta o que seria uma espécie de síntese do livro: “30 anos de experiências nos conduzem a ‘não confiar em nenhuma revolução’, mesmo se podemos ‘compreender cada revolta’”. Não se trata de um conservantismo. Pelo contrário. Foucault (2013c) faz alertas necessários: a própria história é, em si, dominada pelos episódios de revolução, o que aumenta a necessidade de renunciarmos tanto à forma vazia de um modelo universal de revolução quanto à imobilização total.

Se, por um lado, tais posições reiteram o entendimento de que as sublevações são um devir permanente diante de uma realidade nunca permanentemente instaurada, elas nos convocam a jamais ficarmos totalmente à vontade com as evidências colhidas dos momentos históricos, evocando a própria historicidade de nossas conclusões sobre os levantes, suas aventuras e desventuras. Nosso esforço de compreender as sublevações como processos políticos e como “experiências utópicas”, lembra-nos Laval (2018, p. 111), deve ser visto dentro da lógica descontínua dos saberes, que resultam de rupturas nas quais há sempre uma “experiência de transformação concomitante do objeto e do sujeito”. Nesse sentido, o conjunto mesmo de questões em torno dos levantes, dos gestos de resistência, das revoluções e de suas imagens é resultado de nossa forma de experimentar a realidade e do imperativo de questioná-la. Isso, por si só, já começa a opor a “desejabilidade da revolução”, enquanto síntese entre o enigma das revoltas e a emergência da vontade imperiosa de se insurgir, a uma constatação da obediência engessada.

“O RISCO DA MORTE À CERTEZA DE TER DE OBEDECER”

Em seus trabalhos sobre os Levantes, Georges Didi-Huberman (2017, 2019) reservou um lugar proeminente para a relação entre a morte e as sublevações. O ponto de partida do texto que acompanha o catálogo de imagens é a narrativa do psicanalista Pierre Fédida sobre a brincadeira que se passa entre duas crianças que perderam a mãe.

Duas irmãs, de 4 e 6 anos, acabam de perder a mãe. Pierre Fédida observa o que se passa entre elas. É extraordinário, ou simplesmente vital: uma brincadeira se estabelece entre as duas para imitar a morte, com a imobilidade de uma delas sob o lençol, que figura como mortalha. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 289)

O filósofo retira daquele relato uma de suas premissas mais incontestáveis: o luto é a primeira força dos levantes. A morte se vê ligada de maneira intrínseca às sublevações: reconecta os sujeitos com seus lutos e perdas, funda temporalidades e sofrimentos, substitui a paixão resignada pela cólera e também pela alegria, crava no fundo do espírito a memória de nossos desejos. Em Foucault, a vinculação entre a morte e os levantes surge, igualmente, de modo trágico. Há, contudo, uma mudança fundamental nas temporalidades dessa relação: da morte como ponto de partida... à morte como devir incontornável da transgressão e da revolta.

Já em 1963, em seu célebre *Prefácio à transgressão* (2009), dedicado à obra do escritor francês Georges Bataille, Foucault chamava atenção para o papel da linguagem no trabalho de transgressão dos limites impostos pelo conhecimento. Ao mesmo tempo, definia a própria ideia de transgressão a partir da morte como experiência instauradora do reino ilimitado do Limite – a assunção da necessidade de morrer, a impossibilidade de não morrer. Se Kant estabeleceu a crítica como delimitação da razão e do conhecimento, Sade, em contrapartida, assim como Bataille, teria descoberto e explorado o valor transgressivo da sexualidade e da morte, tensionando os próprios limites da linguagem e da experiência. Foucault refere-se à morte de Deus, tal como anunciava Nietzsche: a morte do sujeito delimitado pelas regras “divinas” de conduta, de pensamento e de linguagem. A sexualidade e a morte, portanto, surgem como aberturas do limite ao ilimitado, como figuras mais absolutas da transgressão de nós mesmos, ao remeterem a um limite incessantemente transposto, mas que se fecha cada vez que ultrapassado. Ao interpretar esse enigmático texto foucaultiano, o próprio Didi-Huberman (2019, p. 450, tradução nossa) adere ao argumento:

A transgressão nos ensina que somos nós mesmos o limite a transgredir e não que sejamos capazes, por algum heroísmo

da vontade e da ação, de ultrapassar todos os limites colocados diante de nós, isto é, exteriormente a nós. Pois essa é a consequência última de nossa própria finitude: somos nós mesmos ‘o reino ilimitado do limite’, (aqui Foucault fala como Blanchot) o que exige a toda experiência válida sublevar-se a si própria como ‘experiência do impossível’ (terminologia tipicamente batailliana, que Foucault retoma aqui tal qual).

No recurso de Didi-Huberman a esse texto, a morte remete à necessária transgressão de nós mesmos antes de qualquer heroísmo da ação. Nesse sentido, de forma ainda mais complexa do que o consequencialismo da revolta pós-luto, refere-se aqui à necessidade de o sujeito matar-se a si próprio, abrindo-se ao surgimento de um outro, de um tempo outro, uma vida outra, em que se permita transgredir e viver o impossível, o ilimitado. O levante, aqui, figura em um plano subjetivo, quase existencial, mas sobretudo moral, no qual a sexualidade e a morte, pela via da linguagem e também do mundo prático, oferecem-se como experiências do limite, da descoberta de si como um outro.

O lugar da morte em relação à analítica dos levantes recebe de Foucault um tratamento ainda mais decisivo quando pensada à luz dos acontecimentos da Revolução Iraniana. Em maio daquele 1979, Foucault escreve o provocante *É inútil revoltar-se?* (2006b),² em resposta às críticas vorazes a seu apoio à causa iraniana. Ao fazê-lo, dá pistas sobre o que nos perguntávamos a respeito da (des)obediência no início de nossa argumentação, e também sobre o lugar da morte em meio aos evidentes riscos das sublevações:

Se as sociedades se mantêm e vivem, isto é, se os seus poderes não são ‘absolutamente absolutos’, é porque, por trás de todas as aceitações e coerções, mais além das ameaças, violências e persuasões, há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patíbulos e das metralhadoras, os homens se insurgem. (FOUCAULT, 2006a, v. 5, p. 77)

2 Publicada originalmente no jornal *Le monde*.

Quando chama a atenção para aqueles indivíduos que se colocam diante das metralhadoras, Foucault não reivindica, exatamente, nenhum heroísmo aos revoltosos. Ele demarca o ponto crucial em que “nada mais se permuta na vida”. É esse cálculo que parece enigmático ao filósofo: o que consiste em dizer

eu prefiro morrer em vez de morrer, eu prefiro morrer sob balas que morrer aqui, eu prefiro morrer hoje me revoltando do que vegetar sob o domínio do senhor que me escraviza. Então esse morrer mais do que vegetar, essa outra morte... (FOUCAULT, 2018c, p. 73)

Em um rompante hegeliano, ele próprio retoma a dialética do senhor e do escravo para explicar, efusiva e sinteticamente, como pensa a vida e a morte diante do imperativo da revolta: “que o escravo prefira sua vida à morte e que ele aceite a escravidão para continuar a viver, não seria esse o mecanismo de todas as servidões?”. (FOUCAULT, 2018c, p. 73)

A morte ronda o levante segundo esse jogo insidioso entre o sacrifício e a obediência. Embora Foucault não mencione diretamente, é preciso demarcar, no seio desse problema, a própria capacidade de suportar, de resistir apesar de. A morte reaparece, assim, como culminância: “é preciso um dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que um homem possa, ‘realmente’, preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer”. (FOUCAULT, 2006a, v. 5, p. 77) Assim, em Foucault, encontramos a morte à montante e à jusante das sublevações. Na partida, como já reconhece Didi-Huberman, a perda e o luto constituem uma espécie de força motriz da revolta. No meio do caminho, a morte como limite a ser transgredido rumo ao seu ilimitado. Ao fim, como o risco sempre iminente, objeto do cálculo cujo resultado oscila entre morrer ou morrer.

“É ESSE ‘DEVIR-OUTRO’ QUE ESTÁ NO CORAÇÃO DA VONTADE REVOLUCIONÁRIA”

É extremamente desafiador encontrar, na obra de Foucault, marcada pelas movências, um recurso nominalista que circunscreva conceitos tão

amplios e, ao mesmo tempo, tão precisos quanto revoltas, levantes, insurgências, manifestações, resistência e revoluções. Tradicionalmente, o senso comum impõe certa hierarquia entre tais fenômenos, ao menos em termos de abrangência e impacto no curso da história. É certo, no entanto, que boa parte das menções às sublevações nos trabalhos desse filósofo referem-se a todo o conjunto de fenômenos que eclodiram na Revolução Francesa, na Revolução Russa e na Revolução Iraniana. Sabe-se, contudo, que Foucault atuou fortemente pela reforma do sistema penitenciário, contra o racismo, pelos direitos dos homossexuais, além de acompanhar processos revolucionários no Irã, na Tunísia etc. Parece-nos necessário, portanto, adotar certa indisciplina conceitual na distinção ou circunscrição muito rigorosa desses conceitos. Daí o recurso ao termo francês *soulèvements*, que abre um campo semântico relativamente amplo de práticas de liberdade.

Outra forte razão para não cairmos da armadilha das excessivas reduções conceituais reside na própria forma como Foucault (2013a, 2013c) define a “alma do levante”: uma mudança radical em nossa experiência, no mundo e em nós mesmos. Para além das manifestações, compreendidas como gestos a partir dos quais as pessoas e os povos tornam manifestas suas vontades, levantes são fenômenos animados por um desejo de mudança na política e em nós mesmos. Daí surge a tão atacada expressão “espiritualidade política”, utilizada por Foucault para definir essa experiência na qual tudo começa a se transformar: o indivíduo, o povo e seu destino político. Acusado de aquiescer aos dogmas da religião islâmica, ou mesmo de revelar uma face autoritária jamais admitida, o filósofo teve de explicar repetidas vezes o que quis dizer com os termos, comumente rejeitados pelo vocabulário secular do pensamento filosófico-político. Ao fazê-lo, afastou-se das religiões, as quais reconhecia como codificações da espiritualidade, e se reapropriou da ideia de insurgência do indivíduo, de renúncia a si mesmo:

Acredito que seja essa prática pela qual o homem é deslocado, transformado, transtornado, até a renúncia da sua própria individualidade, da sua própria posição de sujeito. Não mais ser sujeito como se foi até agora, sujeito em relação a um poder político, mas sujeito de um saber, sujeito de uma experiência,

sujeito também de uma crença. [...] Para mim, essa possibilidade de se insurgir si mesmo a partir da posição do sujeito que lhe foi fixado por um poder político, um poder religioso, um dogma, uma crença, um hábito, uma estrutura social, é a espiritualidade, isto é, tornar-se outro do que se é, outro do que si mesmo. (FOUCAULT, 2018a, p. 21)

A literalidade do termo “espiritualidade” e o próprio contexto histórico e cultural iraniano permeado pelo conflito entre diferentes orientações religiosas negligenciam toda a riqueza semântica do termo no plano filosófico: espírito como pensamento, como consciência, como manifestação da razão e da vontade. Por “espiritualidade política”, Foucault (2018a, p. 26) compreende esse desejo radical de alteridade, esse “‘devenir-outro’ que está no coração da vontade revolucionária”. Não se trata de uma afirmação do sujeito, mas da aceitação de sua ruptura e do risco trazido pela transformação. Transgredir-se a si mesmo, ser outro que não o si é, para Foucault, um risco subjacente à vontade de mudança e de transformação. É por isso que, para ele, não parece justo condenar a revolução ocorrida no Irã *a posteriori*, uma vez que ela própria, uma vez transcorrida e subvertida, forneceu as evidências de seu desnudamento, de seu fracasso como efetivo projeto político de libertação.

Essa compreensão da transformação do mundo pela via da transformação de si remete, ainda, a outros dois importantes achados de Foucault acerca das sublevações. O primeiro, contemporâneo às polêmicas sobre o Irã, pode ser extraído de um breve e potente texto dedicado a Maurice Clavel, intitulado “Viver de outra maneira o tempo” (2014). Em seu elogio permanente ao contraintuitivo, Foucault (2014, v. 9, p. 110) pensa a sublevação como processo organizado “em torno de uma economia interior ao tempo: condições, promessas, necessidades”. Mas não em termos de continuidade, de previsibilidade, de expectativa. A “pura espera” não implica uma obediência, uma aceitação do tempo que se impõe. “A sublevação, ela, cortando o tempo, erige os homens na vertical de sua terra e de sua humanidade”. (FOUCAULT, 2014, v. 9, p. 110) Nesse sentido, se um levante pressupõe uma transformação de si, ele também se impõe junto à necessidade de viver de outra maneira o tempo. Daí porque o tempo do

levante escapa à história, em certo sentido; não é exterior à sublevação, mas sim um tempo das ações, dos desejos, dos cortes, das interrupções, das esperas e precipitações.

Não se pode, contudo, compreender essa percepção sob um viés conformista. O levante urge!, exclama Foucault (2018a, p. 35): “É preciso praticar a sublevação, quero dizer, praticar a recusa do estatuto de sujeito no qual nos encontramos. A recusa de sua identidade, a recusa de sua permanência, a recusa do que somos. É a condição primeira para recusar o mundo”. A consequência dessa percepção das sublevações sob o ponto de vista das temporalidades é dupla: reivindica-se a dimensão prática dessas ações políticas; demarca-se a recusa dos sujeitos a se sujeitar à história. Eis, portanto, o segundo *insight*: os sujeitos não se insurgem apenas contra os senhores, ou contra si mesmos, mas, sobretudo, contra a história, reapropriando-se do protagonismo de seu próprio tempo, vivendo-o e habitando-o de outras maneiras.

“MULTIPLICAR POR TODA PARTE EM QUE É POSSÍVEL, AS OCASIÕES DE SE INSURGIR”

Diante das premissas foucaultianas já percorridas – sobre a percepção da história como realidade jamais instaurada em definitivo, sobre a morte como origem, limite e devir revolucionário, e também sobre a recusa a si próprio como prática insurgente mais elementar –, é notável o papel que o próprio Michel Foucault assume para si, como um intelectual não apenas militante e contestador, nos sentidos mais evidentes desses termos, mas como alguém que reivindica um *éthos* filosófico como “atitude-limite” (FOUCAULT, 2000) enquanto parte do papel incômodo do intelectual, cujo dever seria o de evidenciar “como o que parece evidente em nossa vida cotidiana é de fato arbitrário e frágil, e que podemos sempre nos revoltar”. (FOUCAULT, 2018c, p. 88) Na prática, trata-se de ofertar interpretações da realidade, da experiência e da história a partir de descontinuidades, as quais podem ser descortinadas e confrontadas porque, justamente, não são perpétuas. Ou seja, Foucault não nos oferece exatamente uma pedagogia das insurreições, ou mesmo uma genealogia das formas de revolta:

Meu projeto, creio que é... um dos papéis possíveis, caso contrário do que serviriam os intelectuais, meu projeto é efetivamente multiplicar por toda parte em que é possível, as ocasiões de se insurgir, em relação ao real que nos é dado, e de se insurgir, não necessariamente ou sempre na forma da revolta iraniana, com 15 milhões de pessoas na rua, etc. Podemos nos insurgir contra um tipo de relação familiar, contra uma relação sexual, podemos nos insurgir contra uma forma de pedagogia, contra um tipo de informação. (FOUCAULT, 2018c, p. 89)

Multiplicar as ocasiões de se insurgir significa menos adotar uma postura negativa frente a realidade do que assumir a insurreição como estratégia analítica da realidade. Sem essa cautela, alerta Foucault, corre-se sempre o risco de se deixar convencer pelas fórmulas universais de revolta, pelas promessas contestatórias que estabelecem o que deve ser combatido e o que deverá ser aceito após a sublevação. Daí porque “é preciso que os homens inventem aquilo contra o que eles podem e querem se insurgir e, ao mesmo tempo, aquilo em que transformaram sua revolta. Ou para onde vão dirigir sua insurreição. Essa direção tendo de ser reinventada indefinidamente”. (FOUCAULT, 2018c, p. 90) Inventar o objeto da contestação significa elaborá-lo, descobri-lo, revelá-lo. Assim como na língua portuguesa, no francês os verbos *inventer* e *réinventer* comportam tanto a ideia de concepção quanto a de descobrimento, de revelação e de realização. Afinal, como sabemos, não basta que existam as razões para se insurgir. É necessário que elas se revelem para nós, que se apresentem como intoleráveis, em sua aritmética das possibilidades, sacrifícios e esperanças.

Quando isso acontece? Se a insurreição é uma possibilidade permanente diante de uma realidade e de uma história sempre passíveis de desconstrução e desnudamento, e se ela implica uma dimensão de descoberta, ou mesmo de tomada de consciência e de esclarecimento, ainda é necessário entendermos o que ocorre quando “inventamos” aquilo contra o que vamos nos sublevar. Essa pista nos aparece em um dos famosos textos foucaultianos dedicados à releitura do Kant (1985) de “O que é a Aufklärung”, em meio à própria interpretação da ideia de

esclarecimento como libertação de um estado voluntário de menoridade, servilismo ou mesmo subserviência. Pelo espaço que aqui temos e pela forma superposta de nossa linha argumentativa, não discutiremos os detalhes a leitura de Foucault sobre Kant e a ética do esclarecimento, excetuando-se apenas a ideia geral desse processo no qual as relações entre a vontade, a autoridade e o uso da razão são radicalmente transformadas. (FOUCAULT, 2000)

Embora o próprio Foucault declare não achar que o texto kantiano dê conta de descrever adequadamente a *Aufklärung*, o que parece interessar ao filósofo francês é precisamente a dialética entre obediência e autonomia do uso da razão, sobretudo quanto à legitimidade do uso da razão para determinar os limites do que se pode ou não conhecer, do factível e do pensável. Para Foucault (2000, p. 341), “é quando o uso legítimo da razão foi claramente definido em seus princípios que sua autonomia pôde ser assegurada”. Daí vem a conhecida expressão “*Sapere aude!*”, de Horácio, retomada por Kant. Ouse, atreva-se a saber, a conhecer! Se, por um lado, esse imperativo insurrecto sugere fazermos uso da razão sem nos submetermos a nenhuma autoridade, Foucault não situa essa atitude de liberdade apenas no plano racionalista. De Kant a Baudelaire, o filósofo chega a uma ideia de “atitude de modernidade”, marcada pela obstinação de imaginar, transgredir, violar, confrontar o tempo, a história, o real.

Foucault (2000), então, chega ao já conhecido argumento do sujeito que, no caminho em busca de sua autonomia, inventa novos mundos inventando-se a si mesmo, no devir-outro que marca os processos de sublevação. Sem nenhuma pretensão de, ironicamente, transformar esse filósofo em uma espécie de emissário da razão revolucionária, ousamos sintetizar o que ele enfatizou acerca da problematização da relação com o presente, com o modo de ser histórico e com a constituição de si enquanto indivíduo autônomo. Em primeiro lugar, Foucault refere-se ao éthos filosófico como lugar fronteiro de crítica, de transposição dos limites que o próprio conhecimento impõe a si. Em segundo lugar, defende uma atitude experimental que afronta projetos com pretensões globais e radicais, em favor das transformações mesmo parciais introduzidas em diferentes domínios da vida, incluindo-se os modos de ser,

pensar e perceber. Em terceiro lugar, fecha-se o argumento com a reivindicação da necessidade de se pensar os domínios do saber, da ética e do poder conjuntamente, questionando-se como nos constituímos como sujeitos de nosso saber, sujeitos que exercem e sofrem relações de poder e, por fim, sujeitos morais de nossas próprias ações.

O SEXO EM EREÇÃO É A IMAGEM DO HOMEM REVOLTADO CONTRA DEUS

Há pelos menos três figuras da rebeldia presentes em Foucault às quais ainda não referimos. A primeira, presente em *Os anormais* (2001), remete à conhecida alegoria monstruosa dos famintos revoltosos, explorada no contexto da Revolução Francesa. A segunda é o personagem cuja desventura é narrada ao final de *Vigiar e punir* (2010). Trata-se de um menino de rua acusado de delinquência e vadiagem, cuja insolência diante do juiz constitui cena exemplar na qual a ausência de *habitat* é convertida em vadiagem, a de patrão em autonomia, a de trabalho em liberdade, a de horários em plenitude do tempo... A própria incorreção gramatical e o tom das respostas do jovem acusado diante da autoridade criminal se tornam índices de uma recusa, de uma indisciplina resistente às hierarquias e dominações. A terceira figura, que gostaríamos de explorar com um pouco mais de fôlego, consiste na interpretação foucaultiana de Santo Agostinho, no contexto dos últimos trabalhos sobre *História da Sexualidade: as confissões da carne* (2020). Em um conhecido texto anterior à publicação, *Sexualidade e solidão* (2006c), Foucault já antecipava aquele que se anuncia como um dos principais argumentos sobre o que podemos chamar de gênese do sujeito desejante: a figura de Adão, antes da Queda, rebelando-se contra Deus e adquirindo vontade autônoma, manifesta pelo seu sexo involuntariamente em ereção.

À parte a necessária ressalva quanto ao entendimento da rebeldia contra Deus evocada pela ereção masculina, a qual o próprio Foucault faz alusão, o que nos interessa na construção dessa figura não é, propriamente, o investimento do filósofo sobre a lógica cristã na construção das relações entre obrigações de verdade, confissão e subjetividade que deveriam regular a ética humana. Trata-se de demarcar, por um lado, o

papel do desejo para o próprio entendimento da revolta enquanto desejabilidade. E, por outro lado, de ressaltar o lugar de uma ética do cuidado de si como prática de liberdade que não simplesmente submete os sujeitos a seus próprios desejos.

Vejamos, primeiro, a leitura da narrativa agostiniana empreendida por Foucault (2006b, v. 5, p, 100):

Adão se rebelou contra Deus cometendo o primeiro pecado. Ele tentou se subtrair à vontade de Deus e adquirir uma vontade autônoma, esquecendo que a existência de sua própria vontade dependia inteiramente da vontade de Deus. Como castigo por essa revolta, e em consequência desse desejo de uma vontade independente da vontade de Deus, Adão perdeu o domínio sobre si mesmo. Ele queria adquirir uma vontade autônoma, e perdeu o suporte ontológico dessa vontade. [...] O sexo em ereção é a imagem do homem revoltado contra Deus. A arrogância do sexo é o castigo e a consequência da arrogância do homem. O sexo descontrolado do homem é a imagem daquilo que Adão havia sido em relação a Deus: um rebelde.

É importante ressaltar que o argumento de Foucault não segue em direção às sublevações propriamente ditas. O filósofo nos conduz, na verdade, a um entendimento da moralidade cristã de Agostinho como uma “libidinização do sexo”, processo pelo qual instaura-se uma ética sexual marcada por um amplo conjunto de discursos e técnicas espirituais a partir dos quais deve-se conceber as relações sexuais, seus limites, finalidades e mesmo suas transgressões. Desejo x procriação, monogamia x promiscuidade etc. Contra a tentativa de separação entre a libido e a vontade pressuposta pela teologia de Santo Agostinho, Foucault advoga pela impossibilidade de se realizar essa dissociação a não ser por uma profunda hermenêutica de si. Entretanto, o filósofo francês acaba voltando àquela que se tornou uma espécie de imagem-síntese do homem revoltado: aquele capaz de contrariar Deus por sua própria vontade.

Importamo-nos menos com a oposição ao divino do que com a relevância da vontade e da desobediência nessa construção da insurreição que, de certa forma, tornou-se o próprio cerne do jogo ético cristão en-

tre pecado e confissão. Se, a partir de Foucault, podemos questionar essa separação entre vontade e expressão involuntária da libido, o que parece surgir como ponto crucial a uma ideia de sublevação é o desejo e a própria “desejabilidade da revolta” (BALBINO, 2018), em um amplo e genérico sentido, mas ainda assim produtivo a nosso ver. Ainda que a tomada do exemplo de Adão seja considerada forçosa para uma síntese com consequências tão abrangentes, tomemo-la como um modelo das técnicas de si praticadas pelo cristianismo, tal como resumidas por Foucault (2006b, v. 5, p. 96): “Quanto mais descobrimos a verdade sobre nós mesmos, mais devemos renunciar a nós mesmos”. Assumindo-se a renúncia a si como forma de retração dos desejos, parece-nos evidente que o resultado dessa fórmula seja, precisamente, um conjunto de técnicas de produção de subjetividades obedientes, cuja desobediência é também parte de um processo de construção de si segundo essa ética cristã. Ou seja, produz-se um regime de controle do desejo, e não apenas das ações e práticas de liberdade.

Quanto ao lugar de uma ética do cuidado de si como reapropriação dos próprios desejos, remetemo-nos à síntese das reflexões sobre as práticas de si como exercícios de liberdade, e não apenas de liberação. Isto é, para Foucault (2006c, v. 5, p. 266), “o problema ético da definição das práticas de liberdade é [...] muito mais importante do que o da afirmação, um pouco repetitiva, de que é preciso liberar a sexualidade ou o desejo”. Ou seja, quanto trata de uma ética do cuidado, à luz dos pensadores gregos, o filósofo se refere a um modo de se pensar a liberdade enquanto prática de conhecimento de si e das regras a partir das quais conduzimos nossas condutas enquanto prescrições. Essas técnicas de si não seriam práticas de liberdade tão somente pela via da afirmação dos próprios desejos, o que indicaria, pelo contrário, uma outra forma de servidão. Elas seriam maneiras de cuidar de si, de saber sobre si, sobre o que se deseja, sobre o que se é capaz de fazer, sobre o lugar que ocupamos entre os outros; seriam formas de estabelecer uma relação consciente consigo mesmo, sobre si e sobre o vínculo com outras pessoas.

Chegamos, aqui, ao que parece ser uma espécie de ponto crítico no qual a problemática do cuidado de si se apresenta enquanto pensamento político. Na entrevista à qual nos referimos, concedida meses antes de

sua morte, Foucault (2006c, v. 5, p. 279) evita esse caminho argumentativo por entender que “a questão do sujeito ético é alguma coisa que não tem muito espaço no pensamento político contemporâneo”. Ainda assim, depreende-se desse percurso insidioso entre a revolta e o desejo de Adão e o cuidado de si uma espécie de confrontação necessária entre o desejo e o cuidado no seio das práticas de liberdade. Tal confrontação se insinua, para nós, como um modelo mais do que necessário para se refletir sobre os fundamentos éticos e políticos das sublevações, as quais, sem o cuidado de si, podem facilmente ser convertidas em formas de autoafirmação ou em mecanismos de imposição soberana dos desejos, ainda que revestidos pela roupagem de práticas de liberdade.

ESPERANÇAS POLÍTICAS E NOVOS MODOS DE VIVER O TEMPO

É conhecida a virada foucaultiana na análise das relações de poder, observando-as segundo uma lógica da positividade: não em termos de virtude, mas da dimensão produtiva dessas teias, desses vetores de forças. A mesma sistemática é perceptível em sua analítica das sublevações. Em várias ocasiões, Foucault (2006a, 2010, 2013a, 2013b, 2018a, 2018b) refere-se a esperanças revolucionárias, à vontade coletiva rumo a uma mudança da experiência, ao entusiasmo pela revolta, à vitalidade temporal das sublevações. Isso não o impede de aludir aos sacrifícios e revezes dos levantes, compreendidos como uma espécie de recurso histórico e prático capaz de balançar toda uma rede de poder. (FOUCAULT, 2018b) Para finalizar esta incursão experimental sobre as pistas foucaultianas acerca das sublevações como processos políticos, e depois de evocar-mos a centralidade do desejo e a inevitabilidade da morte no vórtice das insurreições, gostaríamos de salientar um par de constatações sobre o papel da esperança no que Foucault chamou de dramaturgia do vivido revolucionário.

Primeiro, a dramaturgia. Em mais uma intervenção quase inteiramente dedicada ao elogio kantiano do Iluminismo, Foucault (2010, p. 18) ressalta:

Não se pode dizer, afinal, que a Revolução não é um acontecimento ruidoso, manifesto. Acaso ela não é, precisamente, um acontecimento que derruba e faz que o que era grande se torne pequeno e o que era pequeno, grande, e que abole e engole as estruturas mais sólidas, parece, da sociedade e dos Estados? Mas, diz Kant, não é a Revolução em si que faz sentido. O que faz sentido e constitui o acontecimento de valor demonstrativo, prognóstico e rememorativo não é o drama revolucionário em si, não são as façanhas revolucionárias, não é a gesticulação revolucionária. O significativo é a maneira como a Revolução faz espetáculo, é a maneira como é recebida em toda a sua volta por espectadores que não participam dela mas a veem, que assistem a ela e que, bem ou mal, se deixam arrastar por ela.

À primeira leitura, o trecho parece bastante controverso. Entretanto, se o examinamos em detalhe, Foucault (2010) põe-se justamente a refletir sobre a dramaticidade revolucionária. Não apenas em sua teatralidade marcada por façanhas, heróis, reviravoltas e retóricas, tanto em seu destino final, quanto na forma com que se desenrola e contamina, expandindo-se. A capacidade dos levantes para derrubar, colocar abaixo o que se elevou e se solidificou em demasia é gradativa. Torna o pequeno, grande. E o grande, pequeno. Arrastando aqueles que não necessariamente “fazem” a revolução, mas que dela acabam tomando parte.

A controvérsia está na suposta desvalorização da gestualidade, das conquistas, do conteúdo e do resultado das revoluções. No entanto, é preciso compreendermos, com a ajuda de Foucault, onde se insere o argumento kantiano. Trata-se de um modo de pensar a atualidade e o esclarecimento, observando nos acontecimentos insurgentes um *locus* tão tenso que é capaz de instaurar uma “virtualidade permanente”, entranhando-se no presente e na história a ponto de sempre poder servir à memória, ao não esquecimento. Daí porque o que importa na Revolução seria sua manifestação, seu espetáculo, o entusiasmo que a instaura. “E esse entusiasmo pela Revolução é sinal de quê?, pergunta Kant. É sinal, primeiro, de que todos os homens consideram que é do direito de

todos se dotar da constituição política que lhes convém”. (FOUCAULT, 2010, p. 19) Novamente, estamos diante da invenção. Dessa vez, da invenção da própria política, que se vê manifesta, demonstrada e exercida pelas sublevações em sua expressividade, em sua dramaticidade contagiante, em sua realização visível e sensível que cinge as continuidades históricas e funde novos tempos.

O entusiasmo não deve ser lido apenas como exaltação arrebatadora. Trata-se, como já indicamos anteriormente, de um cálculo de perdas e ganhos, em que a morte, o desejo e a esperança são partes da equação: “existe um jogo entre sacrifício e esperança de que cada um é responsável. Ou então, coletivamente, um povo é responsável. Ele mesmo estabelece o grau de esperança e aceitação dos sacrifícios que lhe permitirão enfrentar um exército, uma polícia”. (FOUCAULT, 2018b, p. 71) Apesar do próprio engajamento de Foucault em um grande número de lutas e mobilizações, ele recusava-se a fornecer uma espécie de razão universal para os levantes. Limitou-se, por um lado, a constatar o caráter enigmático do sujeito do levante que se contrapõe aos tanques e metralhadoras e, por outro, ressaltou as sensibilidades, as “espiritualidades políticas” que, esperançosas, movem o sujeito em direção a uma outra realidade possível, “à morte ou à morte”, a um devir-outro de si-mesmo, à transgressão até o ilimitado do Limite, a novos modos de viver o tempo, empurrando o presente em direção ao passado e deixando, como na canção de Belchior, o passado para trás como uma roupa que não nos serve mais.

Após passarmos pela encruzilhada foucaultiana, e diante da realidade de um crescente espírito de indignação, não se sabe se vivemos uma epidemia da desobediência, do conservantismo. Talvez o tempo da revolta, descontínuo como o da História, esteja apenas aguardando sua deixa: o momento em que nada mais se permuta, em que será morrer... ou morrer.

REFERÊNCIAS

- BALBINO, L. Apresentação. In: BALBINO, L.(org.). *O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 6-14.
- DANIEL, J. *L'ère des ruptures*. Paris: Grasset, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Désirer désobéir: ce qui nous soulève*, 1. Paris: Minuit, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: V. Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. v. 5, p. 264-287.
- FOUCAULT, M. Carta aberta a Mehdi Bazargan. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: VI. Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. v. 7, p. 275-278.
- FOUCAULT, M. É inútil revoltar-se? In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: V. ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. v. 5, p. 77-81.
- FOUCAULT, M. Entrevista de Michel Foucault ao *Le Nouvel Observateur*. In: BALBINO, L. (org.). *O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana*. São Paulo: N-1 Edições, 2018a. p. 16-36.
- FOUCAULT, M. Entrevista com Michel Foucault realizada por Farès Sassine em agosto de 1979. In: BALBINO, L. (org.). *O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana*. São Paulo: N-1 Edições, 2018b. p. 50-101.
- FOUCAULT, M. *Governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: as confissões da carne*. São Paulo: Paz e Terra, 2020. v. 4.
- FOUCAULT, M. O espírito de um mundo sem espírito. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: VI. Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b. v. 6, p. 258-270.
- FOUCAULT, M. O que são as luzes. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: II. arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. 2, p. 335-351.

- FOUCAULT, M. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, M. Para uma moral do desconforto. *In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos: VI. Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013c. v. 6, p. 279-284.
- FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. *In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos: III. estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3, p. 28-46.
- FOUCAULT, M. Sexualidade e solidão. *In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos: V. ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c. v. 5, p. 92-103.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FOUCAULT, M. Viver de outra maneira o tempo. *In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. v. 9, p. 108-110.
- GROS, F. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Ed., 2018.
- KANT, I. *Immanuel Kant: textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LAVAL, C. Foucault e a experiência utópica. *In: BALBINO, L. (org.). O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 102-142.
- VELHA roupa colorida. Intérprete: Antônio Carlos Belchior *In: ALUCINAÇÃO*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. 1 LP. (4 min).

Capítulo 4

FIGURAS DE INSURGÊNCIA NA OBRA DE JACQUES RANCIÈRE: O DESMEDIDO MOMENTO DA FABULAÇÃO E DA COEXISTÊNCIA NAS CENAS DE DISSENSO

Ângela Marques

Angie Biondi

Luis Mauro Sá Martino

INTRODUÇÃO

Como as imagens e a literatura conseguem captar o momento em que alguém tece devaneios de viver outra vida destinada às pessoas que não compartilham com ela uma mesma condição? De que maneira capturar o instante de oscilação, o tremor que atravessa o olhar de alguém que, no limiar de uma janela ou de uma porta, sonha em habitar um outro tempo? Seria possível reconhecer os intervalos de insurgência que interrompem a ordem hierárquica de organização das existências na reiteração incessante da racionalidade causal que ordena a legibilidade das vidas? Essas indagações poderiam sintetizar o modo como Jacques Rancière (2017, 2018b) vem questionando uma estética da representação que, seja na arte ou na literatura, busca preservar expectativas dadas de antemão e maneiras consensuais de tornar as experiências apreensíveis e legíveis. Segundo ele, uma forma de evitar que expectativas sejam atendidas é pensar o tempo de outra maneira: considerando avanços e retrocessos, entrelaçamento de temporalidades distintas, acelerações e desacelerações, continuidades e intervalos.

Pensar o tempo e a convivência de temporalidades heterogêneas é, para Rancière (2018b, p. 11, tradução nossa), pensar “[...] o conflito acer-

ca da distribuição de formas de vida”.¹ Dito de outro modo, e tomando a ficção como exemplo, uma narrativa ficcional que deseja descrever como as coisas aconteceram vai organizar as ações em um encadeamento causal que leva as personagens do fracasso ao sucesso (e vice-versa), privilegiando estruturas de inteligibilidade consensuais. Mas uma narrativa ficcional que deseja mostrar como as coisas podem acontecer vai investir na coexistência de temporalidades, e não em sua continuidade causal que, para evidenciar um dado momento, deve apagar o antecedente. As rupturas e intervalos criados ao longo de uma continuidade narrativa homogênea produzem, segundo Rancière (2017), aberturas à emergência de “momentos quaisquer” ou de “desmedidos momentos” que podem articular pontos singulares de uma experiência, configurando uma rede que pode “[...] partir de qualquer ponto, de qualquer momento e se estender em direções imprevisíveis, inventando a cada passo suas próprias conexões”.² (RANCIÈRE, 2018b, p. 38, tradução nossa)

Este texto pretende justamente explorar algumas das características desses momentos singulares, os quais são capazes de criar um torvelinho temporal no centro da ordem normal do tempo normativo, abrindo uma fissura que deixa passar o vislumbre de maneiras diferentes de habitar o mundo comum. Alterar a destinação de um espaço e abrir uma fenda temporal é trabalhar “para abrir um hiato, uma fenda traçada no presente, para intensificar a experiência de uma outra maneira de ser”.³ (RANCIÈRE, 2017, p. 132, tradução nossa) A insurgência que se associa aos “momentos quaisquer” que se apresentam na arte e na literatura se explica, de acordo com Rancière, por seu trabalho de reelaboração do perceptível e do pensável. Um momento singular se ergue contra o fluxo normal do tempo hierárquico: forma uma barricada, uma barreira; mas logo em seguida produz ondas e um novo movimento de idas e vindas,

1 Texto original: “[...] repenser le temps de la politique non plus comme ligne tendue entre un passé et un avenir mais comme conflit sur la distribution des formes de vie”.

2 Texto original: “[...] peut partir de n’importe quel point singulier à n’importe quel moment et s’étendre dans des directions imprévues en inventant à chaque pas ses propres connexions”.

3 Texto original: “ouvrir un hiatus, une faille creusée dans le présent, intensifier l’expérience d’une autre manière d’être”.

avanços e recuos – “como se” diferentes camadas de temporalidades justapostas reconfigurassem o gesto político da resistência.

Desde a publicação do livro *Les bords de la fiction* (2017), Rancière intensificou e aprofundou sua abordagem do tempo enquanto categoria estética e política central para um pensamento da desierarquização a partir da arte literária. O momento qualquer, o tempo da coexistência de microacontecimentos sensíveis que se opõem ao tempo da subordinação estão presentes, por exemplo, nos romances de Flaubert, Virgínia Woolf, Proust e Guimarães Rosa. O argumento de Rancière (2017) contrapõe duas maneiras de tratar o tempo: no âmbito da narrativa que segue a lógica causal, articulariam-se formas de vida resignadas a um destino organizado de antemão, mas à narrativa temporalmente desierarquizada articulariam-se formas de vida capazes de inventar uma outra maneira de habitar e experimentar o tempo.

Essa obra foi seguida de dois outros livros – *Les temps modernes: art, temps, politique* (2018b) e *Le travail des images – conversations avec Andrea Soto Calderón* (2019)⁴ – nos quais Rancière (2019, p. 44, grifo do autor, tradução nossa) nos apresenta uma visão da história que não é determinada por um processo material que articula causas e efeitos, mas “por arranjos diferentes que nos permitem perceber um aparecer (*apparaître*), de ser capturado, de ser afetado e de interpretar esse aparecimento”.⁵ Por meio da discussão sobre os modos de repartição coletiva do tempo, Rancière afirma que está em busca de uma forma de estruturação do “pensável” e não de uma condição do pensamento.

Mas antes mesmo de publicar os três livros mencionados, esse autor já havia iniciado, em *Bela Tárr: o tempo do depois* (2013b), uma abordagem do tempo desviante como motor da grande reviravolta insurgente dos sujeitos contra uma racionalidade que teima em ajustar e fazer coincidir seus sonhos com um determinado “real”. Também em *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*⁶ (2013c, p. 55), Rancière já apontava a im-

4 Este livro foi traduzido para o português em 2021 e publicado pela editora Chão da Feira.

5 Texto original: “[...]par des arrangements différents qui permettent de percevoir un *apparaître*, de s’en saisir, d’en être affecté et de l’interpréter”.

6 Título original: *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*.

portância por ele conferida aos “momentos singulares e imprevisíveis nos quais o brilho de uma quimera encontrando o incontornável de uma situação perfura a rotina da existência”. A valorização do “momento qualquer”, o momento que explode o tempo dominante, é central para permitir um jogo complexo de coexistências de acontecimentos heterogêneos e concomitantes:

A descrição dos momentos sensíveis impõe uma construção temporal que faz com que a temporalidade normal da progressão das histórias exploda. [...] *No entanto, as próprias articulações do passado, do presente e do futuro, que ordenavam o tempo da ficção em uma progressão, passam para o regime da coexistência. Elas se encontram agora no interior de cada presente. É também por isso que esse próprio presente é dado por meio de vários presentes narrativos, povoados, cada um, pela precisão do detalhe.* (RANCIÈRE, 2013b, p. 51, grifo nossos)

Personagens, acontecimentos e gestos se entrelaçam em círculos concêntricos que se entrelaçam e reverberam histórias que coexistem em um presente habitado pelo excesso de detalhes que delineiam uma miríade de momentos quaisquer. Tais momentos definem linhas de fuga e insurgências a partir do momento em que sua valorização abriga a ideia de que é possível uma reestruturação de um universo sensível e visível, fazendo com que haja a transformação do que pode ser visto, pensável, imaginável. (RANCIÈRE, 2019)

Sob esse aspecto, também nos interessa explorar o tempo da coexistência de múltiplas temporalidades e sua relação com os devaneios e fabulações que alimentam as insurgências desierarquizantes ao desafiar o tempo consensual do controle dos corpos e vontades. É como se a fabulação preparasse um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. No desmedido momento do devaneio, tudo vai ser deslocado, sacudido, atordoando não apenas uma forma consensual de montagem e enquadramento, mas também de aparecimento dos sujeitos. (RANCIÈRE, 2017)

No coração desse desmedido momento (momento qualquer), a fabulação, a arte e a ficção estão interligadas uma vez que, para Rancière (2017), o tempo do depois deve criar uma pequena “máquina de desmontagem do olhar” e da inteligibilidade do que estava programando para poder ser visto. Depois da expectativa não realizada, o desmedido momento se expande, “[...] alterando o estatuto do visível, da maneira como olhamos as coisas e de como nos movemos entre elas”.⁷ (RANCIÈRE, 2019, p. 51, tradução nossa) Segundo Panagia (2018), ao buscar examinar mais detalhadamente as facetas rebeldes dos “momentos desmedidos”, Rancière estaria procurando uma maneira de anular um modo consensual e hierárquico de pensamento e produção de inteligibilidade a partir do trabalho político da arte. Na seção seguinte, vamos nos deter um pouco na abordagem que Rancière (2019) cria para as imagens enquanto operação intervalar e fabulativa de desierarquização.

A FABULAÇÃO DOS INTERVALOS NAS IMAGENS

Desde a publicação do livro *O destino das imagens*, em 2003, temos encontrado nos trabalhos de Rancière uma reflexão que cada vez mais se aprofunda acerca do tema da natureza intervalar das imagens. Seja nas análises fílmicas ou fotográficas, Rancière (2007, 2008, 2010) dedica-se a nos mostrar que as imagens são o resultado de um trabalho, da construção de relações e articulações novas que inventam possibilidades outras de aparecimento e transformação das formas, das vidas e do comum. Tais “relações novas” derivam, segundo ele, da reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável e que modifica as condições de seu aparecimento. O trabalho da imagem consiste, assim, em produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma montagem que evidencie um intervalo, um espaço que torna possível habitar o “entre”.

7 Texto original: “[...]changeant le statut visible des choses, le statut visible de la manière dont on regarde des choses et dont on marche entre elles”.

Uma imagem introduz um intervalo, uma dimensão de fuga, um tipo de verticalidade em relação ao continuum de formas visuais reunidas e de operações de sentido que estão associadas a elas. Essa vertical não é a interpretação ou a verdade sobre a imagem, mas diz do fato de que uma imagem chama uma outra que não está lá, um tempo chama uma temporalidade que não está lá. Isso é o que me interessa: uma imagem não está simplesmente entre duas imagens como na visão simplista de uma montagem como colagem de unidades independentes. A vertical intervalar funciona a partir das relações indeterminadas entre as imagens que são dadas e o que elas podem suscitar em associação a outras imagens, palavras e temporalidades que veem de outro lugar.⁸ (RANCIÈRE, 2019, p. 69)

O intervalo emancipa o olhar da necessidade do encadeamento causal que conduz a um fim esperado, criando o “entre” como um movimento incessante de aproximação e distanciamento, mas não necessariamente linear. O que interessa a Rancière é o modo como as imagens podem produzir esse jogo de intervalos ao serem articuladas fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia da ação e fortalecendo uma prática de montagem dissensual. É importante precisar que a montagem para Rancière é uma ação que, ao mesmo tempo, aproxima várias imagens, mas confere também importância à singularidade de uma única imagem quando ela introduz uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual. São os arranjos indeterminados entre imagens que se associam, por sua vez, a palavras, temporalidades e outros registros que se

8 Texto original: “Une image introduit elle-même un intervalle, une dimension de fuite, une sorte de verticale par rapport au déroulement du continuum de formes visuelles réunies et d’opérations de sens qu’y sont associées. Cette verticale n’est pas l’interprétation ou la vérité à propos de l’image, mais nous rappelle que une image appelle une autre image qui n’est pas là, un temps appelle une autre temporalité qui pourtant n’est pas là. C’est ça qui m’intéresse: une image n’est pas simplement entre deux images comme dans la vision simpliste du montage où il y a des petites unités qu’on met ensemble. Cela fonctionne par des rapports qui sont des rapports indéterminés entre des images qui son données là, et puis tout ce que ces images peuvent susciter comme association avec d’autres images, avec des mots, ou des temporalités qui viennent d’ailleurs”.

destacam na abordagem que Rancière (2019) confere à imagem, delineando-a como uma cena polêmica.

Ao recusar o regime representativo das imagens – que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente –, Rancière (2003, 2019) avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos capazes de emancipar o olhar do espectador de uma forma de legibilidade do mundo que o torna inteligível apenas pela via da hierarquização causal dos acontecimentos. O intervalo fabulado pela imagem cria oportunidades de estabelecer aproximações e distanciamentos críticos entre fatos, acontecimentos, experiências,⁹ pois liberta e “[...] ficcionaliza o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário a possibilidade de uma desierarquização a partir do universo da ficção”¹⁰ (RANCIÈRE, 2019, p. 55, tradução nossa), o que contribui para uma possibilidade outra de aparecer.

A imagem como trabalho dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes”. (RANCIÈRE, 2012, p. 34) Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação. A politicidade das imagens se evidencia em seu trabalho de deslocamento e transformação de regimes de visibilidade e de legibili-

9 Aqui destacamos uma possibilidade de aproximação entre a reflexão feita por Rancière e a noção de “fabulação crítica”, apresentada por Saidiya Hartman (2020). Ambos (inspirados sobretudo em Foucault e nas vidas dos “homens infames”) se dedicam a fabular as vidas e experiências possíveis dos “esquecidos” da História. Ambos se preocupam com as existências condenadas à identidade imposta pela partilha consensual e policial do sensível, a partilha associada ao colonialismo e à necropolítica. O método da cena, tal como descrito por Rancière (2018), produz fabulação através de uma justaposição de eventos e temporalidades, de modo a recriar no presente, uma rede de conexões inesperadas entre acontecimentos heterogêneos e seus intervalos temporais. Hartman (2020, p. 29) também evidencia um movimento semelhante ao afirmar que a fabulação crítica produz “uma narrativa recombinante, que enlaça os fios de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, reconstruindo e narrando o tempo passado no presente”.

10 Texto original: “[...] fictionalisant ce qui était indexé au registre du seul réel, en faisant bénéficier ce ‘réel’ ordinaire de la dé-hiérarchisation intervenue dans l’univers de la fiction”.

de. Imagens produzem tramas, articulações que resultam de operações nas quais vários elementos são reunidos, combinados, tensionados.

As operações relacionais das imagens também conseguem figurar o “desmedido momento”, o momento das interrupções que transformam e reenquadram uma temporalidade previamente determinada. O desmedido momento é, para Rancière (2017), o tempo intervalar que, trabalhado pela arte e por diversas formas estéticas, evidencia as múltiplas possibilidades de habitar o “entre”, ou seja, de investir no comum, no intervalo que permite a comunicação com a alteridade e a invenção de formas de vida marcadas pela valorização da dignidade e do acolhimento. Dito de outro modo, o desmedido momento é um intervalo que rasga o *continuum* da história contada segundo parâmetros que tendem a separar drasticamente os sujeitos e suas formas de vida. O brilho fulgurante dos momentos quaisquer se aproxima do relâmpago benjaminiano, cujo clarão fugaz une passado, presente e futuro na imagem dialética. Contudo, um momento qualquer não é a oposição entre uma efemeridade e uma duração de longo termo: ele faz reverberar no presente uma profusão de recortes temporais do próprio presente. Esse excesso de temporalidades habilmente montadas em redemoinho é o dispositivo que, na visão de Rancière (2018b, p. 35, grifo do autor, tradução nossa), vai desorganizar o grande *continuum* supostamente homogêneo, feito da conjunção de momentos que são, “ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura”.¹¹

O momento qualquer, na verdade, não é qualquer. Claro que ele pode se produzir a qualquer instante, para toda circunstância insignificante. Mas ele é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva entre o nada e o tudo. [...] Ele fica nessa fronteira na qual as vidas que vão cair no nada se elevam a uma totalidade de tempo e de injustiça é talvez a política mais profunda da literatura.¹²
(RANCIÈRE, 2017, p. 154-155, tradução nossa)

11 Texto original: “Chaque moment de ce *continuum* est à la fois le point par où passe la reproduction de la hiérarchie des temps et le point d’un écart, d’une rupture”.

12 Texto original: “Le moment quelconque, en réalité, n’est pas quelconque. Assurément il peut se produire à tout instant pour toute circonstance insignifiante. Mais il est aussi le moment

É interessante notar como Rancière (2013b) confere ao momento qualquer uma dimensão de liminaridade, de fronteira, de mudança e de transgressão capaz de alçar pontes e estabelecer passagens entre o que é considerado legível e visível e o que é considerado opaco e ininteligível; entre o que alcança e cumpre expectativas e o que perfura o *continuum* com o inesperado.

O “MOMENTO QUALQUER” E O “QUALQUER UM”

No livro *As margens da ficção*¹³ (2017, p. 26), Rancière escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais destaca-se o que ele chama de uma “[...] potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento”.¹⁴ Momentos ínfimos do cotidiano, a fugacidade e a poesia de intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa agora conseguem não só reconfigurar a estrutura do roteiro de ações, mas também conferir dignidade a todos que compõem essas cenas.

Sua reflexão sobre o romance ficcional fundamenta-se na urgência de contrariar o encadeamento combinado de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que acontece. Ele afirma que a ficção moderna “suprimiu a peripécia, a forma de passagem do tempo que anseia por um fim, encadeando causas em direção a um desdobramento linear”. (RANCIÈRE, 2017, p. 131) Em vez da peripécia, o que se destaca na narrativa ficcional moderna, segundo Rancière (2017), é o “momento qualquer”. Essa noção tem origem em uma expressão que Erich Auerbach utilizou, em seu livro *Mimesis*, para caracterizar a ficção de Virginia Woolf. Segundo Rancière (2017, p. 131, tradução nossa), a reflexão de Auerbach caracteriza “o momento que não constrói e nem destrói mais nada, que não se estende em direção a um fim, mas se dilata

toujours décisif, le moment de bascule qui se tient sur l'exacte frontière entre le rien et le tout. [...] Tenir sur cette frontière où des vies qui vont basculer dans le rien s'élèvent à une totalité de temps de d'injustice, c'est peut-être la politique la plus profonde de la littérature”.

13 Título original: *Les bords de la fiction*.

14 Texto original: “[...] puissance de l'inclusion de n'importe qui et aussi de l'événement quelconque”.

ao infinito, incluindo virtualmente outros tempos e lugares”.¹⁵ Conforme já apresentado anteriormente, o objetivo do momento qualquer não é tomar o lugar do momento que passou, ajustando uma cadeia temporal à ordem estrita da sucessão das horas. O que ele faz é expandir o tempo presente de modo a fazer caber nele, em coexistência articulada, os possíveis ainda não registrados pela ordem policial controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras.

O momento qualquer é o elemento de um tempo duplamente inclusivo: um tempo da coexistência no qual os momentos penetram uns nos outros e persistem ao se expandirem em círculos mais e mais largos: um tempo partilhado que não conhece mais a hierarquia entre aqueles que o ocupam.¹⁶ (RANCIÈRE, 2017, p. 153, tradução nossa)

É interessante notar que o momento qualquer estabelece uma dinâmica de questionamento das formas de legibilidade e inteligibilidade que se assemelha ao trabalho de composição da cena de dissenso. Gostaríamos de ressaltar aqui três aspectos da cena de dissenso que nos parecem importantes para compreendermos o modo como Rancière define a intervenção disruptiva do momento qualquer na temporalidade consensual a ser desafiada pelo *apparaitre* possibilitado pela cena. Primeiramente, a montagem da cena se inicia com o trabalho de uma razão sensível que escolhe uma singularidade a partir da qual serão traçadas todas as linhas que potencialmente definem um acontecimento:

No conceito de cena há a escolha de um certo modo de racionalidade: pensamos na espessura de um evento singular a partir do qual podemos ler o conjunto dos vínculos que definem

15 Texto original: “[...]le moment qui ne construit ni détruit plus rien, qui ne se tend vers aucune fin mais se dilate à l’infini, incluant virtuellement tout temps et tout lieu autre”.

16 Texto original: “Le moment quelconque est, à l’inverse, l’élément d’un temps doublement inclusif: un temps de la coexistence où les moments pénètrent les uns dans les autres et persistent en s’étendant en cercles de plus en plus larges; un temps partagé qui ne connaît plus de hiérarchie entre ceux qui l’occupent”.

uma singularidade política, artística ou teórica. [...] Trata-se de colocar em relação o que aparece como sem relação, ou de mostrar uma capacidade que parece não mais existir.¹⁷ (RANCIÈRE, 2018a, p. 13-14, tradução nossa)

Esse trabalho de articulação entre elementos heterogêneos produz arranjos que são centrais ao argumento de Rancière (2012, p. 96), segundo o qual a construção da cena dissensual se apoia na montagem de um dispositivo que “[...] regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”. Os arranjos elaborados pela razão sensível, sejam eles individuais ou coletivos, permitem tecer o vínculo que liga horizontalmente uma singularidade a um outro lugar e a um outro tempo, mas também dá lugar a uma multitude excessiva de formas de expressão que tecem vínculos da presença à ausência, conectando diferentemente as modalidades do possível, do real e do necessário. Em cada ponto dessa rede articulada é possível localizar o início de uma digressão infinita que liga esse lugar e sua história a uma multiplicidade de lugares e de tempos diferentes, mas comparáveis, “[...] de narrativas sérias ou fantasiosas, de documentos históricos, de coleções de objetos testemunhas ou mitos perdidos na noite dos tempos”.¹⁸ (RANCIÈRE, 2017, p. 132, tradução nossa)

A rede constituída em torno de um evento singular inscreve os elementos em uma constelação movente na qual modos de percepção e afeto, e formas de interpretação tomam forma. A cena não é uma ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado, tecendo juntos percepções, afetos, nomes e ideias, constituindo a comunidade sensível que torna essa tecelagem pensável. A cena captura conceitos em operação, em sua relação com os novos objetos que buscam apropriar, velhos objetos que tentam

17 Texto original: “Dans le concept de scène, il y a le choix d’un certain mode de rationalité : on pense à l’épaisseur d’un événement singulier à partir duquel on peut lire l’ensemble des liens qui définissent une singularité politique, artistique ou théorique. [...] Il s’agit de mettre en rapport ce qui apparaît comme sans rapport, ou de montrer une capacité qui semble ne pas exister”.

18 Texto original: “[...]de récits sérieux ou fantaisistes, de documents d’histoire, de collections d’objets témoins ou de mythes perdus dans la nuit des temps”.

reconsiderar e os padrões que constroem ou transformam para este fim.¹⁹ (RANCIÈRE, 2013a, p. 11, tradução nossa)

Essa primeira dimensão de explicação da cena é central para compreendermos um segundo aspecto da cena: o significado que Rancière (2013a) confere ao gesto estético e político do “aparecer” (*apparaître*). Tal gesto envolve a alteração de um regime de percepção, leitura e escuta por meio do qual elementos diversos se justapõem e se atritam de modo a permitir um deslocamento de nossa posição em relação ao modo como apreendemos, percebemos e respondemos às demandas do outro e aos eventos do mundo. O aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nosso *sensorium* para atender de modo consensual a esses apelos. Assim, a cena de dissenso altera os regimes de visibilidade e inteligibilidade que mediam nossas interações com a alteridade. Esse gesto é insurgente porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade.

Penso que a questão da cena é também ligada muito fortemente à questão da aparência, ao fato de que a aparência não é o contrário da realidade, mas a cena da manifestação. [...] A teatralidade é a construção de um outro universo de aparências: o fato de fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade. A teatralidade está fortemente ligada a isso, saber que tudo se joga na apresentação daquilo que aparece.²⁰ (RANCIÈRE, 2018a, p. 17, tradução nossa)

19 Texto original: “The network built around it shows how a performance or an object is felt and thought not only as art, but also as a singular artistic proposition and a source of artistic emotion, as novelty and revolution in art - even as a means for art to find a way out of itself. Thus it inscribes them into a moving constellation in which modes of perception and affect, and forms of interpretation defining a paradigm of art, take shape. The scene is not the illustration of an idea. It is a little optical machine that shows us thought busy weaving together perceptions, affects, names and ideas, constituting the sensible community that these links create, and the intellectual community that makes such weaving thinkable. The scene captures concepts at work, in their relation to the new objects they seek to appropriate, old objects that they try to reconsider, and the patterns they build or transform to this end”.

20 Texto original: “Je pense que la question de la scène est aussi liée très fortement à la question de l'apparence, au fait que l'apparence n'est pas le contraire de la réalité, mais proprement la scène de la manifestation. [...] La théâtralité, c'est la construction d'un autre univers

A teatralidade da cena de dissenso, sua dramaturgia, configura a terceira característica a ser destacada e está intrinsecamente ligada ao reposicionamento dos corpos, ao deslocamento das imagens, às sacudidelas e tremores necessários para produzir deslocamentos, rachaduras e fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos. “A cena é uma forma de interromper a máquina da explicação das coisas”²¹ (RANCIÈRE, 2018a, p. 17, tradução nossa), afirma Rancière (2019, p. 50, tradução nossa), mas questão que para ele se apresenta diante de nós agora é “qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável?”.²² Qual operação pode mostrar às pessoas uma cena que é aquela de sua própria capacidade de viver em um determinado mundo?. (RANCIÈRE, 2019)

É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar a reflexão de Rancière acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo: narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de cenas de ruptura. A literatura e as imagens adquirem proeminência na montagem da cena e na elaboração de um novo *apparâitre*, porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição”.²³ (RANCIÈRE, 2017, p. 136, tradução nossa)

Propus uma outra maneira de pensar o tempo a partir da singularidade de momentos nos quais essa hierarquia é suspensa, desativada ou desviada na experiência individual de uma jornada de trabalho, o romance de momentos de inatividade

d'apparences : le fait de faire apparaître ce qui n'apparaissait pas, ou de faire apparaître autrement ce qui apparaissait selon un certain mode de visibilité et d'intelligibilité. La théâtralité est très fortement liée à cela, à savoir que tout se joue dans la présentation de ce qui apparaît”.

- 21 Texto original: “La scène est une manière d’interrompre la machine de l’explication des choses”.
- 22 Texto original: “quel type d’opération va changer cette distribution du visible et du pensable?”.
- 23 Texto original: “[...] inventer une autre image du temps : un temps de la coexistence, de l’égalité et de l’entre-expressivité des moments, opposé au temps de la succession et de la destruction”.

ou os agrupamentos de multidões que interrompem o curso normal das coisas.²⁴ (RANCIÈRE, 2018b, p. 47, tradução nossa)

A suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, da forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações já estava também presente na obra Béla Tarr: o tempo do depois (2013b). Nessa obra, Rancière nos convida a questionar os esquemas temporais e os desdobramentos oficiais do tempo que, nos filmes de Béla Tarr são desafiados “pelo ligeiro intervalo que opõe o tempo dos planejadores e dos burocratas à realidade vivida pelos indivíduos”. (RANCIÈRE, 2013b, p. 15) O “tempo do depois” é o tempo da repetição dentro da rotina, dos acontecimentos que se produzem em um movimento circular, para os quais devemos olhar de soslaio, uma vez que só assim conseguiremos captar “todas as riquezas de luz e movimento que volteiam com eles”. (RANCIÈRE, 2013b, p. 38) O tempo do depois é aquele que se abre depois da ação na cena, depois da interrupção das explicações já dadas: é, como nomeia o próprio Rancière, o “ponto sem limites”, o “desmedido momento” (incapturável por fórmulas narrativas e discursivas), o “momento qualquer”.

O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. É o tempo do depois das histórias, o tempo em que o interesse recai diretamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus carreiros entre um fim projetado e um fim advindo. Não é o tempo em que se fazem belas frases ou bonitos planos para compensar o vazio de toda espera. É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa. (RANCIÈRE 2013b, p. 96)

O momento qualquer, como mencionamos, produz ondas de temporalidade que se interpenetram, sem que uma destrua a outra, produzindo

24 Texto original: “J’ai proposé une autre manière de penser le temps à partir de la singularité des moments où cette hiérarchie se trouve suspendue, arrêtée ou déviée dans l’expérience individuelle d’une journée de travail, le roman de moments d’inactivité ou les rassemblements de foules qui interrompent le cours normal des choses”.

uma forma de coexistência que conecta sem subordinar ou aniquilar: “[...] um vínculo igualitário que conserva as temporalidades umas ao lado das outras em seu direito igual à existência, mas também enriquecendo-as infinitamente por meio de traduções, reflexos e ecos umas das outras”.²⁵ (RANCIÈRE, 2017, p. 141, tradução nossa) A coexistência das temporalidades é possível nas operações estéticas e políticas que originam as imagens e a ficção, uma vez que nelas “a vida se faz infinita, transpondo-se para além de si mesma”. (RANCIÈRE, 2018c, p. 93)

Há um processo fabulador que envolve a produção do momento qualquer na arte e na literatura. O devaneio (*rêverie*) torna possível um jogo imaginativo que ativa o exercício do “como se”: o sonho que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos é justamente o que torna defeituosa a “máquina de explicação das coisas”. Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva, segundo Rancière (2019, p. 58, tradução nossa), de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade: “[...] É um trabalho que não pode jamais ser feito globalmente, que se produz justamente na criação, em tal ou tal momento preciso, de cenas políticas e, no domínio das artes, de cenas ficcionais que contrariam os ditames da necessidade”.²⁶

É pela via do momento qualquer que o “qualquer um” passa a ser figurado – e não apenas representado –, passa a aparecer e ser visto e escutado como antes não poderia ter sido. É pelo devaneio fabulador que integra a estrutura do momento qualquer que ocorre “[...] a entrada dos indivíduos quaisquer no tempo vazio que se dilata em um mundo de sensações e paixões desconhecidas”.²⁷ (RANCIÈRE, 2017, p. 151, tradução

25 Texto original: “[...] un lien égalitaire qui conserve les temporalités les unes à côté des autres dans leur droit égal à l’existence mais aussi qui les enrichisse en les transformant en traductions, échos et reflets les unes des autres”.

26 Texto original: “[...]c’est un travail qui ne peut jamais se construire globalement, qui se construit justement en créant, en tel ou tel lieu ou moment précis, des scènes politiques et aussi en créant, dans le domaine de l’art, des scènes fictionnelles qui contraignent les repères de la ‘nécessité’”.

27 Texto original: “[...]l’entrée des individus quelconques dans le temps vide qui se dilate en un monde de sensations et de passions inconnues”.

nossa) Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida:

[...] [Na ficção] se descobre um modo de ser inédito do tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por objetivos projetados, ações que buscam à conquistá-los e obstáculos que retardam; mas por corpos que se deslocam ao ritmo das horas, mãos que apagam o embaçamento dos vidros para olhar a chuva que cai, cabeças que se apoiam, braços que caem, rostos desconhecidos ou conhecidos que aparecem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, um ar de música que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome.²⁸ (RANCIÈRE, 2017, p. 151-152, tradução nossa)

A seguir, gostaríamos de dedicar especial atenção aos gestos e elementos que contribuem para a montagem da cena na qual a hierarquia dos tempos e das formas de vida é quebrada. A menção às janelas e portas ocupa especial papel nas reflexões de Rancière acerca da potência da *rêverie*. Elementos liminares da divisão do espaço, janelas e portas separam “aquilo que é” da imaginação fabuladora “daquilo que pode ser” e que se apresenta para além do espaço delimitado das instituições familiares, políticas, religiosas e sociais. Janelas e portas são fendas na paisagem instituída do real, são portais de passagem que franqueiam o ir e vir, a perambulação do corpo e do olhar, a projeção dos anseios em uma infinidade de devires.

Isto não tem propriamente começo nem fim, simplesmente janelas pelas quais o mundo penetra, portas por onde as personagens entram e saem, mesas onde se juntam, vedações que

28 Texto original: “[...] s’y découvre un mode d’être inédit du temps: un tissu temporel dont les rythmes ne sont plus définis par des buts projetés, des actions qui cherchent à les accomplir et des obstacles qui les retardent mais par des corps qui se déplacent au rythme des heures, des mains qui effacent la buée des vitres pour regarder la pluie tomber, des têtes qui s’appuient, des bras qui retombent, des visages connus ou inconnus qui se profilent derrière les fenêtres, des pas sonores ou furtifs, un air de musique qui passe, des minutes qui glissent les unes sur les autres et se fondent en une émotion sans nom”.

as separam, vidros através dos quais se veem, néons que as iluminam, espelhos que as refletem, salamandras onde a luz dança... Um continuum no seio do qual os acontecimentos do mundo material se tornam afetos, se encerram em rostos silenciosos ou circulam em palavras. (RANCIÈRE, 2013b, p. 97)

As passagens e circulações abertas pelas imagens e narrativas ficcionais promovem a criação de uma enunciação, na qual a coexistência de fragmentos temporais da experiência vai além dos lugares e tempos fixados pela ordem consensual dominante. Dito de outro modo, em uma cena dissensual de fabulação, configurada a partir da definição de um momento qualquer, é possível perceber como, na reiteração de normas e códigos de controle e conduta, uma outra “aparência” dos sujeitos injustiçados questiona a identidade social a eles imposta. De acordo com Rancière (2019), essa forma de aparência se aproxima da figuração, uma vez que a fabulação e o devaneio conferem liberdade aos sujeitos para detectarem e indagarem as incoerências das representações hierarquizantes. O modo como a ficção atua na produção de resistências e questionamentos, para ele, implica uma forma de compor as imagens – entrelaçadas com discursos, textos e palavras – que perturbem a maneira como usualmente as representações tendem a apresentar, ao mesmo tempo, os conflitos e suas soluções pacificadas.

Assim, enfatizamos o quanto a noção de cena de conflito está vinculada ao trabalho criativo e resistente da narrativa ficcional, pois ela promove uma multiplicidade de mundos e formas de experimentação que não são as nossas e, por isso mesmo, nos permitem pensar, dizer o mundo e a refletir sobre ele de uma outra maneira.

JANELAS, PORTAS, FRESTAS: A FRATURA DO TEMPO E A POTÊNCIA DO DEVANEIO

Doravante, a personagem típica de Béla Tarr é o homem à janela, o homem que olha as coisas chegarem a si. E olhá-las é deixar-se invadir por elas, subtrair-se ao trajeto normal que converte as solicitações do exterior em impulsos para agir. [...]

Para ele, os verdadeiros acontecimentos não se põem em termos de empreendimentos, obstáculos, sucessos ou falhas. Os acontecimentos que fazem um filme são momentos sensíveis, recortes na duração: instantes de solidão em que o neoveiro do exterior penetra lentamente os corpos no outro lado da janela, instantes em que esses corpos se agrupam num lugar fechado e onde as afecções do mundo exterior se convertem em uma circulação entre pontos de condensação parcial localizados em um afecto global. (RANCIÈRE, 2013b, p. 48-53)

Ao comentar o filme *Condenação*, de Béla Tarr, Rancière (2013b) aciona várias vezes a figura da janela. Como vimos no extrato acima, a janela é a moldura através da qual podemos seguir o olhar de uma personagem, localizada num momento específico – o tempo do depois ou o momento qualquer – configurado por cristais de tempo que, em movimento contínuo e não hierárquico, formam um microcosmo, visível apenas “em um momento singular de coexistência entre os corpos agrupados onde circulam os afetos [...] à hora em que o mundo se reflete em intensidades sentidas por corpos, vozes e olhares”. (RANCIÈRE, 2013b, p. 53-54) É como se as janelas promovessem a busca e o encontro com o incapturável, desafiando a espera pelo já familiar e promovendo a chegada do inquietante desconhecido.

Pelo vidro de uma janela, numa pequena cidade da Normandia ou na planície húngara, o mundo vai lentamente fixar-se num olhar, imprimir-se num rosto, pesar na postura de um corpo, moldar os seus gestos e produzir essa divisão do corpo chamada alma – uma divergência íntima entre duas expectativas: aquela que espera pelo mesmo, a habituação à repetição; e a que espera pelo desconhecido, pela via que conduz a uma outra vida. (RANCIÈRE, 2013b, p. 97)

Ao nos depararmos com uma imagem de uma “personagem” debruçada na janela, por exemplo, não nos é possível conhecer seus pensamentos, sentimentos e desejos. A literatura aqui teria uma vantagem. Contudo, seja na imagem ou na narrativa ficcional, o que é vital

para a valorização do momento qualquer é a “duração do tempo em si mesma, no seio da qual as coisas afetam as personagens, o sofrimento da repetição, o sentido de uma outra vida, a dignidade empenhada em perseguir o sonho e em suportar a decepção desse sonho”. (RANCIÈRE, 2013b, p. 103)

A presença das janelas como gatilhos para a *rêverie* (devaneio fabulador) está presente na obra de Rancière desde a década de 1980. Quando investigava os arquivos da imprensa operária de meados do século XIX, na França, Rancière se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny,²⁹ o “marceneiro poeta”, ou ainda, o “filósofo plebeu” para redigir *A noite dos proletários* (1988). A partir desses documentos, ele produziu a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do “filósofo plebeu” como taqueador em uma casa em construção:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento deixa de movimentar os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do que os proprietários, as casas vizinhas. (RANCIÈRE, 1988, p. 86)

Nesse trecho, Rancière pretende evidenciar que uma das maneiras de abordarmos a emancipação dos operários é entender que o tempo configura formas de vida: utilizar o tempo livre para olhar pela janela “como se” fosse o proprietário da casa em obras, é um gesto que perturba a ordem consensual e hierárquica que separa os que trabalham com as mãos e os que observam. A prática do “como se” define a instauração de uma cena sobre a qual aquilo que antes não existia alcança inteligibilidade e escuta.

É a partir desta prática do ‘como se’ que se constituem as formas de aparecer de um sujeito e a abertura de uma nova partilha – seja como divisão, compartilhamento e/ou testemunho

29 Ver: Rancière (1985).

do comum –, de uma nova comunicade estética, cujas condições de possibilidade são imanentes a sua efetuação. Fazer ‘como se’ significa, antes de tudo, apoderar-se de uma capacidade que deforma as aparências estabelecidas como comuns.³⁰ (CALDERÓN, 2020, p. 30, tradução nossa)

As operações insurgentes delineadas pela práxis do “como se” engendram uma fabulação e uma ficção responsáveis pelo desdobramento das aparições e dos aparecimentos, pela multiplicação e enredamento de temporalidades em torvelinho. Essa partilha hierárquica dos tempos confere aos operários, segundo Rancière (2018b, p. 33-34, tradução nossa), uma maneira de ser no tempo e no espaço, e “é por isso que a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo, [...] transformando a sucessão das horas nas quais nada acontece em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos”.³¹

Quando Rancière (2018b, p. 34) menciona o taqueador Gauny e seu gesto insurgente de devaneio durante as horas de trabalho, ele o faz mencionando a maneira como Gauny ergue os olhos para a janela e, através de “olhar de cima”, promove uma espiral de temporalidades desviantes, capazes de “transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos”. Ao narrar seu dia de trabalho, Gauny transforma a janela em uma figura central de seu relato: a janela convoca o olhar, arrasta o pensamento em deriva, inicia devaneios que alteram o ritmo do corpo e coloca em cena um jogo de afetos que tem a possibilidade de produzir uma série de intervalos articulados e que interferem uns nos outros sem, contudo, apagar a singularidade de cada um.

30 Texto original: “Es desde esta praxis del ‘como si’ que constituyen las formas de aparecer de un sujeto y la apertura de un nuevo partage –en tanto división, reparto y, a la vez, testimonio de lo común–, una nueva comunidad estética cuyas condiciones de posibilidad son inmanentes a su efectución. Hacer ‘como si’ se trata ante todo de apoderarse de una capacidad que deforme las apariencias establecidas como comunes”.

31 Texto original: “C’est pourquoi l’émancipation est d’abord une reconquête du temps, une autre manière de l’habiter,[...] de transformer cette succession des heures où rien jamais ne doit arriver en un temps marqué par une multitude d’évènements”.

Assim, se produz toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do trabalho. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante: [...] uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento.³² (RANCIÈRE, 2018b, p. 34, tradução nossa)

A relação que se estabelece nessa cena, segundo Rancière (2019, p. 61, tradução nossa), não é entre o trabalhador e sua despossessão, mas “entre dois mundos sensíveis: um mundo no qual a capacidade desse operário possuiu um lugar e um mundo no qual ela não pode aparecer”. É isso que o interessa mais de perto: “mostrar uma tensão que é, ao mesmo tempo, um deslocamento”.³³ Mostrar como Gauny, assim como outros operários e trabalhadores, pode ser figurado em cenas de dissenso a partir do gesto de produzir uma imagem, uma fabulação, significa indicar como o imaginário que define formas de vida pode ser alterado. O imaginário instaurado pela fabulação, seja ela expressa pela arte, pelo cinema, pelo texto literário, evidencia um intervalo no seio de “um continuum temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018b, p. 35), permitindo que momentos quaisquer emergjam a partir da oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo.

Sob esse aspecto, a imagem das janelas configura um quadro mais amplo de redesenho de um imaginário, de limiaries que desafiam o olhar, reposicionando os corpos e deslocando vestígios de memórias para junto de retalhos de futuros inesperados, articulados todos no presente ímpar condensado no momento qualquer. Ao comentar o poema “As janelas”, de Charles Baudelaire (*Le spleen de Paris*), Rancière (2013c) afirma que

32 Texto original: “Ainsi se produisent toute une série d’écarts positifs avec le temps normal de la reproduction de l’être-ouvrier. Et ces écarts se laissent assembler en un enchaînement temporel déviant: [...] une spirale qui initie, au milieu de la contrainte des heures de travail, une autre manière d’habiter le temps, une autre manière de tenir un corps et un esprit en mouvement”.

33 Texto original: “[...] entre deux mondes sensibles : un monde où la capacité de cet ouvrier a une place et un monde où elle n’a pas de place. C’est cela qui m’intéresse, par rapport à la dialectique : montrer une tension qui en même temps est ue forme de déplacement”.

janelas podem ser consideradas como um espaço limiar indicial daquilo que revelam tanto quanto do que escondem. Uma janela não é uma abertura qualquer, criada de maneira aleatória, ou recurso último de contato e passagem entre espaços. Há uma perspectiva de visão, de enquadramento de algum lugar: janelas são voltadas para fora, planejadas para serem parte de uma parede e formar, com ela, uma composição do espaço voltado para a habitação. O enquadramento proporcionado pela janela deriva, em primeira instância, desse planejamento, geralmente no momento da construção, a partir do qual se define para onde o olhar vai se dirigir a partir dela e quais as linhas possíveis para o devaneio do olhar.

Primeiramente, na janela, o importante é se abrir apenas para um mundo de outras janelas, atrás das quais se mantém, por exemplo, essa mulher enrugada curvada em cima de algo indefinível e cujo rosto, a roupa e o gesto confuso permitem inventar uma história. A beleza moderna também é isso, essa maneira não mais de inventar histórias colocando em cena personagens que se parecem conosco, mas de se diferenciar inventando as possíveis vidas de seres reais percebidos através de uma janela ou em uma esquina.³⁴ (RANCIÈRE, 2013c, p. 117, tradução nossa)

As janelas capturam esse instante de encontro entre tempos e espaços constituídos em uma coexistência frequentemente efêmera, tendendo a se desfazerem talvez na mesma velocidade: a janela é um espaço de estar entre pensamentos, quase nunca de ficar por períodos extensos – com exceção, talvez, do momento de devaneio; mas aí então o ato de estar à janela não se pauta pela passagem, mas como suporte para as imagens internas que povoam a mente da pessoa ali posicionada.

34 Texto original: “D’abord à la fenêtre, l’important est de ne s’ouvrir qu’à un monde d’autres fenêtres, derrière lesquelles, par exemple, cette femme ridée se tient debout, penchée sur quelque chose d’indefinissable et dont le visage, les vêtements et le geste confus lui permettent d’inventer une histoire. C’est aussi ça la beauté moderne, cette façon non plus d’inventer des histoires en mettant en scène des personnages qui nous ressemblent, mais de se différencier en inventant les vies possibles d’êtres réels perçus à travers une fenêtre ou dans un coin de la rue”.

A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas. A imagem e a escrita, tomadas como cenas dissensuais, produzem momentos de *rêverie*:

Momentos que explodem, dinamitam o tempo contínuo, o tempo dos vencedores: permitindo a abertura de um outro tempo, um tempo comum, nascido nas brechas operadas no primeiro: não um tempo do sonho que faria cair no esquecimento o tempo sofrido ou projetaria um paraíso em devir, mas um tempo que se apresenta outramente, confere um peso diferente a tal instante, o conecta a um tal outro articulando outros instantes. (RANCIÈRE, 2018c, p. 36)

O tempo da *rêverie* (devaneio fabulador) nos oferta um momento de contemplação no qual se pode descobrir um novo tecido temporal cujos ritmos não são definidos por objetivos preexistentes, mas permitem a fabulação errante, tentativa acionada pelo “como se” das narrativas que se abrem à experimentação. A potência desse momento contemplativo está na constituição de um campo de aparência, criado quando imagens usuais e imaginários consensuais são deslocados e fraturados.

Insisti sobre a positividade da aparência, sobre o fato de que a aparência é um aparecer. A aparência é a criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis, mas visíveis de uma certa forma, [...] pois ocorre uma reorganização do campo do visível, e, como consequência, a ideia da maneira como o visível pode ser transformado é completamente modificada.³⁵ (RANCIÈRE, 2019, p. 46, tradução nossa)

35 Texto original: “J’ai donc insisté sur la positivité de l’apparence, sur le fait que l’apparence est un apparaître. L’apparence, c’est la création d’une scène sur lesquelles des choses sont visibles, mais aussi sont visibles d’une certaine façon, [...] car il se produit une réorganisation du

A cena de dissenso promove, assim, outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o escopo do legível, do audível e do inteligível e retirando-o de uma ordem hierárquica. De acordo com Rancière (2019), o que é importante na ideia de cena é o fato de que ela constrói uma visibilidade e um “aparecer” em uma tentativa de enquadrar, montar e distribuir as figuras questionando o tempo todo a forma assumida por esses arranjos, tensionados entre o corte e a construção ou tecelagem de um “comum”. A situação presentificada pela cena revela uma construção de pensamento que aparece como um tipo de corte instantâneo na partilha do sensível. É como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável.

De alguma maneira, a construção da cena dissensual se apoia na montagem de um dispositivo que “regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem”. (RANCIÈRE, 2012, p. 96) Trata-se de uma aproximação marcada pela correlação de uma subjetividade que se manifesta a partir do olhar de uma pessoa “real”. Trata-se também de uma vocalização que evidencia a fenda aberta pelo brilho do “momento qualquer”, do “desmedido momento” na organização da narrativa histórica que apaga e silencia as vidas precárias, ou seja,

[...] o momento de tremor que se localiza na exata fronteira entre o nada e o tudo, o momento do encontro entre aqueles que vivem no tempo dos acontecimentos sensíveis partilhados e aqueles que vivem no fora do tempo onde nada se partilha mais e nada pode mais acontecer.³⁶ (RANCIÈRE, 2017, p. 153, tradução nossa)

champ du visible et par conséquent, l'idée de la manière dont le visible peut être transformé est complètement changé”.

36 Texto original: “[...] le moment de bascule qui se tient sur l'exacte frontière entre le rien et le tout, le moment de la rencontre entre ceux qui vivent dans le temps des événements sensibles partagés et ceux qui vivent dans le hors-temps où rien ne se partage plus et rien ne peut plus arriver”.

Como mencionamos anteriormente, abrir uma fenda no tempo e correr o risco de fabular outros possíveis pode instaurar “uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento”.³⁷ (RANCIÈRE, 2018b, p. 34, tradução nossa) O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos temporais destabilizantes:

E talvez sejam necessárias algumas fábulas experimentais do nada e do quase nada, do alguém e do ninguém, do acontecimento e do não acontecimento, para mostrar como, imperceptível e radicalmente, a vida se separa de si mesma, transpondo o limite que separa aquilo que acontece daquilo que há. (RANCIÈRE, 2018c, p. 81)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de “momento qualquer” apresenta-se na obra de Rancière (2017, 2018b) como aspecto central da centelha responsável pela fabulação que aciona a cena dissensual, na qual a coexistência de temporalidades e a desidentificação dos sujeitos vão mostrar não “como as coisas são”, mas “como elas podem acontecer se...”. A práxis do “como se” evidencia a importância de uma fabulação que opera nas narrativas e nas imagens através da urdidura e do entrelaçamento de uma multiplicidade de microacontecimentos sensíveis, todos iguais em importância e luminosidade. O tempo do impensado, da articulação desviante das temporalidades heterogêneas, desafia o tempo hierárquico da sucessão causal, misturando o ordinário ao extraordinário, o consenso ao dissenso, o fluxo às barricadas. Essa ponte entre a *rêverie* insurgente dos operários que produzem arte e literatura à noite, e a obstrução dos fluxos de controle biopolíticos por meio das ocupações e barricadas produzi-

37 Texto original: “[...]une autre manière d’habiter le temps, une autre manière de tenir un corps et un esprit en mouvement”.

das pelos levantes contemporâneos é uma importante contribuição de Rancière (2018b, p. 36, tradução nossa):

O momento qualquer afirma o poder de engendrar uma outra temporalidade, redistribuindo os pesos sobre a balança dos destinos prometidos aos humanos em função dos tempos que habitam. É aqui que os desvios ínfimos que mudam a jornada de trabalho do taqueador se ligam às barricadas que desafiam o poder. Emancipação individual, emancipação em relação a uma certa forma de individualidade, e emancipação coletiva, em relação a um certo modo de ser coletivo.³⁸

Movimentos de ocupação – a tomada e ressignificação dos espaços das escolas, das ruas, das redes e dos terrenos, por exemplo – possibilitam a reapropriação do tempo, configurando outros modos de ação política que promovem a coexistência de temporalidades e fazeres, desierarquizando o tempo consensual e causal do funcionamento da instituição escolar, permitindo que gestos, corpos, desejos, devaneios, gambiarras e arranjos perfurem e interrompam o curso normal das horas que organizam o cotidiano do ensino. A coexistência das temporalidades das ruas, das redes, do singular cotidiano dos sujeitos, promove não só um espaço comum de partilha e experiência, mas também o encontro de performances artísticas e políticas. Como destaca Rancière (2018b, p. 46-47, tradução nossa), nas ocupações e levantes

[...] há o tempo da assembleia, que simboliza uma comunidade alternativa, e o tempo dedicado à organização de uma vida cotidiana ordinária e, ao mesmo tempo, instalada em um espaço-tempo de ruptura. E há um esforço para instalar uma duração desses momentos de reconstrução de uma forma de

38 Texto original: “Le moment quelconque affirme le pouvoir d’engendrer une autre temporalité en redistribuant les poids sur la balance des destinées promises aux humains en fonction du temps qu’ils habitent. C’est ici que les déviations infimes qui changent la journée de travail du menuisier se lient aux barricades qui défient le pouvoir. Émancipation individuelle – émancipation par rapport à une certaine forme d’individualité – et émancipation collective – émancipation par rapport à un certain mode d’être collectif”.

vida comum nas experiências de produção, de troca, de circulação da informação, de transmissão de saberes e de oferta de cuidados que tecem as redes de uma solidariedade nos conflitos do presente, que é também a antecipação de uma forma de vida ainda por vir, uma forma de vida comum livre da hierarquia dos tempos e das capacidades.³⁹

Chama-nos a atenção o fato de Rancière mencionar os esforços feitos em momentos de levantes para reconstruir uma forma de vida comum. Ele destaca as articulações e vínculos de pertencimento que dão origem a experiências ricas em múltiplas linhas de fuga que permitem aos sujeitos se constituírem e aparecerem como agentes de suas vidas. Articulações e laços expressam as escolhas e as trajetórias que desenham os limites entre o que é preciso cuidar e o que se pode deixar de lado; definindo tanto o “como fazer” para se dedicar à vida e à preservação de um modo de ser, quanto o “como se” da fabulação que torna uma realidade habitável. Os afetos e vínculos tecidos em meio aos conflitos ressaltam como sujeitos evidenciam tudo o que fazem para manter sua dignidade, sua integridade, como reparam continuamente o mundo ordinário, para que possam construir condições de autopreservação fazendo parte de um “comum livre da hierarquia de tempos e capacidades”.

Essa é uma questão importante, uma vez que o modo como os sujeitos tecem juntos uma rede de manutenção da vida, vai articular a trama da solidariedade, dos pertencimentos, do traço de humanidade que teima em ser desrespeitado. As articulações produzidas pelas insurgências permitem à vida manter sua trama, sua forma, ao mesmo tempo em que auxiliam os sujeitos a encontrar um ritmo, um estilo viável que resiste à dor, ao sofrimento, ao ataque. É como se fossem barricadas feitas de

39 Texto original: “[...] il y a le temps de l’assemblée qui symbolise une communauté alternative et le temps voué à l’organisation d’une vie quotidienne à la fois ordinaire et installée dans un espace-temps de la sécession. Et il y a l’effort pour installer dans la durée ces moments de reconstruction d’une forme de vie commune dans des expériences de production, d’échange, de circulation de l’information, de transmission des savoirs et de dispensation de soins qui tissent les réseaux d’une solidarité dans les conflits du présent qui est aussi l’antecipation d’une forme de vie encore à venir, une forme de vie commune affranchie de la hiérarchie des temps et des capacités”.

vulnerabilidades e resistências que, amalgamadas pelos afetos, atuam juntas para realizar uma reparação e uma fabulação contínua da vida que ameaça romper-se a cada instante.

Diante disso, a questão que podemos formular não é aquela que aborda a eficácia promovida pelas ocupações em sua insurgente e insistente tentativa de promover arranjos que interrompam o tempo dominante para construir temporalidades coexistentes e diversas. É suficiente, para ele, que as ocupações nos convidem a “[...] repensar a maneira como contamos o tempo no qual essa eficácia é mensurada”.⁴⁰ (RANCIÈRE, 2018b, p. 47, tradução nossa) A potência de uma razão dissensual que engendra outra forma de fabular as conexões entre acontecimentos e experiências diversas está no modo como ela altera o modo como o tempo trabalha: trata-se de partir de um ponto singular qualquer, em um momento qualquer e estender conexões e articulações em direções imprevistas, inventando, a cada passo, outras relações e outras constelações.

40 Texto original: “Je n’entends pas ici de juger de l’efficacité de ces formes d’interruption du temps dominant ou de construction de temporalités différentes. Il suffit qu’elles nous invitent à repenser la manière dont nous racontons le temps dans lequel cette efficacité est mesurée”.

REFERÊNCIAS

- CALDERÓN, A. S. Jacques Rancière: desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes. *Aisthe*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 12, p. 35-51, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/download/10530/7837>. Acesso em: 23 set. 2020.
- CALDERÓN, A. S. Potencias y impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière. In: VEGA, F.; ROCCO, V. (ed.). *Estética del disenso: políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018. p. 135-149.
- CALDERÓN, A. S. Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, Murcia, n. 79, p. 21-35, 2020. Disponível em: <https://revistas.um.es/daimon/article/view/302771>. Acesso em: 23 set. 2020.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p.12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 2 dez. 2021.
- PANAGIA, D. *Rancière's sentiments*. London: Duke University Press, 2018.
- RANCIÈRE, J. *A noite dos proletários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013a.
- RANCIÈRE, J. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013b.
- RANCIÈRE, J. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo J. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales pesados, 2008. p. 69-89.
- RANCIÈRE, J. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018a.
- RANCIÈRE, J. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, Montréal, v. 1, n. 19, p. 141-164, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-lignes-2006-1-page-141.htm>. Acesso em: 23 set. 2020.
- RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, J. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2013c.

- RANCIÈRE, J. *Le temps modernes: art, temps, politique*. Paris: La Fabrique, 2018b.
- RANCIÈRE, J. Le travail de l'image. *Multitudes*, London, n. 28, p. 195-210, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- RANCIÈRE, J. *Le travail des images – conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- RANCIÈRE, J. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. *Louis-Gabriel Gauny*. Le philosophe plébéin. Paris: La Découverte-Maspero: Université de Vincennes, 1985.
- RANCIÈRE, J. O desmedido momento. *Serrote*, São Paulo, n. 28, p. 77-97, 2018c. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, J. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (ed.). *Jacques Rancière: history, Politics, Aesthetics*. London: Duke University Press, 2009. p. 273-288.
- RANCIÈRE, J. Un soulèvement peut en cacher un autre. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Soulèvements*. Paris: Gallimard: Jeu de Paume, 2016. p. 63-70.

Parte II
Ssublevações na
Amazônia



Figura 1 – “Eu quero ir numa aldeia de verdade, sabe?! Uma que não tenha energia elétrica e os índios vivam originalmente. – Uhum, sei”

Fonte: imagem cedida pelo artista.¹

1 Denilson Baniwa, da série *Reescritura sob perspect-ativismo*, 2020.

PAISAGENS DO PASSADO

Levantar-se contra a História. Sublevar-se contra uma história. Recontar a história é saber que, como dizia Walter Benjamin, tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer.

Na série *Reescritura sob perspect-ativismo*, Denilson Baniwa insurge-se contra a persistência, no presente, de uma imagem forjada do passado. Imagem delineada por aqueles que se julgam no direito de escrever a História com agá maiúsculo. Uma imagem do passado como tempo retrógrado, como experiência do sujeito selvagem, primitivo, cujo dever civilizatório é ser “salvo” pela complacência colonizadora.

“Eu quero ir numa aldeia de verdade, sabe? Uma que não tenha energia elétrica e os índios vivam originalmente. – Uhum, sei”, ironiza Baniwa, em sua criatividade revolucionária (ou seria em sua revolução criativa?). Nesse conjunto de imagens, o sujeito não apenas assume plenamente seu destino. Ele também assume, com uma brincadeira séria, o protagonismo de seu passado, de sua história.

Leandro R. Lage



Figura 2 - “Mulheres de luta na luta Marajoara”
Fotógrafo: Felipe Bandeira. Imagem cedida pelo fotógrafo.

CORPOS EM CONFLITO

“A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos [...]”, escreveu o historiador da arte – e da cultura – G. Didi-Huberman (2017, p. 20).¹

A resistência faz parte do dia a dia de todo e qualquer quilombola. E também de sua história, da trajetória daqueles cuja existência é, desde sempre, testemunho de um levante contra a exploração e o extermínio. Trata-se da luta pela sobrevivência de si, mas também da própria cultura, de suas práticas e identidades.

Na luta marajoara, tal como registrada por Felipe Bandeira, são as mulheres que encenam essa gestualidade do conflito. São elas que exibem seus corpos, sua força, e mantêm viva sua ancestralidade, sua cultura toda assentada na experiência de reexistir.

Ao ocupar um lugar tradicionalmente dos homens na arena, as mulheres fotografadas por Bandeira resistem duplamente: à determinação patriarcal de lugares, funções e papéis; e também ao apagamento da cultura, performando, isto é, dando forma e visibilidade aos conflitos que compõem o horizonte sem fim de sua própria história.

A luta segue firme.

Heloiá Carneiro

Leandro R. Lage

1 DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017.



Figura 3 – Frame de *Midas*, 9'58

Fonte: adaptada do documentário de Armando Queiroz e Marcelo Rodrigues. Imagem cedida pelo artista.²

2 MIDAS. [S .l: s. n.], 2010. 1 vídeo. Publicado pelo canal IMAGETICAFILMS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HElemzBbFEM>. Acesso em: 1 jul. 2020.

CONTRA A VONTADE DE VER

E sobre resistir às imagens?

Em nossa era iconofágica, somos, a um só tempo, consumidores e consumidos pelas imagens, desejosas de nosso olhar, disputado pela informação, pelo espetáculo, pela publicidade, pela arte.

Mas e aquelas imagens que nos repelem? E aquelas imagens às quais é preciso resistir, pois se produzem contra nossa vontade habitual de ver mais, de sentir pelo olhar? Imagens opacas, contundentes. Políticas.

A propósito desse conjunto peculiar de experiências visuais, o artista paraense Armando Queiroz produziu, dez anos atrás, sua metáfora em forma de videoinstalação: *Midas*. Durante dez minutos, Queiroz reence-na a trágica febre do ouro de Serra Pelada mastigando insetos, como a própria montanha ruminou os homens ávidos pelo toque de *Midas*.

Quase 40 anos depois de Serra Pelada, a utopia do Eldorado permanece mais viva do que nunca, em uma sociedade ainda febril pelo ouro, pelos recursos naturais, pela ostentação tola, pelo brilho precioso dos objetos de consumo.

Precisamos, por isso, de mais imagens como as de Armando Queiroz: imagens que não apenas façam ver, ofereçam-se ao gozo do *voyeur*, mas que também convidam a fechar os olhos e a pensar. Enojados, talvez.

Leandro R. Lage

Capítulo 5

LEVANTE E DESCOLONIZAÇÃO NA AMAZÔNIA

Edna Castro

Guilherme Guerreiro Neto

LUTAS, IMAGENS E MARGENS

Levanta-se a luta dos povos amazônicos, atacados em seus territórios, suas memórias e culturas. Cresce o grito ensurdecedor da floresta, derrubada, queimada, saqueada pelo extrativismo violador, que só obedece ao poder e à ganância.

Declaração da Primeira Assembleia
Mundial pela Amazônia¹

Diversos povos da Pan-Amazônia, entidades, coletivos, movimentos sociais, além de ativistas, artistas, religiosos e pesquisadores, atendendo ao chamado da Coordenadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica, do Foro Social Panamazónico e da Rede Eclesial Pan-Amazônica, reuniram-se virtualmente numa grande *minga*,² em julho de 2020, realizando a Primeira Assembleia Mundial pela Amazônia. Um cruzo de levantes para articular mobilização global contra o ecocídio, o etnocídio, o genocídio e todas as políticas de morte que se ampliam no continente. Isso em meio à crise sanitária causada pela pandemia de covid-19 – mais uma entre tantas *xawara*³ trazidas pelos brancos à região

1 Ver em: <https://assembleamundialamazonia.org/2020/07/20/declaracao-da-primeira-assembleia-mundial-pela-amazonia/>.

2 Expressão de origem quéchua que designa um tipo de trabalho comunitário, de prática coletiva de mobilização. Tradição de povos ameríndios comum em diferentes países da América Latina.

3 Expressão yanomami que designa todas as doenças contagiosas. Para eles, essas epidemias se propagam na forma de fumaça. (KOPENAWA; ALBERT, 2015)

–, sem quarentena das atividades predatórias do capital como o desmatamento e as queimadas, e, no Brasil, com um governo de extrema direita fazendo “passar a boiada” de sua antipolítica socioambiental.

As pressões sobre a região se atualizam, mas permanecem atadas à lógica colonial. Já os gritos de resistência chegam cada vez mais longe, estabelecem formas de organização e conexão, e se mostram tão contemporâneos quanto ancestrais. Nesse encontro de tempos, travam-se disputas pela memória, pelo corpo, pela terra. Ali onde se assentam as violências da colonialidade e do desenvolvimento, é de onde irrompem as lutas para pôr abaixo o imaginário colonial, a subalternização, a expropriação. Memória, corpo e terra se levantam para que, em vez de colonizados, possam ser habitados. Um movimento por libertação e descolonização.

Muitos fenômenos insurgentes do presente são enfrentamentos às formas de opressão, violência e dominação que se estruturam no pensamento e nas práticas coloniais e raciais. Vê-se a emergência de lutas que apontam na direção de um mundo social decolonial e desracializado, conformando outros territórios afetivos, comunicativos e estéticos sintonizados na busca de rupturas com as opressões que caracterizam a modernidade. A crítica construída nas margens, nos espaços de resistência, escancara a razão colonial e racista dos processos que atravessam os países latino-americanos e que aprofundam a desterritorialização e a diáspora.

As margens, considera Grada Kilomba (2019), não são apenas espaços de perda e privação, mas também de resistência e possibilidade, onde é tecida a capacidade de transformar mundos e imaginar alternativas. As ações de levante por parte de grupos sociais e organizações nas “margens da sociedade”, para Veena Das e Deborah Poole (2004), são formas insurgentes que podem levar à institucionalização de práticas sociais inscritas na cultura da ação coletiva. Esses atos de resistência têm dinâmicas próprias e logram escapar ao controle nefasto do Estado, para construir dispositivos próprios de organização social e reinvenção do cotidiano.

O século XXI nos coloca diante da necessidade de repensar os efeitos e as consequências da modernidade, do modelo de desenvolvimento que potencializou o saque extrativista da natureza e a subordinação dos corpos, do pensamento, da cultura. (DUSSEL, 2005) É nessa perspectiva

que compreendemos a revisão paradigmática de epistemologias, a inversão do olhar como prática pedagógica. No processo de ressemantizar temas e conceitos deixados à margem, aparecem referências ao lugar enquanto experiência social e de pertencimento (CASTRO, 2018; ESCOBAR, 2008; SPIVAK, 2008), à descolonização do imaginário e do conhecimento (MIGNOLO, 2008; RIVERA, 2010), aos efeitos profundos da colonialidade e do racismo. (FANON, 2005; QUIJANO, 2005; MCCLINTOCK, 2010)

Ultrapassar os limites estreitos da modernidade pode desinterditar o protagonismo de sujeitos, expandir as subjetividades e a compreensão sobre a interdependência da vida. Abrir a fronteira da interdisciplinaridade pode levar à percepção de novos objetos, novas problemáticas e linhas epistemológicas. Passos para reinventar as ciências humanas como desafio e ruptura, tal qual nos mostra Immanuel Wallerstein (1979). Argumentos e análises têm sido produzidos pelo pensamento crítico e, notadamente, o pensamento social latino-americano, com contribuições importantes vindas da África e da Ásia, a partir da observação dos processos contemporâneos e da experiência acumulada pela ação coletiva.

O objetivo deste capítulo é refletir sobre levantes das imagens, nas imagens e para além das imagens no contexto amazônico. E sobre o desejo de descolonização que mobiliza esses levantes e ajuda a abrir caminhos. Partimos de uma discussão sobre como imagens coloniais inscrevem o que está dentro e fora da humanidade e como tais imagens podem ser transformadas em imagens-levantes, de modo a recontar a história e refazer a memória. Depois trazemos relatos e imagens de resistências e levantes amazônicos em que corpos e terras se fazem sujeitos e territórios, impõem sua existência política. Por fim, pensamos sobre os levantes que aparecem num pequeno gesto e numa revolta planetária.

DA IMAGEM COLONIAL À IMAGEM-LEVANTE

Mas a guerra continua. E teremos de passar anos ainda pensando os ferimentos múltiplos e às vezes indelévels feitos aos nossos povos pela onda colonialista.

Fanon (2005, p. 287)

A ferida aberta pelo colonialismo na América Latina e na Amazônia segue exposta. A permanência da colonialidade não deixa que cicatrize. Mas como a violência colonial se apresenta em imagens? E como certas imagens exercem a violência colonial? Diante de tais imagens, é possível um movimento de inversão, de profanação, de reescrita? Como inscrever sobre essas imagens um levante que garanta alguma restituição de humanidade?

Forjando humanidades e subalternidades

Em vez de dominação baseada no controle político-administrativo das terras colonizadas por impérios europeus, o caminho de exploração e expropriação passa, nas últimas décadas, pelo avanço do capital globalizado e dos projetos de desenvolvimento. São faces da colonialidade do poder que, para Aníbal Quijano (2009), é mais profunda e duradoura que o colonialismo histórico. A noção de colonialidade do poder (MARIÁTEGUI, 2010; QUIJANO, 2005) ressalta a raça como uma das construções centrais para compreender as diferenças sociais e as hierarquias, sendo acionada junto com gênero e classe. A colonialidade estabelece padrões racializados – além de patriarcais e classistas – de distribuição do poder que atravessam, na região amazônica, a destruição capitaneada pelo mercado, pelo Estado, pelo progresso.

A respeito do debate crítico sobre a colonialidade, Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016) referem-se à iniciativa de intelectuais latino-americanos em torno do programa amplo de investigação modernidade/colonialidade, que inclui um quadro de análise sobre a questão racial e o lugar do negro na estrutura das sociedades desiguais, racis-

tas e autoritárias da América Latina. Em outra perspectiva no campo do pensamento crítico sobre a modernidade, os estudos subalternos e feministas (LUGONES, 2014; SPIVAK, 2008) têm produzido reflexões profundas sobre o papel do confronto nas teorias da mudança e sobre as relações de gênero, raça e colonialidade, considerando a noção de interseccionalidade.

Anne McClintock (2010), ao analisar o poder colonial na África, considera ser preciso pensar nas gramáticas conceituais de raça, gênero e classe para entender como se tornaram marcadores sociais da diferença. São categorias classificatórias que podem ser vistas nas várias formas de discriminação e produção de estigmas, na criação de zonas de exclusão e necropolítica nos subúrbios das cidades – onde grassam desigualdades social, racial, de renda, de trabalho e de acesso a bens e serviços – e na configuração de zonas de sacrifício nas comunidades atingidas pelo desenvolvimento predatório.

O crescimento econômico se montou sobre o saque de colônias e ex-colônias, a exploração intensiva da natureza e a exaustão de suas energias, assim como das forças de trabalho de imensa parcela da população mundial que, agora, com a “uberização-ifoodização” do mundo, enfrenta outra dimensão das formas de dominação global do trabalho. A análise sobre o processo de transição do atual modelo econômico e de desenvolvimento passa a ser um grande desafio do nosso tempo (CASTRO, 2010), se é que ainda podemos mudar certas tendências catastróficas que se desenham no presente e aprender a fazer outra ciência e outro mundo em que os valores do comum e do bem viver tenham primazia.

O desenvolvimento enquanto modelo econômico, fortalecido no pós-guerra, é um discurso do crescimento econômico capitalista, das formas intensivas de saque da natureza. Discurso constantemente reatualizado nos movimentos de acumulação e concentração de riquezas, e validado nas utopias do Ocidente. Assim como o mito do *El Dorado*,⁴ as representações sobre o que seriam as utopias civilizatórias atravessaram os séculos e ainda constituem chave de compreensão das sociedades

4 Ver: Castro (2010).

latino-americanas de hoje. São quimeras que mobilizaram agentes e legitimaram o extermínio de povos e culturas. Gilbert Rist (2001) chama atenção para a função social das crenças e trata desenvolvimento como um sistema de crenças organicamente relacionado à expansão mundial do capitalismo. (CASTRO, 2018) O Iluminismo, igualmente, é um discurso sobre a crença, a crença na razão. Uma interpretação do mundo a partir do Ocidente que se pretende universal, um projeto comum erigido como estrutura do sistema moderno.

Um balanço da trajetória do debate intelectual e político sobre desenvolvimento, ainda que parcial, nos ajuda a identificar os sentidos subjacentes às ideologias e utopias que predominaram no século XX, e a desconstruir discursos, conceitos e sentidos. Na crítica à razão colonial e ao conhecimento como poder, Walter Mignolo (2008) trata da constante vigilância à construção do pensamento ocidental e suas narrativas como forma de entender as contradições que o acompanham. Abordagens contemporâneas vindas sobretudo da antropologia do desenvolvimento e da ciência crítica, ou ainda das teorias feministas, da ecologia política e dos estudos pós-coloniais, têm procurado romper com tais paradigmas.

Os padrões de dominação do passado e do presente estão atrelados a uma dimensão simbólica. Desde os primeiros escritos europeus que inventam a Amazônia (GONDIM, 1994) até as narrativas de progresso e integração – e mesmo correntes vinculadas à questão ambiental, como o ambientalismo de mercado –, o imaginário sobre a região vem sendo construído por ideias exógenas, que não levam em conta ciclos da natureza e modos de vida tradicionais, e que ativam processos de inferiorização dos povos locais. Tenta-se, assim, colonizar os sentidos e destinos da Amazônia e reduzir os sujeitos amazônicos à forma como são definidos e classificados pelo sistema (neo)colonial e seus agentes.

A reprodução de regimes de pensamento coloniais – expressão da colonialidade do saber – e os efeitos da opressão na experiência vivida por grupos sociais colonizados – caso de colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2007) –, assim como a exploração baseada em classificações sociais – típica da colonialidade do poder –, estão interligados, formando um projeto de desumanização, de morte em várias dimensões da existência. Esse projeto, parido pela colonização, apaga e silencia outros

conhecimentos, outras subjetividades, outras vidas, não aceitos pelo padrão estabelecido na modernidade. Ao negar o direito à diferença, nega-se a própria condição de ser humano.

A distribuição de hierarquias racistas separa aqueles a quem é garantida humanidade, integrados que estão à racionalidade do desenvolvimento e do capital, e aqueles a quem é imputada subalternidade, podendo ser invisibilizados, expulsos do próprio chão ou mesmo mortos. Indígenas, quilombolas, camponeses, ribeirinhos e moradores de baixadas e periferias urbanas da região amazônica são submetidos a uma “zona de não-ser” (FANON, 2008), e acabam por vezes impedidos de preservar suas memórias e decidir sobre seus corpos e suas terras. Um dos modos de produzir e reiterar esse lugar de inferioridade é pelas imagens.

No início do século XX, os trilhos da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, no atual estado de Rondônia, rasgaram a floresta. O projeto envolveu negociação entre o Brasil e a Bolívia, teve comando de empresário vindo dos Estados Unidos e presença de trabalhadores de dezenas de países. No meio do caminho, havia povos indígenas, como Karipuna, Munduruku, Paritintin, Kaxarari, Guaravo. (FERREIRA, 2005) O contato levou doenças e conflitos aos habitantes da terra. Também os trabalhadores adoeceram e, em muitos casos, morreram, atingidos por enfermidades como a malária. Com a crise da borracha e a abertura de outras ferrovias e do Canal do Panamá, o empreendimento não tardaria a gerar prejuízo.

O fotógrafo nova-iorquino Dana Merrill, contratado pelo concessionário da Madeira-Mamoré, teve a tarefa de registrar a construção da estrada de ferro. “A documentação de obras de engenharia foi uma prática comum desde o início da história da fotografia. As ferrovias, um dos símbolos do progresso, foram bastante fotografadas”. (WANDERLEY, 2018) Merrill ficou na Amazônia entre 1909 e 1910 e, além da obra, documentou a vida de trabalhadores, de indígenas e as paisagens da região. Há uma fotografia de seu acervo em que aparecem o médico Carl Lovelace, em pé, vestido de branco, e um indígena Karipuna, sentado numa rede, com o pé direito amputado.

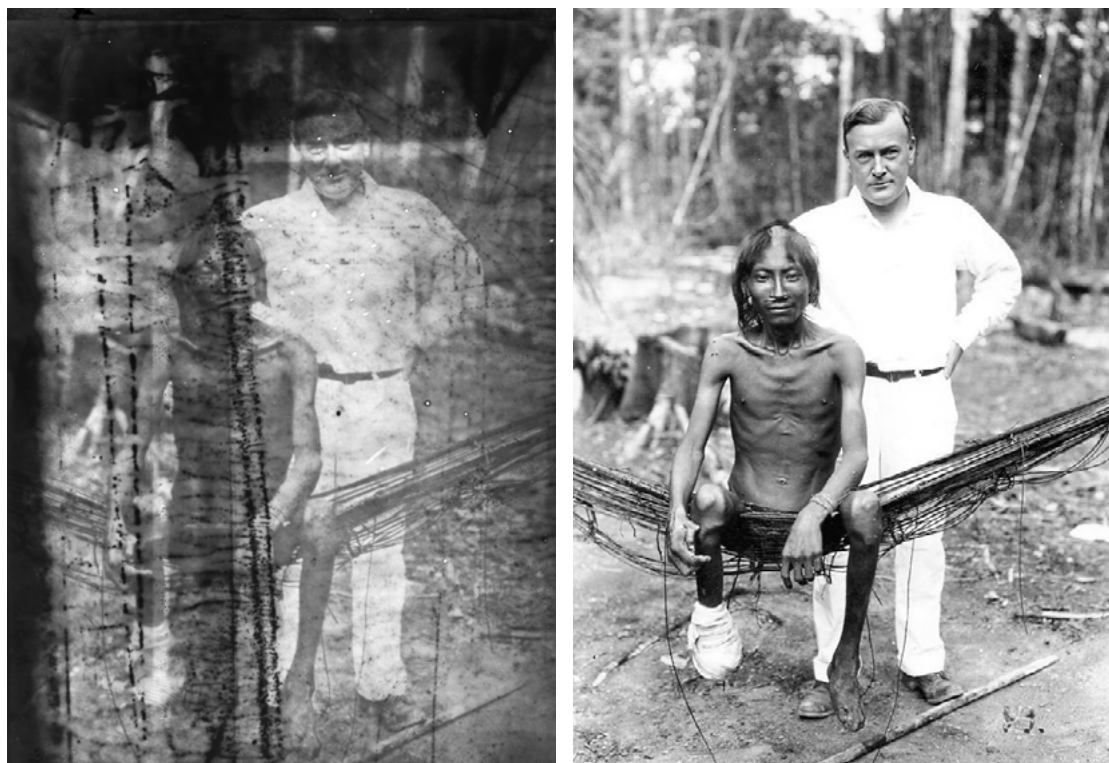


Figura 1 – Indígena Karipuna com o médico Carl Lovelace, por Dana Merrill (1910)

Fonte: obra em domínio público, disponível no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP).
Coleção Dana Merrill. Hélio Nobre/José Rosael/Museu Paulista da USP.⁵

No livro *A ferrovia do diabo* (2005, p. 241-242), Manoel Rodrigues Ferreira traz um relato que, possivelmente, refere-se ao indígena que aparece na fotografia de Merrill:

Eis que, certo dia de manhã, a turma da construção encontrou, no aterro, um índio abandonado pela tribo. Ele estava com grande úlcera na perna e não podia sequer levantar-se.

5 A versão à esquerda, que faz parte do acervo do Museu Paulista USP, está disponível no [link](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/%C3%8Dndio_da_Tribo_Caripuna_ao_Lado_do_Dr._Carl_Lovelace%2C_M%C3%A9dico_Norte-Americano%2C_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP_%28cropped%29.jpg) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/%C3%8Dndio_da_Tribo_Caripuna_ao_Lado_do_Dr._Carl_Lovelace%2C_M%C3%A9dico_Norte-Americano%2C_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP_%28cropped%29.jpg. A versão à direita pode ser encontrada em <https://docplayer.com.br/docs-images/78/78433831/images/183-0.jpg>.

[...] Com toda a certeza, o índio estaria supondo que o matariam, sem piedade. Entretanto, o médico chefe do hospital de Candelária, Dr. Lovelace, em inspeção aos acampamentos de trabalhadores, encontrou-o e levou-o consigo. A úlcera, devido ao seu estado adiantado, não podia mais ser tratada. E o Dr. Lovelace resolveu amputar a perna direita do índio. Depois, mandou vir dos Estados Unidos um aparelho ortopédico que a substituísse. E meses após, quando o índio já estava novamente na plenitude de sua energia física, fê-lo voltar à tribo. É de se imaginar o espanto dos caripunas. Dias após, ele voltou ao acampamento de trabalhadores, trazendo em sua companhia quatorze índios. Estava estabelecida a amizade entre o pessoal da estrada e os caripunas.

A imagem do indígena Karipuna com o médico estadunidense é uma figuração das narrativas coloniais: tenta apagar o conflito e a violência dos invasores com uma projeção de amistosidade e benevolência, mas expõe a violenta hierarquização que separa radicalmente – e racialmente – colonizadores e colonizados. O Karipuna sem nome, doente, muito magro, aparece em condição de subalternidade, enquanto o doutor estrangeiro, com pose superior, representando uma espécie de salvacionismo científico, tem sua humanidade confirmada. Humanização e desumanização, como se vê, são igualmente forjadas pelo projeto colonial.

A fotografia, nesse caso, não é mero documento da violência opressora, é parte do sistema que violenta: “[...] em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição”. (AZOULAY, 2019, p. 123) Ariella Azoulay (2019) questiona ainda como e se a fotografia pode nos ajudar a sair dessa lógica imperial de destruição de mundos. Porque a guerra de fato continua. O imaginário sobre a Amazônia está em disputa. E, apesar da força do colonialismo e do desenvolvimento, há sempre fluxos de resistência.

Recusar e reinventar memórias

O mundo colonial é um “mundo do avesso”. A expressão vem das ideias e imagens do cronista ameríndio dos séculos XVI e XVII Felipe Guamán Poma de Ayala. É tarefa em curso buscar o avesso do avesso, reverter a ordem imposta, contar outra história da colonização. Como as palavras escritas assumem papel fundamental na “semântica da dominação” – não designam, encobrem – Silvia Rivera Cusicanqui (2015) encontra em narrativas orais e visuais uma abertura de reflexão e crítica. Mesmo imagens que violentam, que participam do etnocídio e da subalternização, podem ser reinterpretadas pelo olhar subversivo. Podem ainda ser profanadas com intervenções que perturbem a lógica colonial.

O ato de profanar significa libertar algo da condição de sagrado e restituir ao uso comum dos humanos. (AGAMBEN, 2007) Não se trata de recuperar um uso natural, preexistente, e sim dar novos usos. A versão da história amazônica que consagra a invasão europeia como ponto de partida e o novelo de histórias do nosso tempo que mantém a classificação dos povos locais e sua expulsão da humanidade precisam ser tomados de quem dita as regras das sacralizações e retomados ao uso comum. Profanar as imagens coloniais é um modo de profanar a história e a memória que, em vez de libertar, aprisionam.

Há um duplo movimento a ser feito: de recusa e reinvenção, de destruição e reconstrução da memória. Em diálogo com Walter Benjamin, Didi-Huberman (2017a, p. 309) considera que, “[...] nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente e, com ele, certo passado, mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas”. Consideramos que os levantes amazônico, em suas diversas possibilidades de irrupção, buscam uma recusa à colonialidade, cheia de passado, que teima em interferir nas relações do presente, e uma reinvenção daquilo que está para além da modernidade e que, mesmo cheio de futuro, foi relegado às margens pela memória colonial.

Nessa sobreposição de perspectivas, entre ruínas e raízes, imagens coloniais que violentam podem ser transformadas em imagens-levantes que, em vez de pulsão de morte – morte do desejo –, emanam alguma pulsão de vida (DIDI-HUBERMAN, 2017b), exclamam desejos de libertação

e descolonização. É o caso de reordenar o quadro, apontar as ausências, zombar das representações do poder, restituir a potência e a humanidade dos povos subalternizados. A subversão das imagens tende a provocar fissuras no imaginário e, para consolidar o movimento, caminha para mudar também os modos de ver. (HOOKS, 2019b)

Achille Mbembe (2014), ao discutir modos de inscrição da colônia no texto negro, compreende que a memória se constrói por imagens psíquicas entrelaçadas, mas também por uma crítica ao tempo e aos artefatos que substituem a substância do tempo, caso de estátuas e monumentos. Para ele, as estátuas de figuras eminentes da colonização são extensão escultural do terror racial, expressão espetacular do poder de destruição. “A presença destes mortos funestos no espaço público tem por objectivo fazer com que o princípio de assassinio e de crueldade que personificaram continue a assombrar a memória dos ex-colonizados, sature o seu imaginário e os seus espaços de vida”. (MBEMBE, 2014, p. 221)

O brutal assassinato de George Floyd, estrangulado por um policial branco em Minneapolis, nos Estados Unidos, em maio de 2020, deflagrou uma onda de protestos antirracistas pelo mundo, com derrubada e vandalização de estátuas de colonizadores, escravocratas e personalidades opressoras em cidades como Bristol (Inglaterra), Antuérpia (Bélgica) e Milão (Itália). Houve quem se colocasse contra a reação, entendendo que tais artefatos são patrimônio histórico e devem ser preservados. Ocorre que esses monumentos patrimonializam a violência colonial, que segue vagando por aí – e não deixou Floyd respirar.

Numa Belém do Pará de tantos marcadores coloniais, por que não, simbolicamente, derrubar o monumento do militar português Pedro Teixeira,⁶ que esteve na expedição que fundou a cidade em 1616 e é laureado como um conquistador da Amazônia brasileira, e erguer no lugar homenagem a Guaimiaba, o Cabelo de Velha, cacique Tupinambá que liderou o levante indígena de 1619 contra os colonizadores? A figura do Tupinambá sobreposta à estátua do militar não ocuparia a mesma posição dominadora. Se a imagem colonial carrega poder, a imagem-levante

6 A estátua fica na praça que também leva o nome de Pedro Teixeira, localizada em frente à Escadinha do Cais do Porto, no bairro da Campina.

expressa potência, desejo de fazer memória e sublevar uma história alternativa que possa reparar os danos causados pela história oficial.

Essa potente inversão da história aparece em diversos trabalhos⁷ do artista visual indígena Denilson Baniwa, nascido na aldeia Darí, localizada no Rio Negro, Amazonas. Como em *Tradição amazônica*, de 2019, que faz parte da série *Reescritura sob perspect-ativismo/Rasura sobre páginas de livro que não lembro o nome* – posteriormente, a obra passou a ser chamada de *A Amazônia é uma invenção* e a série de *Todo território é invenção*. O texto e a ilustração que compõem o quadro são alterados pela intervenção estética e política de Baniwa, que encobre parte do que estava escrito, deixa trechos marcados e inclui na imagem frases, pequenos desenhos e pintura em tom avermelhado. Fica assim o texto editado pelo artista:

A Amazônia atrai a curiosidade. A partir de então, passou a sofrer invasão, em boa parte impulsionado pelos números expedicionários que busca riquezas, quer materiais, quer científicas. Começamos a perseguir um antigo projeto. Depois de três anos em busca de patrocínio, finalmente conseguimos os recursos necessários, e preferimos adotar a estratégia de restringir a Amazônia. (BANIWA, 2019)

A obra foi postada no perfil de Baniwa na rede social Instagram⁸ acompanhada de legenda. Reproduzimos um excerto dela:

[...] Sim, essas rasuras são memes e pastiches, talvez no fundo desse poço sem água potável exista algum senso de sátira ou paródia, mas foram feitos para que tal qual memes se multipliquem até perderem o sentido ou serem apropriadas. Não

7 Na performance *Pajé-onça: hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, de 2019, por exemplo, Baniwa se travestiu com manta, máscara, chocalho e flores, representando a figura espiritual do pajé-onça, e passou pela bienal. A presença dele confrontava a ausência de artistas indígenas naquele espaço de arte e criticava a forma como os indígenas apareciam nas obras expostas.

8 Infelizmente, não há mais um *link* disponível para acesso, pois a conta do artista foi deletada e o texto citado estava apenas lá.

quero a propriedade, não quero a seriedade, quero o riso e o deboche. Talvez assim consigamos colocar um termo para essas histórias re-impresas ano a ano: paspalhice. Os sertões inventados e prontos para serem colonizados não existem nem nunca existiram, nossa consciência foi dopada por séculos de inalação de químicos impregnados nas páginas de livros. Mas há sempre aquele que dirá: ah! como é bom esse cheiro de livro novo. Droga, droguem-se então, seus cheira-cola.

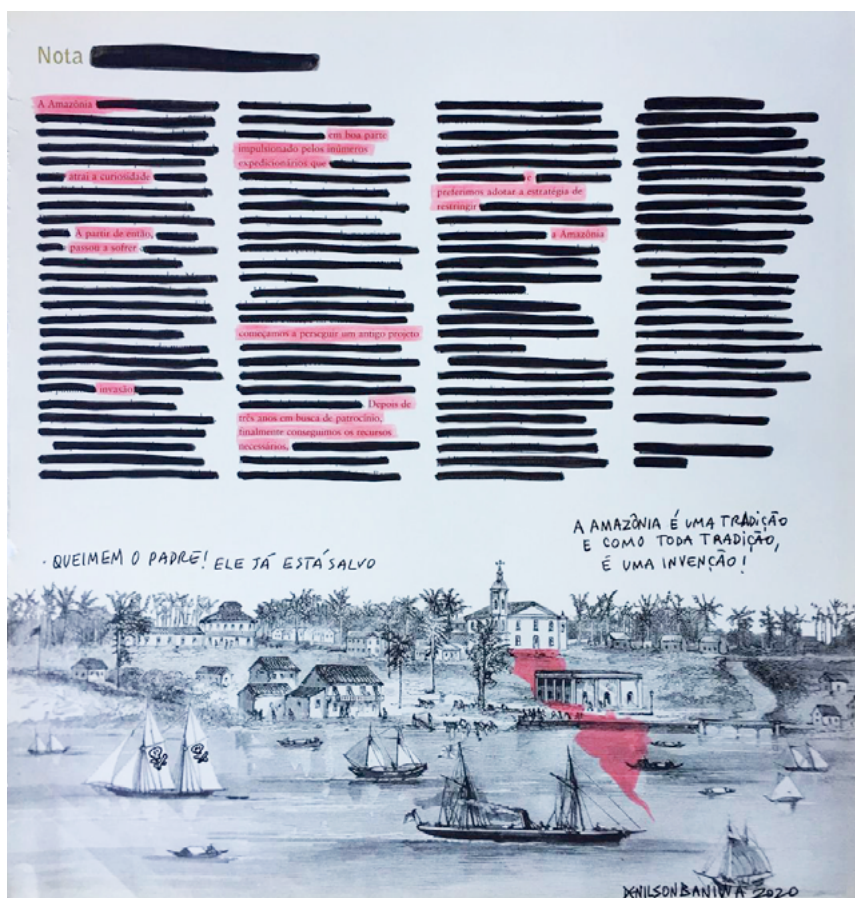


Figura 2 – Tradição amazônica / A Amazônia é uma invenção
Fonte: Denilson Baniwa (2019). Imagem cedida pelo artista.

O sangue jorra da igreja. “Queimem o padre!”. Nas águas, o barco dos invasores é um barco pirata. A profanação da sagrada história colonial tenta destruir a invenção da Amazônia arquitetada na modernidade e destravar o retorno da produção de memória ao uso comum. Ao mudar a perspectiva, indicando a violência e a cobiça dos agentes externos, a região é reinventada. Com gestos de rasura, o artista faz uma espécie de montagem que satiriza o texto e a imagem de base e expõe o livro enquanto dispositivo de reprodução do projeto colonial, que dopa a consciência crítica. Não lembrar o título da obra é inverter a ordem dos esquecimentos, tornar desimportante a narrativa colonizadora.

Outro artista, o paraense Éder Oliveira, nascido no povoado de Timboteua, trabalha com retratos contemporâneos do homem amazônico racializado e subalternizado, principalmente de contexto urbano. Em óleo sobre tela sem título, de 2019, aparecem três rapazes sentados, todos de cabeça baixa, cobrindo o rosto. Um vermelho vivo percorre toda a obra e, sobre a imagem, vai grafado o seguinte escrito: “‘Não são maiores, nem mais grossos ou mais pequenos de estatura do que somos na Europa.’ Quanto á sua côr natural attenta á região quente que habitam não são negros; são porem apenas morenos (basanés) como os Hespanóes ou Provençaes”.

A tela de Oliveira também foi postada no Instagram do artista.⁹ Na legenda, são apresentadas as origens da imagem e do texto articulados pela obra:

Em meados de 1906, o artista paraense Theodoro Braga (1872) recebeu de seu principal mecenas, o intendente Antônio Lemos, a encomenda de A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém (1908), sua obra-prima. Para sua produção, Braga mergulhou numa intensa pesquisa sobre arquivos históricos entre o Brasil e a Europa. Dessa pesquisa, foi publicado em 1908 o livro homônimo baseado, sobretudo, na visão histórico-europeia do acontecimento.

9 Ver em: https://www.instagram.com/p/BwXOoMnhd2A/?utm_medium=copy_link.



Figura 3 – Obra de Éder Oliveira / Sem título

Fonte: Éder Oliveira (2019). Óleo sobre tela. Imagem cedida pelo artista.¹⁰

A imagem de inspiração não sai de qualquer parte do jornal, certamente vem do caderno de crimes, no qual Oliveira garimpa boa parte dos corpos e rostos marginalizados que retrata. Esses tabloides relegam as pessoas à zona de não-ser. Mas, retirados de seus espaços e tempos originais e conectados na tela pelo artista, imagem e texto alinhavam uma crítica ao que mostram e ao que escondem: à humanidade negada aos sujeitos amazônicos negros e periféricos, à colonialidade que interfere tanto em quem é criminalizado quanto no apagamento étnico por um discurso de mestiçagem despolutizante – “são porem apenas morenos”. Também nesse caso há profanação, destruição/reconstrução, recusa/reinvenção.

Produzir imagens-levantes sobre imagens coloniais é uma forma – não a única – de contar outra história, ou recontar a história a partir de outro lugar, de modo a garantir aos povos amazônicos parcelas da

10 O trecho grafado na tela foi retirado desse livro e a imagem tem referência numa fotografia publicada por um jornal de Belém no ano de 2009.

dignidade perdida. É ainda alternativa para conjurar outros possíveis, expandir a mirada sobre o que a Amazônia e seus habitantes podem vir a ser, sem as barreiras da monocultura moderna e suas hierarquizações sociais. A luta reinterpretativa permite transformar o passado e o futuro, mas, fundamentalmente, importa que esteja atrelada às batalhas do aqui-agora pela vida.

RESISTÊNCIAS E LEVANTES AMAZÔNICOS

Nós não somos objetos de nenhum de vocês. Nós temos a autonomia de decidir. Os caciques, os pajés, as crianças e as mulheres, todos eles precisam ser consultados!

Alessandra Korap Munduruku¹¹

O desejo de libertar a vida de opressões impostas e subalternidades construídas aparece nas disputas pela memória, mas também nos corpos-sujeitos e nas terras-territórios. Os povos confrontam o projeto colonial pondo o corpo no mundo e assentando sobre o próprio chão levantes e resistências que estão em Tucuruí, no Trombetas, em todo canto. Lutas organizadas em prol da existência, que também viram imagens.

A potência de sujeitos e territórios

São muitas as investidas de dominação na Amazônia, ligadas à construção de hidrelétricas e ao barramento de rios, à exploração e ao beneficiamento mineral, à instalação de portos, rodovias e ferrovias, ao

11 Fala em seminário da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável da Câmara dos Deputados sobre o tema 'Ferrogrão: Dilemas e Desafios para a Sustentabilidade de uma Grande Obra de Infraestrutura na Amazônia'. Ver em: [https://www.camara.leg.br/internet/SitaqWeb/TextoHTML.asp?etapa=11&nmComissao=Comiss%C3%A3o%20de%20Meio%20Ambiente%20e%20Desenvolvimento%20Sustent%C3%A1vel&tpReuniaoEvento=Semin%C3%A1rio&dtReuniao=24/04/2018&hrInicio=10:03:00&hrFim=12:47:00&origemDiscurso=&nmLocal=Plen%C3%A1rio%20Principal%20-%20CD&nuSessao=0174/18&nuQuarto=0&nuOrador=0&nuInsercao=0&dtHorarioQuarto=10:03&sgFaseSessao=&Data=24/04/2018&txApelido=&txFaseSessao=&txTipoSessao=Permanente&dtHoraQuarto=10:03&txEtapa=.](https://www.camara.leg.br/internet/SitaqWeb/TextoHTML.asp?etapa=11&nmComissao=Comiss%C3%A3o%20de%20Meio%20Ambiente%20e%20Desenvolvimento%20Sustent%C3%A1vel&tpReuniaoEvento=Semin%C3%A1rio&dtReuniao=24/04/2018&hrInicio=10:03:00&hrFim=12:47:00&origemDiscurso=&nmLocal=Plen%C3%A1rio%20Principal%20-%20CD&nuSessao=0174/18&nuQuarto=0&nuOrador=0&nuInsercao=0&dtHorarioQuarto=10:03&sgFaseSessao=&Data=24/04/2018&txApelido=&txFaseSessao=&txTipoSessao=Permanente&dtHoraQuarto=10:03&txEtapa=)

avanço da agropecuária, das queimadas e do desmatamento, à especulação, à grilagem e à expropriação de terras, ao assassinio dos povos, das culturas, da natureza. As imagens sobre a região que mais circularam na mídia internacional nos anos 1980 referiam-se a algumas dessas violências, como desmatamento, incêndios criminosos e extermínio de povos indígenas. (CASTRO, 2019) Quarenta anos depois, continua a tragédia da destruição da floresta amazônica, incendiada e saqueada, do genocídio, do etnocídio.

Assim como as violências neocoloniais, também são diversas as frentes de resistência. Para confrontar a força capilarizada e insidiosa do capital transnacional e a aliança com ações autoritárias do Estado e concessões dos poderes locais, a estratégia cada vez mais é articular redes de defesa e luta pela manutenção da vida na Amazônia. Mas, se os braços da colonialidade e do desenvolvimento envolvem lógicas de racismo ambiental – na dimensão cruzada que a ideia indica –, recaindo sobre os corpos e as terras, é dali, desses corpos e dessas terras, que nascem as insubordinações, num caminho que os transfigura em sujeitos e territórios, prenes de sentido político.

Talvez uma das primeiras resistências seja a da autoidentificação, já que “[...] o colonialismo obriga o povo dominado a perguntar-se constantemente: ‘Quem sou eu, na verdade?’”. (FANON, 2005, p. 288) Não, os povos colonizados não são apenas povos dominados, lembra Fanon (2005), vão além das identidades que lhes são impostas. Rompem as grades que tentam limitar seus corpos à condição de objetos para alcançar um lugar como sujeitos – não o sujeito autocentrado típico da modernidade, e sim um sujeito aberto e enredado num rio-mar de interrelações e possibilidades.

Ser sujeito, para bell hooks (2019a, p. 100), é ter o direito “de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades, nomear sua história”. A reapropriação da vida pelo ser amazônico se dá a partir de um lócus fraturado (LUGONES, 2014), na tensão entre as hierarquias opressivas e a subjetividade ativa. Uma centelha sempre resiste acesa, a despeito do sistema colonial, e a qualquer momento pode virar um levante. Essa operação intersubjetiva de não se deixar dominar aparece tanto na cena pública quanto na infrapolítica, tanto com corpos/sujeitos

individuais que estão em relação quanto com corpos/sujeitos coletivos que formam comunidades.

Diante do poder colonial – que é igualmente um poder patriarcal –, os corpos insubmissos das mulheres opõem-se a uma combinação de violências, incluindo as da colonialidade do gênero, discutida por María Lugones (2014). As mulheres estão em muitas lutas de contestação ao progresso destrutivo que consome a Amazônia. Mas acontece de terem de enfrentar, além de toda a violência do Estado e do capital, silenciamentos e constrangimentos dentro dos próprios movimentos e comunidades. A opressão tem várias camadas. Por isso o chamado para residir nas histórias de resistência dessas mulheres, “aprendendo umas sobre as outras”. (LUGONES, 2014, p. 948)

A resistência também brota da terra que, para os povos colonizados, tem o valor mais essencial e mais concreto, por ser de onde se pode garantir o alimento e alguma dignidade. (FANON, 2005) Há um cerco para retirar os seres humanos das terras, e os povos que se mantêm agarrados a seus lugares tradicionais são tratados como sub-humanidade. (KRENAK, 2019) Aqueles que acabam desterrados, que perdem o chão, enfrentam o esfacelamento do vínculo que faz a comunidade existir. A importância da terra é material, mas também existencial e por vezes espiritual.

Reivindicada como território, a terra representa ancestralidade, cosmovisão e potência. Território é então um espaço ao mesmo tempo biofísico e epistêmico “[...] onde a vida se estabelece de acordo com uma ontologia particular, onde a vida se faz ‘mundo’”.¹² (ESCOBAR, 2015, p. 98, tradução nossa) Para Arturo Escobar (2015), as lutas por terras/territórios são lutas pela defesa de outros mundos, outros modos de viver. Os levantados do chão, nas insurgências anticoloniais amazônicas, clamam pela sobrevivência desses múltiplos mundos e saberes.

12 Texto original: “[...] donde la vida se enactúa de acuerdo a una ontología particular, donde la vida se hace ‘mundo’”

Resistência à Hidrelétrica de Tucuruí

A empresa responsável pela política nacional do setor elétrico no Brasil, a Eletrobrás, criou, em 1973, durante a ditadura militar, a Eletronorte, sua subsidiária, para aumentar a produção de energia na Amazônia, dinamizar o mercado de grandes obras e abrir a fronteira para o capital. A primeira tarefa da Eletronorte foi acelerar os estudos de viabilidade energética do Rio Tocantins, atendendo interesses de empresários japoneses do setor do alumínio atraídos pelas ocorrências de ferro e bauxita e pelas reservas de energia hidráulica. No bojo dessas negociações sobre grandes empreendimentos minerais e embalados pelo mote “Brasil, grande potência!”, foram feitos os acertos do primeiro megaprojeto hidrelétrico para a Amazônia, cujas obras começaram em fins de 1975, pressionadas pelo cronograma de instalação, em Barcarena, da fábrica de alumínio Albras, principal consumidora da energia a ser gerada.

Pequenos produtores rurais das comunidades ribeirinhas ou dos lotes abertos pelo traçado das estradas nos municípios de Tucuruí, Jacundá e Itupiranga, no Pará, foram surpreendidos pela rápida chegada de empresas para viabilizar a construção da usina hidrelétrica. Apesar da total ignorância sobre as formas de vida na região, o discurso autoritário e arrogante que tem caracterizado no Brasil a relação do setor de engenharia de obras com a população local tentava se impor. A Eletronorte procedia como feitor colonial o deslocamento compulsório de dois territórios indígenas e de famílias que viviam tanto em áreas rurais quanto em cidades que seriam submergidas pelo reservatório. (CASTRO, 1989)

Ao iniciar a construção da hidrelétrica, a Eletronorte não dispunha de um plano de reassentamento populacional. Não havia recorrido a estudos socioeconômicos que fornecessem dados sobre a quantidade de famílias residentes na área do futuro reservatório e as condições e formas de trabalho que garantiam sua sobrevivência. Foi considerado irrelevante pela empresa o conhecimento sobre sistemas socioculturais, padrões de ocupação, uso da terra e regras de propriedade. O procedimento técnico foi aplicar o processo expropriatório justificado no Decreto Federal nº 78.659, de 1 de novembro de 1976, que declarava de utilidade pública parte das terras situadas nos municípios de Tucuruí, Jacundá e Itupiranga.

Somente três anos depois a Eletronorte faria o levantamento sobre os bens das famílias cujas terras seriam inundadas pelo reservatório e definiria o plano de realocação dos atingidos, não por iniciativa própria, mas sob pressão dos atores locais e das mobilizações políticas.

A empresa estabeleceu os limites das terras para desapropriação com base em cálculos sobre a cota da água na área a ser inundada. Estimava “[...] um polígono quase três vezes tão extenso quanto o futuro reservatório e dentro do qual todas as terras, em princípio, tornavam-se passíveis de expropriação e desocupação”. (MOUGEOT, 1988, p. 234) Este era um dos pontos mais conflitantes: a definição da cota máxima de volume d’água no reservatório. Mais tarde, com o processo desapropriatório já adiantado, a empresa iria reconhecer seu equívoco, divulgando que a cota máxima seria de 76, não de 86 metros acima do nível do mar.

O levantamento daqueles que seriam atingidos foi incompleto, com falhas, subenumeração da população cadastrada e subnotificação de perdas. Eram consideradas as famílias proprietárias no perímetro do futuro reservatório, mas não as famílias de fora do perímetro que dependiam sazonalmente da ocupação ribeirinha. Além disso, o empreendimento ignorava as bases sobre as quais se fundava a concepção de posse e propriedade da terra nas comunidades tocantinas – na maior parte não tituladas, mas reconhecidas como de direito pela teia de relações sociais estruturadas por códigos de respeito, sociabilidade e solidariedade. À concepção de terra para vida e não para renda e especulação, correspondiam práticas coletivas de uso comum.

Os atingidos responderam às indefinições indenizatórias com ações que culminaram com a instalação da Assembleia Permanente no salão de uma paróquia em Tucuruí, decididos a não aceitar qualquer proposta. Ao mesmo tempo, criaram uma estratégia de produção de seus próprios dados sobre perdas, com um formulário no qual cada família registrava o que considerava suas perdas materiais e culturais, na casa, no quintal e no lote, levando a empresa a rever decisões, alterar cronogramas, reformular o plano de realocação e a metodologia de cálculo das indenizações. (ARCA..., 1982-1983)

O conflito se prolongou por vários anos, como unidade mobilizadora. Mas iniciativas dos expropriados representaram vitórias na luta, conseguiram muitas vezes mudar o rumo que o empreendimento pretendia,

por isso são referências de resistência no campo de grandes projetos hidrelétricos. O exercício de decolonizar o imaginário foi feito passando em revista conceitos e linguagens, tornando possível a negação ao termo “realocação” empregado pela empresa, substituído por deslocamento compulsório e expropriação.



Figura 4 – Mulheres lideranças no 2º Acampamento de Expropriados, em Tucuruí (1983)¹³

Fonte: Edna Castro, acervo GETTAM. Imagem cedida pela autora.

A fotografia mostra um grupo de mulheres camponesas no Segundo Acampamento de Trabalhadores Rurais Expropriados pela Eletronorte, que se estendia por vários quarteirões da cidade de Tucuruí. Eram mulheres de diferentes idades e origens, ativas nas comissões de trabalho e

13 Essa fotografia integrou a Exposição *Expropriação, violência e resistência na Amazônia/III Encontro Latino-Americano de Ciências Sociais e Barragens*, Belém (2007).

na construção do pensamento político da resistência. A imagem mostra seus corpos altivos e não submissos integrados à luta por um projeto social e político em construção no dia a dia do acampamento e atados pelo pertencimento enquanto dimensão subjetiva das vidas que se levantam. As agências reproduzidas pela imagem são afirmação da alteridade: se para a Eletronorte os corpos dessas mulheres não contavam, no acampamento e na fotografia, elas se fazem sujeitos, donas de sua história.

O levante em Tucuruí ultrapassou os espaços locais, com adesões e alianças de sindicatos, federações, organizações políticas, padres da Igreja Católica, da Comissão Pastoral da Terra, de jornalistas e intelectuais, entre outros, descobrindo e se descobrindo nas lutas de atingidos por barragens em outras partes do mundo. Emergia um movimento de politização e construção de narrativas sobre o empreendimento na perspectiva dos atores locais, sobretudo os pequenos produtores rurais atingidos pela barragem. A linguagem da prática política explicita os marcadores sociais da diferença e a negação do discurso instituído pelo Estado sobre o empreendimento, o progresso e o desenvolvimento.

Autoidentificação de território quilombola no Trombetas

Escrevíamos, no livro *Negros do Trombetas* (ACEVEDO; CASTRO, 1998), feito a partir de pesquisa junto a grupos de remanescentes de quilombos localizados às margens dos Rios Trombetas, Erepecuru e Cuminá, que os quilombolas empreenderam ali uma leitura a contrapelo da sociedade escravista e colonial e afirmaram seu domínio sobre o território enquanto lugar pleno de significados, de histórias da rebeldia, das fugas, do rompimento com as relações entre senhor e escravo, e de invenção da liberdade e da vida na floresta acima das cachoeiras do Trombetas.

No presente, esses grupos assumem a identidade política de remanescentes de quilombos. A particularidade desse ato político encontra-se fortemente ressaltada pela etnicidade. A condição de etnia é traduzida pelo reconhecimento de uma origem comum e de formas de coesão, marcas da singularidade dessa ocupação no Trombetas, Erepecuru e Cuminá. Diferente

pois das condições de camponeses e posseiros, eles constituem, do próprio processo de sua formação e povoamento das Cachoeiras e do rio Grande, uma peça jurídica, um argumento para proceder à titulação de suas terras. (ACEVEDO; CASTRO, 1998, p. 8)

A titulação dos territórios quilombolas – desde a primeira, de Boa Vista, ocorrida em 1995 – foi resultado de mobilizações das próprias comunidades, do movimento negro e de entidades de apoio às lutas pelo reconhecimento jurídico das terras de antiga ocupação. As ações políticas dos quilombolas achavam-se centradas na reivindicação de permanência na terra, que estavam sob ameaça por frequentes invasões, pela chegada de empresas de mineração e de uma grande hidrelétrica, e pelos interesses do poder público.

Em meio a situações de tensão e enfrentamento, os processos de formação de identidade mobilizam fragmentos da história em comum, da memória social enquanto grupo. As comunidades defendiam o reconhecimento de um regime de uso comum da terra que as caracteriza, desde a formação dos quilombos como lugar de invenção da vida e da liberdade – distinto, portanto, do padrão de apropriação privada da terra e da lógica do mercado. Reivindicavam a titulação de suas terras de uso comum pelos mais de 200 anos de presença em território efetivamente ocupado. A ancianidade assentava-se como fundamental na identificação histórica de direitos conquistados.

No início dos anos 1990, foram criadas estruturas de representação política na forma de organizações que iriam encaminhar os pleitos quilombolas de demarcação de terras: Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná (Arqmo), Associação Comunitária dos Negros do Quilombo do Pacoval do Município de Alenquer (Aconquipal) e Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Óbidos (Arqmob), além de associações formadas como instância representativa de cada uma das próprias comunidades.

Os limites do território reivindicado eram colocados em questão por parte de representantes do Estado e de empresas. Depois de prolonga-

das discussões, o pedido de demarcação da comunidade de Boa Vista foi impetrado. Mas, como estratégia coletiva, foi logo realizada a autodemarcação das terras, pelo próprio grupo, com objetivo de definir os marcos e os limites do território e seu reconhecimento político e de uso comum. Uma intervenção para impedir que a violência do racismo e da colonialidade alterassem o pleito e viciassem as decisões sobre as demandas futuras de titulação.



Figura 5 – Autodemarcação do território quilombola de Boa Vista, no Trombetas (1993)
Fonte: adaptada de Acevedo e Castro (1998).

A Figura 5 informa a atitude política de autoidentificação e autodemarcação do território de pertença, imagem de levante e resistência. As placas que aparecem representam a autoridade no domínio histórico e efetivo do território. São duas placas e se pode ler na primeira: “Comunidade de Boa Vista. Área coletiva. Proibido a venda de terra”. Na outra, com assinatura da Arqmo, lembra-se que “A Constituição Federal Art. 68 diz aos Remanescentes de Comunidades de Quilombos que estejam ocupando suas terras: é reconhecido a propriedade da terra”. A perspectiva da qual olham é uma inversão da lógica de subalternidade, ao imporem uma imagem que simboliza a afirmação do direito e a

vigilância política sobre limites e pertencimentos ao longo do rio. Uma estratégia de recusa em esperar pelas ações morosas do Estado e um ato político de reconhecimento do direito ao território.

O desafio era se apropriar da estreita delimitação contida no Artigo 68 das Disposições Transitórias da Constituição de 1988, superar a lentidão de órgãos para demarcar as terras quilombolas e garantir o direito legal de domínio comum. O ato desorienta a própria lei que atribui ao Estado delegar os limites do território, numa compreensão que põe do avesso as práticas coloniais. A comunidade de Boa Vista, localizada a poucos quilômetros da Mineração Rio do Norte (MRN), mantinha relação tensa com a mineradora, pressionada por uma série de proibições, ameaças e perdas de condições de reprodução da vida em função de mudanças provocadas pela empresa no território, e pela criação da Reserva Biológica do Trombetas, desde 1979.

O processo de solicitação de demarcação das terras tramitou por três anos, de 1992 até a data de entrega do título em 1995. Um alívio, depois de vários anos de tensão com a “vizinha”, como era mencionada com sarcasmo a MRN. O território ganhava outros ares de liberdade. Com novas placas, declarando a pertença das terras à comunidade, para que o visitante reconhecesse a situação de terras tituladas, onde os quilombolas voltam a fazer plantios, caçar e pescar livremente, a realizar experiências de apicultura e fruticultura, beneficiamento e comércio de castanha – em projetos como o derivado da coleta de castanha nas florestas no Alto Trombetas –, com práticas de uso e manejo da terra. Ações importantes no território que operam como ativadoras de uma identidade resituada e que fortalecem a comunidade, com o aval de sua história, a resistir e levantar-se no presente racista e colonial da sociedade brasileira.

O que une as mulheres no acampamento dos atingidos pela hidrelétrica de Tucuruí e as placas de autoidentificação na comunidade quilombola Boa Vista, no Trombetas, é a luta contra o poder neocolonial, a afirmação como sujeitos de direitos e a produção de saberes descolonizados e emancipatórios. Diante da dor causada pelo deslocamento forçado, as

famílias de Tucuruí que tiveram suas terras arrancadas constroem uma agenda política permanente e acampam em protesto, munidas pelo desejo de que suas subjetividades e seus mundos não sejam perdidos. Diante da pressão da atividade mineradora e do interesse externo por aquele pedaço de chão, os quilombolas do Trombetas avisam que o território é coletivo e não pode ser retalhado ou vendido, num desejo de preservação da existência da comunidade.

São imagens de “resistência” e de “levante”. E aqui aparecem as duas palavras porque talvez haja uma sutil diferença entre elas. Todo levante é resistência, mas a resistência se prolonga antes e depois dos gestos insurgentes. Se a história é um mar, em seus ciclos e latências, e os levantes são ondas (DIDI-HUBERMAN, 2019), a resistência seria a maresia, essa agitação que não tem fim. Ainda que os levantes sejam frequentes em suas variadas manifestações, aparecem como episódios, acontecimentos, enquanto a resistência é continuidade, duração. Para boa parte dos grupos sociais que sentem os efeitos da colonialidade, existir e resistir se confundem na tarefa de manter a subjetividade ativa. Mesmo assim, a vida, a existência não se resumem à resistência; vão sempre além.

Não há como romantizar os processos de resistência e os atos de levante. O caminho é de luta e cansaço para quem está na contramão da locomotiva capitalista-colonial. O que não quer dizer que só reste melancolia. Ao contrário, Didi-Huberman (2017a), partindo de Sigmund Freud e Aby Warburg, aponta para uma dialética entre melancolia (resignação) e levante (ação). O mover-se para a libertação pode acionar diferentes linguagens, da violência ao pacifismo, do grito ao silêncio, do panfletário ao poético, da insatisfação ao prazer. Aciona ainda toda uma produção de conhecimento que nasce nos caminhos de luta, nas práticas de resistência – do levante também emergem saberes.

Quanto às imagens de resistência e de levante, resta dizer que elas podem continuar inscritas no regime colonial, caso o enquadramento, o contexto ou o uso sejam atravessados por colonialidades. O que significa, por exemplo, uma peça histórica de povos colonizados, portanto, imagem de resistência, exposta em museu europeu graças ao saque da colonização? Como ler imagens de luta que, no moinho da comodificação da diferença (HOOKS, 2019b), essencializam sujeitos negros, indígenas e

mestiços ou utilizam seus corpos para fins mercadológicos? Não basta que as imagens sejam de resistência e levante, têm de ser também imagens-levantes, ou ao menos não ter molduras coloniais.

DESCOLONIZAÇÃO, UM CORPO QUE DANÇA E O FIM DO MUNDO

Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo disso quanto nós!

Kopenawa e Albert (2015, p. 498)

A descolonização faz um questionamento absoluto da situação colonial. (FANON, 2005) O que ainda vive em nós do colonialismo, cada aparição dos tipos de colonialidade, tudo é posto em xeque. Por ser contínuo, o projeto de descolonização está sempre inacabado. Por ser ruptura, pode acionar uma certa violência emancipadora. Para Fanon (2005), a descolonização é, ao mesmo tempo, um processo histórico e algo que afeta fundamentalmente o ser. Ela reumaniza quem a colonização desumanizou, funda uma nova humanidade: “[...] a ‘coisa’ colonizada se torna homem [e mulher] no processo mesmo pelo qual ela se liberta”. (FANON, 2005, p. 53)

Kilomba (2019) considera que, no “tornar-se sujeito”, chega-se a um estado de descolonização, que diz respeito a não existir mais como o Outro, mas como o Eu. Ao intervir na distribuição dos lugares sociais, a descolonização, assim como a colonização, envolve tanto o colonizado quanto o colonizador, tanto as formas para além da modernidade que ocupam as bordas quanto o sistema de poder/saber/ser colonial. Mas com um jeito diferente de “ser para o outro” (DIDI-HUBERMAN, 2017a): em vez de por submissão, por libertação.

Os levantes amazônicos, movidos pelo desejo de descolonização, podem aparecer tanto em pequenos gestos do cotidiano quanto em grandes revoltas globais. A fotógrafa, *filmmaker* e educadora social paraense Nay Jinkss vivencia e documenta o universo que é o Complexo do Ver-o-Peso em Belém, onde a Amazônia urbana se encontra com a Amazônia ribei-

rinha, cruzando relações de produção e trabalho, histórias de pessoas e lugares, redes de economias, saberes e afetos. Em dezembro de 2019, na Feira do Açaí, Jinksss filmou o momento em que Thaís, mulher negra com quem convivia no Ver-o-Peso há dois anos e meio, dançou.

O vídeo foi postado no Instagram da artista¹⁴ e, na legenda, ela conta que já vira Thaís triste, sofrendo violências, com raiva, apaixonada, mas nunca dançando. O que representa, nesse caso, o ato de dançar senão um levante em que o corpo de Thaís, marcado por subalternizações e resistências, afasta a pulsão de morte que lhe é imposta e se permite um instante de prazer? “Documentar esse momento, foi como dançar com ela também...”, diz Jinksss na postagem. A *filmmaker* revela ainda que via em Thaís sua tia Creuza. É que as memórias de sentimento e resistência seguem vivas e se reconhecem em novas imagens:

Quando eu era bem pequena minha tia Creuza, a filha mais velha da minha avó Maria, foi morar em Manaus e a nossa família ficou dividida assim. Minha tia nunca mais teve a oportunidade de voltar a Belém, então cresci com sua ausência. E quando falavam dela diziam: ‘Creuza é terrível, tem um gênio forte... mas tem um coração enorme, tirava do corpo pra dar pro outro’. E essa foi a imagem que criei dela dentro de mim.

[...] Minha tia foi mulher preta, mãe solo, mãe de seis meninas, que se envolveu com tráfico, foi presa e foi morta também.

Às vezes, sentia que minha família tinha vergonha de dizer quem foi ela ou como ela foi morta. Mas não pode ser assim, não! Ela está viva, não em matéria, mas está!

Quando decidi trabalhar no Ver-o-Peso (não vendendo castanha como minha avó fazia, mas sim como fotógrafa), encontrei a Thaís e vi no seu rosto quadrado, na voz rouca, nas suas cicatrizes, no cabelo crespo, na audácia e deboche – o rosto da tia Creuza.

14 Ver: <https://www.instagram.com/p/B6soTY0hzbj/>.

Seja na dança de Thaís (levante), seja no vídeo ou na memória de Jinkss (imagens-levantes), o desejo de descolonização dialoga com uma expansão da subjetividade. É assim que os povos colonizados têm enfrentado o poder colonial: “A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais”. (KRENAK, 2019, p. 31) Ailton Krenak (2019) conta que uma das formas de ampliar os horizontes existenciais é pela experiência mágica de suspender o céu, num movimento oposto ao da queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015), do fim do mundo.

Assim como os esforços para adiar o fim do mundo, o próprio fim do mundo é levante. E não qualquer um. O megalevante que pode gerar a queda do céu, alertada pelo xamã Yanomami David Kopenawa (2015), tem o protagonismo das forças da natureza, da Mãe Terra, da Pacha Mama. Para compreendê-lo, é preciso religar o que a modernidade separou, desfazer a operação que estabeleceu um dualismo entre homem e natureza, de modo a enxergar a natureza enquanto sujeito que tem direitos e se levanta contra a ordem colonial. Aparecem aí limites da própria noção de humanizar, que restringe a concessão de dignidade ao que se torna humano, excluindo grande parte dos seres humanos e outros tantos seres vivos.

Essa conexão, para além da modernidade, interliga memórias, corpos e terras. É tudo uma coisa só. A memória vive na potência da terra, do corpo e no vínculo que estabelecem com a existência histórica da comunidade. Quando o sujeito está ligado aos seus, o corpo é, ao mesmo tempo, memória viva e terra encarnada. Reivindicada como território, a terra habitada faz-se extensão do corpo e espaço onde se cultiva a memória. É por isso que, ao tombar um ancião indígena, ao se (des)matar a floresta, vai-se embora parte da memória dos povos e da memória da natureza parte da história da Amazônia e da história do planeta, fecham-se mundos dos quais o sujeito indígena e a mata-território eram condição de possibilidade.

A grave crise ecológica e o aquecimento global em curso soam como respostas às lógicas destrutivas do desenvolvimento e do capital que vigoram há tempos, atreladas cada vez mais a antipolíticas socioambientais e ataques aos povos da floresta e das periferias urbanas. Nossa

estupidez, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2015), é etnocida, eco-cida, mas também suicida. O alerta foi dado: “[...] se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda”. (KRENAK, 2019, p. 45) Apesar dos pesares, na Amazônia, brotam ideias e imagens para adiar o fim do mundo.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, R.; CASTRO, E. *Negros do Trombetas*. Guardiães de matas e rios. 2. ed. Belém: CEJUP, 1998.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARCA – Boletim do Movimento dos Desapropriados pela Eletronorte (Repertório sobre a Hidrelétrica de Tucuruí). Tucuruí: [s. n.], n. 1, 1982-1983.

AZOULAY, A. Desaprendendo momentos decisivos. *Zum*, São Paulo, v. 17, p.116-137, 2019.

BANIWA, D. *A Amazônia é uma invenção*. [S. l.: s. n.], 2020. (Série Todo território é invenção). Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/103113251/A-Amazonia-uma-invencao>. Acesso em: 3 dez. 2021.

BERNARDINO-COSTA, J.; GROSFUGUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 22 jul. 2020.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 6 dez. 2021.

BRASIL. Decreto nº 78.659, de 1º de novembro de 1976, que declara de utilidade pública, para fins de desapropriação, áreas de terra e benfeitorias, necessárias à implantação do canteiro de obras, e demais unidades de serviço, bem como à formação do reservatório da Usina Hidrelétrica de Tucuruí, da Centrais Elétricas

- do Norte do Brasil S. A – ELETRONORTE, localizadas no Estado do Pará. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 14487, 3 nov. 1976. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-78659-1-novembro-1976-427558-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 6 dez. 2021.
- CASTRO, C. P. *Le symbolisme de l'Amazonie dans la presse européenne de la fin du XXè siècle*. Paris: Librinova, 2019.
- CASTRO, E. Epistemologias e caminhos da crítica sociológica latino-americana. In: CASTRO, E. *Decolonialidade e Sociologia na América Latina*. Belém: NAEA-UFPA, 2018. p. 25-52.
- CASTRO, E. Políticas de estado e atores sociais na Amazônia contemporânea. In: BOLLE, W.; CASTRO, E.; VEJMEJKA, M. (org.). *Amazônia: região universal e teatro do mundo*. São Paulo: Ed. Globo, 2010. p. 105-122.
- CASTRO, E. Resistência dos atingidos pela barragem de Tucuruí e construção de identidade. In: CASTRO, E.; HÉBETTE, J. (ed.). *Na trilha dos grandes projetos: modernização e conflito na Amazônia*. Belém: NAEA, 1989. p. 41-53. (Cadernos NAEA, n. 10).
- CASTRO, E. V. Prefácio – o recado da mata. In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.
- DAS, V.; POOLE, D. (org.). *Anthropology in the margin of the State*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017a. p. 289-382.
- DIDI-HUBERMAN, G. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017b. p. 13-21.
- DIDI-HUBERMAN, G. Ondas, torrentes e barricadas. *Serrote*, São Paulo, v. 33, p. 114-143, 2019.
- DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 27. (Colección Sur Sur, CLACSo).
- ESCOBAR, A. *Territories of difference: place, movements, life, redes*. Durham: Duke University Press, 2008.

- ESCOBAR, A. Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”. *Desenvolvimento e meio ambiente*, Curitiba, v. 35, p. 89-100, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/43540/27088>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FERREIRA, M. R. *A ferrovia do diabo*. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- GONDIM, N. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HOOKS, B. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019a.
- HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019b.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007. p. 127-167. Disponível em: <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguecastrogoomez.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2019.
- MARIÁTEGUI, J. C. *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: CLACSO, 2010.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MCCLINTOCK, A. *Couro imperial*. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF* – dossiê: literatura, língua e identidade, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://professor.ufop.br/tatiana/classes/ppgd-pluralismo-epistemol%C3%B3gico/materials/desobedi%C3%Aancia-epist%C3%AAmica-walter-mignolo/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MOUGEOT, L. T. A. Planejamento hidroelétrico e reinstalação de populações na Amazônia: primeiras lições de Tucuruí, Pará. In: AUBERTIN, C. (org.). *Fronteiras*. Brasília, DF: Ed. UnB; Paris: Orstom, 1988. p. 231-250.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina: CES, 2009. cap. 2, p. 73-117.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, 2005. p. 116-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 3 fev. 2020.

RIST, G. *Le development*. Histoire d'une croyance occidentale. Paris: Presses de Sciences Po, 2001.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SPIVAK, G. C. Estudios de la subalternidad: deconstruyendo la Historiografía. In: MEZZADRA, S. (org.). *Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales*. Madri: Traficante del Sueños, 2008. p. 33-68.

WALLERSTEIN, I. *O sistema mundial modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. v. 1.

WANDERLEY, A. C. T. A construção da Madeira-Mamoré, a “Ferrovia da Morte”, pelas lentes de Dana B. Merrill (c. 1887-19?). *Brasíliana fotográfica*, [Rio de Janeiro], 16 jan. 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=10460>. Acesso em: 7 fev. 2020.

Capítulo 6

MARACÁ – EMERGÊNCIA INDÍGENA: UM ACONTECIMENTO-LEVANTE MIDIÁTICO DECOLONIAL

Rosane Steinbrenner

INTRODUÇÃO

Aos 45 minutos do segundo tempo, ou seja, às vésperas de entregar o texto empenhado como capítulo deste livro, no qual nos comprometemos ao desafio exploratório de dimensionar e discutir de forma panorâmica o contexto das resistências aos conflitos socioambientais na Amazônia, vi-me “possuída” – no sentido da epifania desveladora – pela urgência com a qual se impõem acontecimentos que se apresentam com a força de uma experiência inaugural – ou nos termos de Quéré (2011), acontecimento como fato concreto com grande poder de afetação – a promover inquietação e a exigir sem escapes uma compreensão ampliada ou, neste caso, ao menos uma concentração de foco na discussão originalmente proposta. O acontecimento em questão trata-se da *live*¹ intitulada “Maracá – Emergência Indígena”, organizada pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB)² como um “manifesto pandêmico colaborati-

1 *Livestream*, do inglês, “transmissão ao vivo”, ou simplesmente *lives*, “ao vivo”. Termo técnico da produção cultural, utilizado inicialmente para designar toda realização de disco, sarau ou programas gravados ao vivo diante de um público, passou a indicar variadas formas de vídeo em que o conteúdo, integral ou parcialmente, é transmitido de forma imediata, em tempo real, por meio de uma plataforma na internet. Com a pandemia do novo coronavírus, as *lives* tornaram-se o formato principal para a realização de eventos públicos, pelos mais diversos setores sociais.

2 A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), conforme informações institucionais de seu *site*, é uma instância de aglutinação e referência nacional do movimento indígena no Brasil, criada pelo Acampamento Terra Livre (ATL) de 2005 – mobilização nacional realizada todo ano em Brasília, desde 2004 – para tornar visível a situação dos direitos indígenas e reivindicar do Estado brasileiro o atendimento das demandas e reivindicações dos povos

vo coletivo”³ em apoio e defesa dos povos indígenas, diante do descaso do governo brasileiro em relação ao novo coronavírus e ao agravamento das invasões e pressões a seus territórios mesmo durante a pandemia.

Como espectadora afetada pelo acontecimento, portanto, sujeito implicado, anuncio que esta escritura assume um gênero híbrido de narrativa, por vezes em primeira pessoa, espécie de ensaio-reportagem, aliando a descrição interpretativa de reportar os fatos recentes observados ao estilo mais livre do ensaio, que não preza em si pela completude e certezas, a exemplo do que defendia Adorno (2003), mas que de forma um tanto errática e alternativa vai buscando caminhos à indagação e à análise. Assim, de forma enredada, pretendemos trazer inicialmente um certo entendimento do episódio vivido, como *acontecimento-levante*, desenhando uma dialogia entre visões teóricas, cenários e contextos, que o ancoram e fornecem um quadro de sentido histórico. Esperamos nesse caminho incerto ajudar a refletir – e inquietar – sobre o convite político-metafísico, na forma de um cibernético maracá, que foi endereçado à sociedade não indígena num final de tarde de domingo, em meio à maior crise sistêmica em que nós como civilização nos metemos.

O MARACÁ-MIDIÁTICO COMO *ACONTECIMENTO-LEVANTE*

Para além de um impressionante evento midiático político-cultural como estratégia de articulação, captação⁴ e mobilização global, que reuniu a adesão de mais de uma centena de personalidades,⁵ entre artistas, ativistas e cientistas, nacionais e internacionais, com duração de cerca de três horas e meia, transmitida ao vivo no final da tarde do domingo,

indígenas. Hoje, a APIB tem sua representação em todos os estados brasileiros através das organizações regionais que a compõe. Ver: <http://apib.info/sobre/>.

3 Termo utilizado pela diretora executiva da APIB, Sônia Guajajara, durante a transmissão.

4 Página da campanha em apoio aos povos indígenas, ver: <http://emergenciaindigena.apib.info/apoie/>.

5 Ver lista completa dos participantes/apoiadores – Quem toca o Maracá: <http://emergenciaindigena.apib.info/maraca/>.

9 de agosto, por cinco canais do Youtube e replicada por outros 50,⁶ a *live* “Maracá” – nome que faz referência ao instrumento sonoro, como um chocalho, que simboliza para os povos originários o chamado espiritual em ritual ancestral tanto à cura como à luta – reafirma de forma contundente a possível e já visível complexidade desses sujeitos políticos no ciberespaço (DI FELICE, 2017; PEREIRA, 2012), mas especialmente revela a articulação de um discurso político emancipatório sob um regime estético próprio – como é, segundo Rancière (2009) da própria natureza da política em sua “partilha do sensível” – numa potente trama decolonial (QUIJANO, 2000), ao mesmo tempo singular e plural, um episódio comovente, no sentido de mover junto, de implicar-nos a todos como partícipes, porém com evidente protagonismo indígena. Evidencia uma amplitude político-institucional das ações de resistência indígena no país, agora central e compulsoriamente midiaticizadas, que transcende sua razão original, alcançando uma magnitude ética de fato concreto capaz de ser tomado como algo que mostra o que somos enquanto sociedade. (FRANÇA; LOPES, 2017) Ou, melhor dizer, o que gostaríamos de ser enquanto sociedade humana.

Além da característica, nos termos da corrente pragmatista, de um acontecimento capaz de explicitar cenários e explicar contextos que lhe dão origem e sentido, a *live* apresenta elementos que nos levam a entendê-la, inspirados na noção de Negri (2017), do poderoso livro *Levantes* de Didi-Huberman, como uma espécie de *acontecimento-levante*, uma expressão coletiva de corpos reunidos, não nas ruas, como rebelião, mas numa forma de protesto em trânsito dos territórios tradicionais de resistência para o espaço virtual, territórios híbridos de coexistência,⁷

6 A *live* Maracá – Emergência Indígena foi transmitida ao vivo por cinco canais de YouTube e replicado por outros 50 canais de redes sociais, entre 17h e 20h37 do dia 9 de agosto de 2020, porém não permaneceu disponível nos dias seguintes, enquanto da redação deste texto. Segundo a assessoria de comunicação da APIB, o programa vai estar disponibilizado no *site* da articulação (Ver: <http://apib.info>) em episódios de tempo reduzido e totalmente traduzido para outros idiomas.

7 O termo *território híbrido de coexistência* que utilizamos faz referência tanto à noção de “território recombinante” informacional de André Lemos quanto ao de “território híbrido”, utilizado por Tramontano, Santos e Souza (2013, p. 47), para designar um espaço de ação entre o concreto e o virtual, “composto pelo conjunto de espaços físicos e seus usos” – esses como memórias vivas da resistência – “acrescido das ações, relações e interações possibilitadas pelos meios digitais”.

configurando uma ação coletiva igualmente “enervada de paixões e de interesses” de “vontades radicais e desejos orientados para o futuro” – e um futuro que diz respeito a todos nós, mesmo que ainda não sejamos capazes de entender isso – um episódio que, mediado pelas tecnologias, fez-se “pela força extraordinária do gesto” como “poderoso ‘sopro’ coletivo”. (NEGRI, 2017, p. 39) Levante como uma ação que se dá pela “força compartilhada”, como entende Butler (2017, p. 23), “onde são indivíduos que participam da ação, que tem uma forma e um sentido de ordem sociopolítica”, mas que exige “o reconhecimento de que não só o sofrimento do indivíduo é compartilhado, mas que um grupo compartilha a sensação de ter ultrapassado seu limite”.

No caso dos povos originários do Brasil e de toda a América – como é sabido, porém naturalizado e, portanto, olvidado – a indignação diz respeito a limites morais historicamente ultrapassados pelas engrenagens de dominação e poder de um modelo capitalista/colonial, inaugurado há mais de 500 anos e atualizado pelo neoliberalismo globalizado, cujo resultado se traduz na perversa tríade – genocídio (dos povos), epistemicídio (de seus saberes) e ecocídio (de seus territórios naturais). A crise sanitária causada pelo novo coronavírus, o SARS-CoV-2, mais uma epidemia *xawara*⁸ na história de doenças levadas pelos Brancos e que dizimaram milhões de indígenas – deve ser entendida no contexto continuado das violências e conflitos socioambientais, como agravante do quadro de vulnerabilidades desses povos e de seus territórios, secularmente ameaçados pela cobiça “do povo da mercadoria e das fábricas”, como denuncia há décadas, Davi Kopenawa, autor do livro *A queda do céu* (2015). Ao estabelecer uma poderosa crítica xamânica à economia política da natureza (ALBERT, 1995), Kopenawa (2015, p. 580) aponta a voracidade desenfreada do Branco por riquezas, uma obsessão predatória e consumista, que leva o xamã, filósofo e ativista político yanomami a

8 *Xawara*, segundo explica o xamã Davi Kopenawa, em entrevista ao antropólogo Albert Bruce (“*Xawara – o ouro canibal e a queda do céu*”, de 1990), é o termo usado pelos yanomamis para designar *epidemias* (patologias biológicas) trazidas pela ganância do invasor na conquista e exploração da natureza e que levam o adoecimento e o risco de morte a todos e a tudo, indígenas e não indígenas, humanos e não-humanos, à Terra e ao Céu.

nos alertar sobre a relação doentia que temos com a Terra e a pensar e a temer sobre o futuro do mundo humano e não humano.

Muito tempo depois, os brancos que ele (Omana) criou com a espuma do sangue de nossos ancestrais voltaram à floresta onde vivemos. Foram se tornando cada vez mais numerosos e começaram a destruir seus habitantes com suas armas e epidemias xawara. Então, quase todos os nossos grandes xamãs morreram. Isso é muito assustador, porque, se desaparecerem todos, a terra e o céu vão despencar no caos. É por isso que eu gostaria que os brancos escutassem nossas palavras e pudessem sonhar eles mesmos com tudo isso, porque, se os cantos dos xamãs deixarem de ser ouvidos na floresta, eles não serão mais poupados do que nós.

Mora assim na “avareza fetichista” do colonizador/colonialista, na sua “crisofilia” – o amor ao ouro, à riqueza –, “tão ridícula quanto incurável”, conforme termos de Viveiros de Castro (2015, p. 33)⁹ no prefácio do livro, o nexos causal permanente da crise sistêmica sem precedentes em que nos metemos como sociedade contemporânea ocidental capitalista euroamericanocêntrica. O impulso que alimenta a crença numa economia de crescimento ilimitado, baseada num modelo extrativista de superexploração de bens naturais cada vez mais escassos e muitas vezes não renováveis. Uma lógica que já se mostrou socialmente injusta e ao longo do último século se provou ambientalmente insustentável, apontando hoje para uma crise global de perda da biodiversidade.¹⁰ A pandemia, dizem os especialistas, indígenas e não indígenas, é reflexo dessa crise sistêmica, afinal, “a prepotência de muitos em achar que o ser humano é capaz de controlar a natureza permitiu que zoonoses como a covid-19 surgissem e se alastrassem por todo o planeta”. (SEIXAS, 2020) Assim, “É hora de refletir sobre o modo de vida que temos cultivado até

9 Ver texto de Eduardo Viveiros de Castro, Recado da Mata, prefácio do livro *A queda do céu*. (KOPENAWA; ALBERT, 2015)

10 Ver artigo de Cristina Simão Seixas (2020).

os dias atuais”, pois “não é de hoje que a mãe terra enfrenta dias sombrios”. (ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2020, p. 13)

Sem dúvida vivemos tempos sombrios. Temos ouvido e repetido de forma intensa essa expressão neste ano de 2020, assim como ela ressoou em vários momentos “de chumbo” da história do mundo, como lembra Didi-Huberman (2017, p. 14): Mas “o que fazer quando reina a obscuridade?”, “quando o céu está pesado” sobre nossas cabeças e, a despeito de toda desigualdade, “sabemos que há apenas um céu cobrindo toda a terra?”, indaga o filósofo francês, entoando pensamentos em harmonia com o xamã yanomami. “Podemos simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar”, “nos acostumar”, “dizer a nós mesmos que tudo vai passar”, provoca o autor, e alerta: “Onde reina a obscuridade sem limites não há mais o que esperar. Isso se chama submissão ao obscuro, (ou se preferir, obediência ao obscurantismo)”. Para restabelecer então o princípio da esperança, seria preciso vencer a “pulsão de morte (morte do desejo)”.¹¹ Para tanto, seria necessário atravessar a fronteira da “inércia mortífera da submissão, seja ela melancólica, cínica ou niilista”, diz Didi-Hubermann (2017, p. 15). E “imagens-desejo”¹² podem, segundo ele, servir de modelo a essa travessia. Imagens capazes de dar forma a certa força necessária ao impulso do levante, como movimento de travessia da sujeição à reação do corpo/corpo político que se nega a continuar carregando o peso (da injustiça) do mundo sobre ele.

Como ação social coletiva, o ato do levante, que não se configura pela sua escala, mas por seu sentido, emerge, conforme Butler (2017, p. 28), de uma “força compartilhada”, a partir de um sentimento de “indignação compartilhada” capaz de mover, provocar deslocamentos, mudanças de perspectivas. Um fenômeno que deve ser entendido, segundo a autora, como “uma convicção política coletiva encarnada – uma convicção visceral e entranhada numa postura e numa ação”, cujo traço dessa encarnação, segundo a autora, “persiste inclusive na internet ou no telefone celular”.

11 Noção freudiana utilizada pelo autor. Ver: Freud (2016).

12 O autor faz referência no texto ao conceito utilizado por Ernst Bloch, do livro *Le Principe Espérance III. Les images-souhaits de l'instant exaucé* (1991 apud DIDI-HUBERMAN, 2017).

A *live* “Maracá – Emergência Indígena” corresponde a esse fenômeno que emerge e ocupa o espaço público midiaticizado, território híbrido entre o concreto e o virtual, com imagens e narrativas de força ancestral, como um chamado descolonizador, que instaura um episódio de ação compartilhada de denúncia, contestação e defesa, movida por uma indignação gestada em séculos de sofrimento e de injustiça. Uma “guerra sem fim” contra os povos originários, como aponta Ailton Krenak, no documentário *Guerras do Brasil* (2019) e em seu recente livro *Ideias para adiar o fim do mundo*. Uma guerra atualizada por meio de ataques diários que, como denunciam as falas e imagens de um dos vídeos¹³ da *live* – vêm na “ponta da faca” dos invasores das terras indígenas; no “rio envenenado” por mercúrio e pelas dragas dos portos e barcaças do agronegócio; “debaixo do casco duro do passar da boiada”, pelo “vírus que mata” e “pelo governo que nega” até mesmo água potável, máscaras e respiradores para atender os povos indígenas na pandemia, assim como nega demarcar mais um hectare sequer para novas terras indígenas e quilombolas.

É também guerra permanente que atinge cotidianamente com sua violência estrutural outros grupos sociais classificados historicamente por marcadores sociais de exclusão – etnia, raça, classe ou gênero –, alvos pré-determinados pela matriz colonial de uma sociedade racista, patriarcal, homofóbica e antropocêntrica: o povo preto, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queer*, Intersexos (LGBTQI+), os demais povos tradicionais, os camponeses, as minorias e jovens em periferias urbanas, os direitos da natureza. Agravada por um governo federal neoliberal de ultradireita e negacionista, entram na mira mais recente da violência estrutural os cientistas, os jornalistas, os artistas, ativistas ambientais e dos direitos humanos, e os antifascistas.¹⁴ Uma guerra sem trégua que nos coloca numa encruzilhada civilizatória contra o obscurantismo. No dia da *live*, quando o maracá era ativado midiaticamente como protesto

13 Ver vídeo de divulgação da *live* “Maracá – Emergência Indígena”: <http://apib.info/divulgue-o-maraca/>.

14 No Brasil atual, os defensores da democracia e contra o fascismo são perseguidos por suas ideias e no extremo absurdo da pandemia, basta bom senso, o de se negar apoiar o uso de medicamentos sem eficácia comprovada cientificamente, para entrar na mira dos bolsonaristas.

e em homenagem a cada uma das vidas indígenas perdidas para o novo coronavírus, doença que atinge com muito mais letalidade¹⁵ os povos e territórios já vulneráveis, 23.453 mil indígenas de 148 diferentes etnias haviam sido contaminados e 652 vidas indígenas haviam sido perdidas para a pandemia do novo coronavírus. No mesmo dia, já passavam de 100 mil mortes de não indígenas por covid no Brasil e a quase 800 mil no mundo. Ainda assim, o moto contínuo da normalidade produtivista insiste em se impor sem que consigamos sequer chorar nossos mortos e, pior, sem aparentemente até o momento aprender de forma sensível com a pandemia.

Nesse sentido, a *live* “Maracá – Emergência Indígena” parece servir à indagação de Judith Butler quando pergunta o que, num levante, se levanta... O que se ergue e reage à sujeição inaceitável? “Seria uma parte de nós mesmos tentando se libertar da coação?” ou “alguma exigência que desponta ao longo de nossas vidas coletivas, de nossas relações sociais?”. Quais forças históricas, afinal, “agem sobre as pessoas que se rebelam” e mais: “a própria História se rebela quando isso acontece?”, indaga e provoca. Também encontra eco na compreensão da autora, quando esta afirma que mesmo carregado da necessária urgência que mobiliza e move, “Em certo sentido, todo levante é também tardio”. (BUTLER, 2017, p. 26)

Para seguir na discussão da *live* “Maracá – Emergência Indígena” na perspectiva que aqui apresentamos, como um *acontecimento-levante* midiaticizado decolonial, acreditamos ser importante apresentar, na sequência, elementos históricos e socioambientais que ajudam a contextualizar o cenário atual do qual e na forma pela qual o acontecimento emerge. Para isso, pretendemos recorrer a autores de duas perspectivas do pensamento crítico que entre si dialogam – a ecologia política¹⁶ e a perspectiva do

15 Segundo dados da APIB (2020), a taxa de letalidade da covid 19 medida em junho foi de 9,6% entre indígenas, 60% maior que a letalidade entre não indígenas, de 6%.

16 “Ecologia política” – corrente de pensamento que faz crítica à maximização do lucro e à mercantilização da natureza, entendendo que as relações entre os seres humanos e entre eles e a natureza se constrói por meio de relações de poder. (CASTRO, 2015) Reúne autores numa perspectiva interdisciplinar, com forte influência do pensamento crítico latino-americano, como a filósofa argentina Maristella Svampa; o antropólogo colombiano Arturo Escobar, o sociólogo uruguaio Eduardo Gudynas, o economista equatoriano Alberto Acosta, o geógrafo

giro decolonial.¹⁷ Também buscaremos trazer elementos recentes do movimento indígena, com destaque para a cena atual da pandemia no país, que evidenciam uma ampla capacidade de articulação e ação política em rede, com evidente protagonismo indígena, com destaque para mulheres e jovens indígenas. Nesse percurso, no que diz respeito à esfera de visibilidade pública, a educação superior e a comunicação digital parecem ocupar papel estratégico à ampliação do alcance, da escala e da potência de suas lutas. Importante salientar nesse sentido, que a atuação em rede é em si uma das características principais das lutas territoriais, ou giro ecoterritorial (SVAMPA, 2019), que a partir dos anos 1990 passa a fortalecer internamente os movimentos de povos indígenas e demais povos tradicionais em toda a América Latina e a reunir atores diversos em torno da questão ambiental e da defesa dos territórios.

CENAS CONCEITUAIS: COLONIALIDADES E DECOLONIALIDADES

Há exatos 50 anos, o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano¹⁸ escrevia, na abertura do prefácio de seu mais famoso e atualíssimo livro,

brasileiro Carlos Porto Gonçalves, a socióloga brasileira Edna Castro. Integram a perspectiva pós-colonial/decolonial.

17 “Giro decolonial” – termo cunhado originalmente pelo filósofo Maldonado-torres, em 2005, para designar o trabalho de um grupo de pesquisadores latino-americanos, que a partir dos anos de 1990, desenvolveram uma nova interpretação da modernidade, globalidade e diferença em diálogo, mas também como certa ruptura à corrente do pensamento crítico pós-colonial e estudos da subalternidade. A partir de um programa de pesquisa, denominado de “modernidade/colonialidade”, do qual faziam parte autores como o sociólogo peruano Aníbal Quijano, autor do conceito de “colonialidade do poder”, que se torna eixo do paradigma decolonial; o argentino/mexicano Enrique Dussel, o semiótico e teórico cultural argentino/estadunidense Walter Dignolo, o antropólogo colombiano/americano Arturo Escobar entre outros, estabeleceram uma perspectiva emergente, geográfica e historicamente posicionada tendo o reconhecimento da descoberta do novo mundo como fator inaugural e estruturante do padrão colonial racializado de dominação e poder que irá se estabelecer como matriz de pensamento (colonialidades) da sociedade ocidental capitalista até nossos dias. Constituiu-se, como uma nova perspectiva teórica, mas também ética e política, que busca descolonizar o pensamento, “um paradigma outro”, na própria possibilidade de falar de “mundos e saberes de outra maneira”. (ESCOBAR, 2003, p. 51)

18 Escrito nas últimas 90 noites do ano de 1970, o livro *As veias abertas da América Latina* (2007), considerado uma referência para os movimentos de esquerda latino-americanos, foi

As veias abertas da América Latina (2007, p. 17), uma síntese do prelúdio da relação de histórica pilhagem, que se mantém sob mesma essência e sede insaciável a embalar as engrenagens de dominação e saque na região. Dizia ele:

Há dois lados na divisão internacional do trabalho: um em que alguns países especializam-se em ganhar: e outro em que se especializaram em perder. Nossa comarca do mundo, que hoje chamamos de América Latina, foi precoce: especializou-se em perder desde os remotos tempos em que os europeus do Renascimento se abalançaram pelo mar e fincaram os dentes em sua garganta.

Esse “malencontro histórico”, do qual resultou a América e toda a história do mundo moderno como o conhecemos, constituiu, como explica Anibal Quijano (2000, p. 117, grifo do autor), “o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, [...] a primeira *id-entidade* da modernidade”. Isso se deu a partir de dois eixos fundamentais, segundo o autor, que se baseavam numa suposta distinção na estrutura biológica entre conquistadores e conquistados e que situava a uns, os povos nativos que aqui estavam, em situação natural de inferioridade em relação a outros, o Branco europeu que aqui chegava. Surge daí a ideia de raça, assumida e fartamente reproduzida como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista e posteriormente a colonização exigiam. Por outro lado, estabelecia-se pela primeira vez a articulação de um padrão global de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, deliberadamente estabelecido e organizado para produzir mercadorias para o mercado mundial.

Assim, as novas identidades históricas surgidas com a conquista do “Novo Mundo” e produzidas sobre a ideia de raça, foram estabelecidas, conforme Aníbal Quijano (2000), como instrumentos de classificação

publicado no Brasil somente em 1979, já na fase da chamada “abertura lenta e gradual” da ditadura militar, ano da Lei da Anistia no país.

social básica da população e associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho: aos indígenas, a servidão; aos negros, a escravidão; aos portugueses e espanhóis, o trabalho assalariado, e somente aos nobres, os postos de comando colonial. Esse padrão de poder não se restringiu, porém, ao controle do trabalho, mas envolveu também o controle do Estado e de suas instituições, bem como a produção do conhecimento.¹⁹

É a partir dessa compreensão que o sociólogo peruano irá desenvolver o conceito de “colonialidade do poder”, que se constitui num conceito paradigmático para a compreensão não apenas do modelo regional que lhe origina, mas como uma condição indispensável para a compreensão da ordem mundial moderna.²⁰

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (QUIJANO, 2000, p. 342)

Um dos elementos fundadores da colonialidade/modernidade/eurocentrada, como explica o autor, é o radical dualismo cartesiano que separa “razão” e “natureza”, uma das ideias/imagens mais características do eurocentrismo e que, ao longo dos séculos tratou a “exploração da natureza” como algo que não requer qualquer justificação e que se expressa

19 O chamado eurocentrismo ou ocidentalismo, como imaginário dominante do mundo moderno/colonial que permitiu legitimar a dominação e a exploração imperial, inicia-se, como explicam Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 18), a partir do século XVI. “Sob esse imaginário é que exerceu-se o ‘mito da modernidade’ em que a civilização moderna se autodescreveu como a mais desenvolvida e superior e, por isso, com a obrigação moral de desenvolver os primitivos, a despeito da vontade daqueles que são nomeados como primitivos e atrasados”. Esse imaginário dominante esteve presente nos discursos coloniais e posteriormente na constituição das humanidades e das ciências sociais a partir do século XIX.

20 Essa compreensão da colonialidade e da invenção da raça como chave de compreensão do mundo é, segundo Segato (2014), uma das diferenças mais marcantes entre a perspectiva da colonialidade e a dos estudos pós-coloniais.

plenamente na ética produtivista gerada em conjunto com a Revolução Industrial. Como aponta Quijano (2014a), não é nada difícil perceber a presença inerente da ideia de raça como parte da natureza, como uma explicação e justificativa para a exploração de raças inferiores. E é também “sob a proteção dessa mistificação metafísica das relações humanas com o resto do universo que os grupos dominantes de *homo sapiens* na colonialidade global do poder”.²¹ (QUIJANO, 2014a, p. 27, grifo do autor, tradução nossa) levaram a espécie a impor sua hegemonia exploradora sobre as demais espécies animais e um comportamento predatório sobre os demais elementos existentes no planeta. Comportamento que acaba por colocar em risco não só a sobrevivência da espécie inteira, mas a continuidade e reprodução das condições de vida, de toda a vida na terra. Como alerta o sociólogo peruano: “Sob a imposição do capitalismo colonial/global, hoje estamos nos matando e destruindo nossa casa comum”.²² (QUIJANO, 2014a, p. 28, tradução nossa)

Essa noção de superioridade/inferioridade baseada na invenção da ideia de raça, que legitimou o vasto genocídio dos povos originários e a escravidão dos negros, e que se perpetuou, como matriz de pensamento até nossos dias, tinha como lastro original um imaginário fantástico medieval, fortemente enraizado na doutrina universal do gênero humano, como nos conta Neide Gondim, em seu livro *A invenção da Amazônia* (1994, p. 17). Segundo essa doutrina, para além das fronteiras geográficas conhecidas, nas chamadas “zonas tórridas”, no “antimundo”, fora do “circuito judeu-árabe-cristão”, não se admitia a ideia da existência de “antropoides adamitas normais”, ou seja, poderiam ser encontrados talvez e apenas seres semelhantes, nunca iguais.

Essa desumanização do Outro que habitava o imaginário da conquista está presente na compreensão do racismo por Frantz Fanon (2008), psiquiatra e filósofo caribenho, fortemente envolvido nas lutas pela libertação da Argélia. Para Fanon, o racismo define o que ele chama de

21 Texto original: “Es al amparo de esa mistificación metafísica de las relaciones humanas con el resto del universo, que los grupos dominantes del *homo sapiens* en la colonialidad global del poder”.

22 Texto original: “Bajo su imposición, hoy estamos matándonos entre nosotros y destruyendo nuestro común hogar”.

“linha do humano”, uma hierarquia global de superioridade e inferioridade que desde o século XVI, tem sido politicamente reproduzida como estrutura de dominação. Os que estão acima da linha do humano são reconhecidos socialmente em sua humanidade e como sujeitos de direitos. Os que estão submetidos abaixo dessa linha são consideradas sub-humanos ou não humanos, sem a efetiva garantia de direitos, *damnés*, os condenados a permanecer em seus lugares, fixos, sem ameaçar a linha que mantém a hierarquia colonial do sistema.

Boaventura de Souza Santos (2019, p. 43), inspirado em Fanon, vai definir essa assimetria perversa como “linha abissal”, divisão que revela os dois mundos de dominação criados a partir do colonialismo histórico. De um lado, o mundo metropolitano, “da equivalência e da reciprocidade entre ‘nós’, os ‘integralmente humanos’”, com sociabilidades regidas pelas tensões entre regulação social e emancipação. Do outro lado, o mundo colonial, o mundo do “eles”, aqueles que estão para além da linha abissal, onde as formas de sociabilidade são geridas por dinâmicas de apropriação e violência. Do lado da exclusão estão os grupos sociais marginalizados e os saberes silenciados.

Importante esclarecer que estamos falando de um *continuum* de correlações de posturas e atitudes que inicia no colonialismo histórico no século XVI e permanece entranhado socialmente mesmo depois da descolonização, que se refere a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independência das antigas colônias a partir do século XIX. A colonialidade do poder é, por sua vez, uma lógica, que surge simultânea e embutida na modernidade e que permanece alimentada cotidianamente pelas várias formas contemporâneas de desigualdade, preconceito e discriminação que reproduzem, mesmo sem perceber, a matriz racializada de classificação social.

Já a decolonialidade ou descolonialidade²³ refere-se à luta contra a lógica da colonialidade do poder e seus efeitos materiais, epistêmicos

23 Aceita-se em geral as duas anotações do termo, com “s” “descolonial/descolonialidade” ou sem o “s”, “decolonial/decolonialidade”. Não há consenso sobre isso entre os autores que adotam o giro decolonial/descolonial como paradigma. Adotamos o termo “decolonial” por entender que ele já se configura como uma referência de maior alcance dentro de um mesmo campo de compreensão.

e simbólicos. (MALDONADO-TORRES, 2019) Lutas concretas contra todos os tipos de silenciamento das diferenças. Vozes emergentes que, uma vez escutadas, tendem a abrir um novo horizonte cognitivo, como atitude descolonizadora. Romper, insurgir-se, rebelar-se, levantar-se contra tais limites impostos entre humano/não humano são parte das experiências decoloniais, ou pós-abissais, na perspectiva de Boaventura Santos (2019). É ao que se refere o autor português quando fala de experiências emergentes, de rebeldia e inconformismo, saberes insurgentes e práticas autônomas de radicalização democrática, foco do que ele chama de Epistemologias do Sul, como possibilidade de reconhecimento, compreensão e apoio aos processos populares de reversão do abismo das assimetrias.

Conforme destaca Quijano (2014a, p. 25, tradução nossa), diante da atualidade, de intenso aprofundamento da crise global do capitalismo/colonial, as experiências *descoloniais* – como grafa o autor – precisam responder a um novo horizonte de sentido histórico, que inclui tanto a defesa das condições de sua própria vida como das demais vidas do planeta, “[...] contra todas as formas de dominação/exploração na existência social”.²⁴ É nessa perspectiva e contexto histórico que se coloca o bem viver – modelo de uma existência social alternativa, que parte da cosmologia e modos de viver ameríndio, andinos e amazônicos, pautados pela harmonia e equilíbrio com a natureza – que deve ser entendida na dimensão de uma filosofia em construção, de caráter universal, capaz de orientar um novo movimento da sociedade em direção a uma existência social alternativa àquela que nos foi imposta pela colonialidade do poder. (ACOSTA, 2019; QUIJANO 2014a, 2014b; TURINO, 2019)

Ou seja, o bem viver, conforme Quijano (2014a), como des/colonialidade do poder, constitui-se como alternativa e reação ao modelo de desenvolvimento desenhado pelo mito da modernidade e radicalizado, numa nova geografia do poder, na América Latina em particular, após a Segunda Guerra Mundial. Devendo ser visto na perspectiva de uma “nova resistência” e, antes de tudo, ser admitido “[...] como questão em aberto,

24 Texto original: “[...] contra de toda forma de dominación/explotación en la existencia social”.

não só no debate, mas na prática social cotidiana das populações que decidem construir e habitar historicamente uma nova existência social possível”. (QUIJANO, 2014a, p. 29, tradução nossa)²⁵ Nesse movimento, seria a partir da América Latina, justamente o primeiro espaço/tempo da colonialidade do poder, no qual está a ser produzido este novo horizonte de sentido histórico alternativo ao eurocêntrico, a partir, como aponta o autor, de uma “indigenidade” específica, com toda sua extraordinária e rica heterogeneidade histórica/estrutural. Desse modo, nesse novo espaço/tempo, “talvez ainda seja possível, talvez, encontrar na ‘indigenidade’ de todo o mundo, a forma de fazer as pazes com o conturbado planeta que é o nosso único lar”.²⁶ (QUIJANO, 2014b, p. 18, tradução nossa)

CONTEXTOS COLONIAIS E DECOLONIAIS

Desde que os primeiros invasores europeus desembarcaram nas praias das Antilhas há 528 anos, munidos com arcabuzes e principalmente com uma gigantesca ignorância intolerante diante daquele que era diverso e simplesmente diferente, desenrola-se sob a mesma lógica colonial um *continuum* de violência contra os povos indígenas e seus territórios, só calculável pelo seu resultado trágico. Menos de um século depois do encontro entre Brancos e povos originários, dois terços dos povos e civilizações do suposto Novo Mundo,²⁷ estimados em mais de 50 milhões de pessoas, havia desaparecido. Nos anos 50 do século XX, os povos indígenas no Brasil estavam reduzidos a cerca de 100 mil pessoas, um “holocausto americano”, como descreve Darci Ribeiro em seu livro *Os ín-*

25 Texto original: “[...] como una cuestión abierta, no solamente en el debate, sino en la práctica social cotidiana de las poblaciones que decidan urdir y habitar históricamente en esa nueva existencia social posible.”

26 Texto original: “[...] ‘podría ser aún posible, quizá, encontrar desde la ‘indigenidad’ de todo el mundo, el modo de hacer las pazes con el atribulado planeta que es nuestro único hogar’.”

27 As estimativas da população pré-colombiana nas Américas variam muito, de 10 milhões a 112 milhões de pessoas. Em 1976, o geógrafo William Denevan usou variações de estimativas para chegar a uma “contagem consensual” de cerca de 54 milhões de pessoas. (WAIZBORT, 2019)

dios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno (2017), com a sua primeira edição de 1970.

Porém, a despeito das previsões, os povos indígenas não foram extintos, ao contrário, resistem e estão crescendo. (FUNAI, 2010) No Censo de 1991, primeira vez em que foram incluídos no recenseamento oficial do país, foram contabilizados em torno de 300 mil. No ano 2000, 734 mil. No último censo, de 2010,²⁸ o número dos que se autodeclararam indígenas chegou perto de 900 mil, 65% dos quais vivendo nas áreas rurais, a maioria em territórios oficialmente demarcados. Um aumento populacional de mais de 200% – que não se explica apenas por um efeito demográfico,²⁹ mas pelo que os estudiosos chamam de “etnogênese” (ARRUTI, 2006), processo de reconstrução de comunidades indígenas que supostamente não existiam mais, “aquilo que Lévi-Strauss chamou de aquecimento das sociedades indígenas no final do século XX, e que outros autores descrevem como um despertar do movimento indígena” (LISBOA, 2017, p. 68), na perspectiva da resistência pela reafirmação da etnia, “um movimento reverso, pela retomada de terras e direitos, assim como de símbolos, autoestima e orgulho nativo”. (LISBOA, 2017, p. 68)

Nesse sentido, foi fundamental a conquista do reconhecimento, garantido na Constituição Federal de 1988, em seu artigo 231, do direito originário dos povos indígenas a suas terras, o que significa dizer ao reconhecimento de que eles já estavam aqui antes da existência do Estado, bem como o direito à diferença – à sua organização social, línguas, crenças, costumes e tradições. Entretanto, a guerra sem fim continua. Um dos grandes avanços da Constituição, a demarcação das Terras Indígenas (TI), está ameaçado.

Atualmente, segundo o Instituto Socioambiental (ISA), existem no Brasil 724 TIs em diversos estágios de demarcação, que abrigam 262 etnias. Elas equivalem a cerca de 13% do território nacional, aproximadamente

28 Segundo o Censo IBGE 2010, as mais de 305 etnias, falantes de 274 línguas, somam 896.917 pessoas que se autodeclararam ou se consideram indígenas no Brasil. Destes, 324.834 vivem em cidades e 572.083 em áreas rurais, o que corresponde aproximadamente a 0,47% da população total do país.

29 Considera fatores conjugados de natalidade, mortalidade e migrações. (IBGE, 2010)

1,18 milhão de quilômetros quadrados. A maior parte delas, 444, fica na Amazônia Legal,³⁰ região megadiversa, considerada fundamental para o equilíbrio do planeta. Ou seja, além de serem fundamentais enquanto defesa de direitos fundamentais à reprodução física e sociocultural dos povos indígenas, são também áreas importantes para a conservação da biodiversidade regional e global. No período de 2000-2014, estudo do Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA, 2015) mostrava que enquanto a média de área desmatada na Amazônia havia sido de 19%, a perda de floresta dentro das TIs foi inferior a 2%, (INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA, 2015) e, importante destacar, um desmatamento associado às atividades desenvolvidas por não indígenas, por invasões para a retirada ilegal de madeira e atividade garimpeira ou para o uso agropecuário. E as pressões têm se agravado.

Além de não realizar novas demarcações de TIs – “Enquanto eu for presidente não tem demarcação de terra indígena” (PUTTI, 2019) – o atual governo brasileiro, desde sua posse, tem promovido o desmonte das instituições de fiscalização e proteção socioambiental, com ameaças administrativas e jurídicas de retirada de direitos. (MINISTÉRIO..., 2020) Com isso, as pressões, que sempre foram intensas, explodem na ponta mais vulnerável. Em 2019, o desmatamento em terras indígenas cresceu 80%, assim como a violência e mortes de lideranças guardiãs da floresta. Segundo dados da Comissão Pastoral da Terra (CPT), o número de mortes de lideranças indígenas em 2019 foi o maior em pelo menos 11 anos.³¹

NEOEXTRATIVISMO: NOVO CAPÍTULO DA “GUERRA SEM FIM”

O que era ouro, prata e especiarias no imaginário original do desejo de riqueza que levou à invasão e conquista das Américas, hoje é basicamente soja, boi, petróleo e minérios, o setor todo poderoso das chamadas

30 As TIs na Amazônia Legal correspondem a cerca de 23% da área dessa região e 98,2% da área de todas as TIs no país. (INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA, 2019)

31 Ver: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/12/10/mortes-de-liderancas-indigenas-batem-recorde-em-2019-diz-pastoral-da-terra.ghtml>.

*commodities*³² – produtos que não requerem tecnologia avançada para sua fabricação e processamento e cujos preços são fixados internacionalmente e comercializados nas bolsas de valores do mundo todo. A lógica colonial segue incansável. As *commodities* integram a dimensão histórica-estrutural do extrativismo, associada à conquista e ao genocídio, como explica a argentina Maristella Svampa (2019). É uma modalidade de acumulação que começou a ser forjada há 500 anos e que é determinada desde então pelos centros metropolitanos do capitalismo desde o início da colonização da América, da África e da Ásia.

De forma atualizada, envolvendo da mesma forma assimetrias entre centro e periferias, entre Norte e Sul Global, o “neoxtrativismo”, como vem sendo chamado nos termos da ecologia política, designa mais que as atividades tradicionalmente consideradas extrativistas,³³ uma vez que inclui desde a megamineração a céu aberto, a exploração da fronteira petrolífera e energética, a construção de grandes obras de infraestrutura, como represas, estradas, hidrovias, portos, até a expansão de diferentes formas de monocultura, por meio da generalização do modelo do agro-negócio, seja a exploração pesqueira ou das florestas. (SVAMPA, 2019)

A partir da alta dos preços internacionais das *commodities* no início dos anos 2000, o neoxtrativismo, com a consequente reprimarização das economias nacionais, vai se estabelecer como uma nova ordem não apenas econômica, à qual os países da América Latina se renderam, mesmo os mais progressistas, orientada na atualidade, como explica Svampa (2013, p. 30, grifo nosso), por megaprojetos, no que se configurou de “consenso das *commodities*”:

32 Utilizamos o conceito de *commodities* nos termos de Svampa (2013), em sentido amplo, como produtos indiferenciados, que não requerem tecnologia avançada para sua fabricação e processamento, cujos preços são fixados internacionalmente.

33 Gudynas (2015, p. 76) entende que “Extrativismo refere-se a um conjunto particular de apropriações de recursos naturais, caracterizado por grandes volumes removidos e/ou alta intensidade, onde metade ou mais é exportada como matéria-prima, sem processamento industrial ou processamento limitado”. Os extrativismos são, portanto, plurais, incluindo empreendimentos como megamineração a céu aberto, pequena mineração aluvial de ouro (legal ou ilegal), exploração de petróleo ou gás natural ou várias monoculturas para exportação, onde o caso mais proeminente é a soja.

[...] uma nova ordem econômica e político-ideológica, sustentada pela alta dos preços internacionais das matérias-primas e bens de consumo, cada vez mais demandados pelos países centrais e potências emergentes. Essa ordem vem consolidando um estilo de desenvolvimento neoextrativista que gera vantagens comparativas, visíveis no crescimento econômico, ao mesmo tempo que produz novas assimetrias e conflitos sociais, econômicos, ambientais e político-culturais. Tal conflito marca a abertura de um *novo ciclo de lutas, centrado na defesa do território e do meio ambiente*, bem como na discussão sobre modelos de desenvolvimento e as próprias fronteiras da democracia.

Nesse cenário, aumentam as pressões sobre as áreas que mantêm as riquezas naturais preservadas. Para se ter uma ideia das pressões existentes sobre os territórios, um total de 4 mil processos minerários requereram em 2019 a aprovação do Congresso Nacional, para exploração de dezenas de substâncias – entre elas, ouro, cobre, zinco, titânio, chumbo –, 25% da área requerida se encontra em terras indígenas. (INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA, 2019) Ao mesmo tempo, porque não existe coincidência, desde o início deste ano, por iniciativa do executivo, tramita na Câmara Federal um Projeto de Lei (PL) nº 191/20 que pretende autorizar atividades de exploração mineral em terras indígenas. Como reação, indígenas, indigenistas, ativistas socioambientais e de defesa de direitos humanos, membros da Mobilização Nacional Indígena (MNI), manifestaram repúdio à proposta.³⁴

O fortalecimento do movimento indígena preocupa e incomoda, de forma geral, não só no Brasil, os Estados neoliberais, pois se coloca na contramão dos interesses do capital internacional dos megaprojetos neoextrativistas, gerando o que Svampa (2017) vai denunciar como um “consenso anti-indígena”, de incentivo à criminalização e ataques aos

34 Ver nota de repúdio do Movimento Nacional Indígena (MNI) em: <https://cimi.org.br/2020/02/mobilizacao-nacional-indigena-divulga-nota-de-repudio-ao-pl-que-regulamenta-mineracao-e-empresendimentos-em-terras-indigenas/>.

povos indígenas e outras populações tradicionais,³⁵ de forma geral. Não obstante, se as pressões e os conflitos se intensificam pela geopolítica global, também se acentuam as resistências em torno das lutas territoriais.

O CENÁRIO DE CONFLITOS E RESISTÊNCIAS

Estudos globais e nacionais na perspectiva da justiça ambiental (ACSERALD, 2002; ACSERALD; MELO; BEZERRA, 2009) apontam com precisão o quanto as condições de acesso à proteção ambiental são socialmente desiguais e, mais que isso, o quanto as disputas e conflitos socioambientais são inseparáveis das opressões de classe, raça e gênero. Apontam também que é nos países do chamado Sul Global, as ex-colônias, historicamente mais dependentes do (neo)extrativismo, que se dá o mais intenso palco dos conflitos socioambientais – entendidos, nos termos de Svampa (2019, p. 46), como “aqueles ligados ao acesso e ao controle dos bens naturais e do território, que confrontam interesses e valores divergentes por parte dos agentes envolvidos, em um contexto de grande assimetria do poder”.

Conforme levantamento³⁶ realizado junto ao Atlas de Justiça Ambiental (Ejatlas.org), mapa colaborativo organizado pelo Instituto de Ciência e Tecnologia Ambiental (ICTA) da Universidade Autônoma de Barcelona, mais de um terço do total de casos registrados de conflitos

35 De acordo com Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (PNPCT), Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, Povos e Comunidades Tradicionais (PCTs) são definidos como “grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição”. Entre os povos e comunidades tradicionais no Brasil, estão os povos indígenas, os quilombolas, as comunidades tradicionais de matriz africana ou de terreiro, os extrativistas, os ribeirinhos, os caboclos, os pescadores artesanais, os pomeranos, entre outros.

36 As informações são resultado da coleta e interpretação da base de dados do *Mapa de Conflitos envolvendo Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil* (2021) e também *EjaAtlas* (2019), que vêm sendo realizadas como metodologia para a identificação de cenários e casos pela equipe do projeto de pesquisa Observatório de Comunicação e Resistências na Pan-Amazônia, sob coordenação da autora.

socioambientais no mundo situa-se na América do Sul, com destaque para os países com porções amazônicas, com o Brasil encabeçando o trágico *ranking*. (EJATLAS, 2019) Tanto a nível global, quanto nacionalmente, as principais atividades geradoras de conflitos estão vinculadas à exploração das grandes *commodities* e às suas demandas por infraestrutura à produção intensiva e escoamento – hidrelétricas, portos, estradas –, indicando, assim, que, por ação ou omissão, atua o Estado neoliberal como gerador de violência. Mostram ainda que os grupos sociais mais afetados são justamente os historicamente mais vulneráveis e que detêm uma relação harmoniosa e inclusiva com a natureza.

Segundo dados da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), coletados de seu *Mapa de Conflitos envolvendo Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil* (2021), as populações mais atingidas por conflitos no país são justamente, pela ordem, considerando a Amazônia: povos indígenas (33%); agricultores familiares (22%), quilombolas (11%) e ribeirinhos (10%). Ou seja, é contra “os visados territórios dos invisíveis”, nas palavras de Leroy e Meireles (2013), que se registra o maior número de casos de injustiça ambiental. É importante destacar, por outro lado, que os estudos também apontam a reação desses grupos, não apenas como grupos afetados pelos conflitos, mas como “grupos mobilizados”, com variadas formas de resistência e mobilização. Chama atenção, principalmente nos dados do Atlas de Justiça Ambiental, que grande parte da ação no campo das resistências se dá em rede, com entidades de escalas diversas – local, nacional e internacional – estabelecendo alianças em defesa dos territórios.³⁷ Para Svampa (2019), isso é justamente uma das características do chamado “giro ecoterritorial” das lutas sociais.

A explosão de conflitos socioambientais ‘teve como correlato o que o mexicano Enrique Leff (2004) chamou de ‘ambientalização das lutas indígenas e camponesas’ e o surgimento de um pensamento ambiental latino-americano’. Nessa nova trama

37 Em cerca de 90% dos casos verificados, aparece a atuação em rede de mais de uma organização ou grupo de mobilização nas áreas/territórios de conflitos socioambientais coletados (dados de pesquisa – Observatório de Comunicação e Resistências, realizada pela autora).

social, vários movimentos e coletivos irão atuar – coletivos culturais, ongs ambientalistas, cientistas. Também costuma se fortalecer, assim como em outros campos de luta, o protagonismo de jovens e mulheres, tanto nas grandes estruturas das organizações como nos pequenos coletivos de apoio ou nas bases. (SVAMPA, 2019, p. 64)

Com relação aos danos à saúde dos grupos sociais atingidos por conflitos e disputas por territórios e usos da natureza, entre os principais danos estão, de forma geral, a piora na qualidade de vida e, de forma específica, a insegurança alimentar, a falta de atendimento médico, as doenças transmissíveis ou crônicas, a desnutrição, e a violência em vários graus, da ameaça, coação física, causadora de lesões corporais, aos assassinatos. Nesse sentido, como alertam movimentos indígenas e indigenistas, assim como entidades vinculadas aos povos tradicionais e movimentos populares,³⁸ a pandemia deve ser vista como mais uma ameaça no quadro histórico e incessante das agressões aos territórios desses povos. Um agravante no quadro de extrema vulnerabilidade social desses grupos, a exigir respostas e planejamento à altura para o enfrentamento do novo coronavírus. Coisa que nunca ocorreu por parte do governo brasileiro. Pelo contrário.

Desde o início da pandemia, a regra tem sido a omissão do governo em relação à crise sanitária e à ação ativa de cumprimento de uma pauta antiambiental³⁹ e anti-indígena,⁴⁰ só em parte atenuada por pressões de

38 Ver: Fórum Nacional Permanente em Defesa da Amazônia. Nota Pública da Aliança dos Povos da Floresta pela Vida. Disponível em: <http://www.enfoc.org.br/noticias/detail/703>.

39 O ministro do Meio Ambiente, chegou a tratar a pandemia, conforme disse em reunião ministerial em 22 de abril de 2020, como distração à imprensa para fazer passar “a boiada” da flexibilização, aumentando as pressões já existentes sobre a natureza e os povos tradicionais.

40 Duas dessas medidas, ainda que não sejam afetas à pasta do Meio Ambiente, mas diretamente correlacionadas, chamam a atenção pelo grau de desestruturação institucional e de destruição socioambiental que podem causar: a chamada “PEC da grilagem”, (MP 910/2019 que virou PL 6233/2020), abre caminho para que parte de áreas públicas desmatadas ilegalmente até dezembro de 2018 passe para as mãos dos desmatadores, numa completa inversão de valores, em que se premia a ação criminosas; e a Instrução Normativa nº 9/2020, da Fundação Nacional do Índio (Funai), publicada justamente no dia 22 de abril, Dia do “Descobrimento”, altera o procedimento de análise e emissão de documento utilizado para certificar que

entidades nacionais e internacionais e ações do judiciário. Mais que isso, conforme denunciam as entidades indígenas, o governo federal tem sido o principal vetor da transmissão do vírus.⁴¹ Em contrapartida, a atuação do movimento indígena durante a pandemia evidencia exemplarmente as marcas decoloniais do processo de luta e resistência indígenas, do qual a *live* “Maracá” *acontecimento-levante* como ritual midiático faz parte.

A PANDEMIA NOS TERRITÓRIOS E A (RE)AÇÃO DECOLONIAL DO MOVIMENTO INDÍGENA

A primeira morte de um indígena no Brasil foi confirmada em 20 de março, em Santarém, no Pará, a vítima era uma anciã do povo Borari. Desde então, segundo dados do Comitê pela Vida e Memória Indígena, criado pelas entidades indígenas diante da falta de transparência dos dados do governo, 148 povos de todas as regiões do país já haviam sido diretamente atingidos pela doença, com 23 mil 453 casos de contaminação e 652 mortes confirmadas de indígenas, até o dia 8 de agosto.

Não há dados precisos do perfil das vítimas, não se sabe por exemplo quantos idosos foram levados pela pandemia, perda que se sabe devastadora entre os povos indígenas, pois, em sociedades caracterizadas pela transmissão oral da história, são eles os conselheiros e guardiães de sabedoria e tradições, como bibliotecas vivas. Para humanizar e celebrar as vidas indígenas levadas pela covid-19, foi criado um Memorial digital da Vida Indígena no portal da Emergência Indígena, afinal, como diz a

imóveis rurais não incidam sobre áreas com presença indígena. A partir da medida, apenas as TIs de ocupação tradicional já homologadas por decreto presidencial entram no cadastro do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). Com isso, o texto exclui 237 TIs que ainda não finalizaram o processo de demarcação, afetando 9,8 milhões de hectares, referente a áreas em processo de demarcação, o equivalente ao estado de Pernambuco, e onde vivem, conforme dados do ISA, 130 mil indígenas. (BASSI, 2020)

41 Equipes da Secretaria Especial de Saúde Indígena (Sesai) teriam levado o vírus a três regiões: Alto Rio Solimões e Vale do Javari (Amazonas) e Alto do Rio Purus (Acre), estas duas últimas, áreas onde habitam povos em isolamento voluntário de recente contato. O exército teria sido o vetor de contágios no Parque Tumucumaqui, entre Pará e Amapá, uma das áreas mais isoladas e de difícil acesso. Ver Plano de Enfrentamento da Covid 19 no Brasil – APIB em: <http://emergenciaindigena.apib.info/>.

liderança indígena Célia Xakriabá,⁴² vidas não podem ser tratadas como números.

Diante da falta de transparências nos dados do governo, a APIB desenvolveu o observatório *Quarentena Indígena*, um painel colaborativo com o objetivo de realizar um monitoramento próprio, com dados de contágio e mortes de indígenas pelo novo coronavírus, incluindo também as populações indígenas urbanas que não são atendidas pela Secretaria Especial de Saúde Indígena (Sesai). Os dados são atualizados diariamente e têm como fontes: Organizações indígenas de base da APIB; Frentes de enfrentamento ao covid-19 organizados no Brasil que colaboram com a APIB; SESAI; Secretarias Municipais e Estaduais de Saúde; e Ministério Público Federal.

Diante da omissão do governo federal, o movimento indígena passou a cobrar ações do Executivo, mas também assumiu papel ativo na articulação de ações coordenadas de monitoramento, prevenção e planejamento do combate à covid-19 nos territórios indígenas brasileiros. O Comitê pela Vida e Memória Indígena foi resultado do Acampamento Terra Livre (ATL), realizado em abril, e da Assembleia Nacional de Resistência Indígena, no início de maio. A partir daí, constituiu-se um movimento em rede, formado por entidades regionais de representação dos povos indígenas em todas as regiões do país,⁴³ além do apoio de organizações, coletivos e ativistas da causa indígena e ambiental.

A partir das ações do Comitê e dos dados do observatório, foram desenvolvidos cinco planos emergenciais,⁴⁴ com o objetivo de “desenvolver um amplo processo de colaboração entre as diversas organizações indígenas e não indígenas para o enfrentamento da pandemia em todo o território nacional”. (PLANO.., 2020) Um deles com diretrizes nacionais e

42 Célia Xakriabá, do povo Xakriabá, do norte de Minas Gerais, é doutoranda em Antropologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

43 Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoieme); Conselho do Povo Terena, Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (Arpinsudeste); Articulação dos Povos Indígenas do Sul (Arpinsul); Grande Assembleia do povo Guarani (ATY GUASU); Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab); Comissão Guarani Yvyrupa.

44 Para baixar os planos, acesse: <http://emergenciaindigena.apib.info/>.

outros quatro a partir da realidade particular de regiões ou etnias, considerando três eixos norteadores principais: a garantia do cuidado integral e diferenciado no controle da covid-19; ações jurídicas e de incidência política; e ações de comunicação para denúncia e informação. No final de junho, o Emergência Indígena – Plano Nacional de Enfrentamento da covid-19 no Brasil foi apresentado no Congresso Nacional aos integrantes da Frente Parlamentar Mista em Defesa dos Direitos dos Povos Indígenas.

Os planos e a articulação política do movimento contribuíram para a construção do PL nº 1.305/2020, de criação do Plano Emergencial para Enfrentamento à covid-19 nos territórios indígenas e quilombolas, apresentado pelas deputadas Talíria Petrone (PSOL-RJ), Joenia Wapichana⁴⁵ (REDE-RR), incorporado posteriormente a um outro de mesmo teor – o PL nº 1.142/2020 – aprovado pelo Congresso Nacional, mas que sofreu 16 vetos presidenciais, entre os quais, pontos que garantiam o acesso das aldeias à água potável, a materiais de higiene, a leitos hospitalares e a respiradores mecânicos.

No mesmo dia em que o veto presidencial foi publicado no *Diário Oficial da União* (8 de julho), o ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), Luis Roberto Barroso, concedeu liminar obrigando o governo federal a adotar as medidas necessárias para conter o contágio e a mortalidade por covid-19 na população indígena. Menos de um mês depois, no dia 5 de agosto, o plenário do STF confirmou a liminar em votação unânime dos nove ministros do Supremo. A decisão atendeu à ação movida pela APIB. Uma decisão inédita e histórica. Pela primeira vez, o STF acautou uma ação movida por uma entidade de representação não de classe, mas étnica. Outro fato emblemático: a ação foi construída e defendida por um conjunto de 14 jovens advogados, todos indígenas.

A presença da APIB como autora da ação é um ponto fundamental. Durante muito tempo os povos indígenas foram colocados numa posição de subalternidade legal. Ainda no início da colonização questionou-se até se os índios eram detentores

45 Primeira deputada mulher indígena eleita no país.

de almas' [...] Superado esta visão, os povos indígenas foram subjugados à tutela jurídica, considerados como incapazes para a prática dos atos da vida civil, estes não podiam se fazer representar, necessitando sempre do aval do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e depois da Fundação Nacional do Índio (Funai). Foi somente com a Constituição Federal de 1988 que os povos indígenas tiveram reconhecido o direito de estarem em juízo defendendo seus direitos e interesses. [...] Mas, passados mais de 30 anos da promulgação da Constituição, esta é a primeira vez que os povos indígenas vão ao Supremo, em nome próprio, defendendo direito próprio e por meio de advogados próprios, propondo uma ação de jurisdição constitucional. (ELOY, 2020)⁴⁶

O protagonismo do movimento indígena, como revela o conjunto de ações de articulação desencadeadas no contexto da pandemia e que descrevemos acima de forma bastante abreviada, alcança os três poderes do Estado brasileiro – Legislativo, Executivo e Judiciário – como bem destaca Sonia Guajajara,⁴⁷ da coordenação da APIB. Sinaliza também um processo persistente de reconfiguração de contextos sociais e de espaços de ação política, conforme lembra Samara Pataxó, uma das advogadas que atuou na ação histórica junto ao STF: *“Somos povos resistentes. Ainda sem muita representatividade nos espaços de poder, vamos remodelando nossas formas de ação e reação”*.⁴⁸

Uma reconfiguração que passa pelos espaços de visibilidade e produção do conhecimento, em que educação superior⁴⁹ e comunicação se

46 Luis Henrique Eloy, advogado da APIB, é da etnia Terena da aldeia Ipegue (MS). Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é pós-doutorando na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, França. (Coluna no site *MÍDIA NINJA*)

47 Fala durante a *live* “Maracá – Emergência Indígena”. Sônia Guajajara foi candidata à vice-presidenta na chapa com Guilherme Boulos (PSOL) na eleição de 2018.

48 Fala durante *live* “Papo de Janela”, no dia 8 de agosto 2020.

49 Com relação à educação superior, tem crescido o acesso de alunos indígenas à universidade. Desde que o Censo da Educação Superior passou a considerar cor e raça, em 2009, o número de jovens indígenas matriculados em cursos de graduação no país cresceu mais de 800%. Segundo dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

interligam. Durante a 16ª edição do ATL, que neste ano assumiu um formato virtual em função da pandemia, com o sugestivo lema “demarcar as telas e ocupar as redes”, uma das mesas de debate, organizada pela Rede de Juventude Indígena do Brasil (Rejuind), teve como tema a “Juventude Indígena, comunicação e ação: um pé na aldeia e outro no mundo”.⁵⁰ Algumas falas, que destacamos a seguir, são claramente indicativas da potência decolonial que parece emergir dessa conjugação de fatores no seio do movimento indígena.

“A caneta é importante arma de luta, ressignificada – ela que foi usada pelos brancos contra nós”, e a “internet e as redes sociais, espaços de metodologia de luta e resistência”, aponta Edvan Xakriabá, estudante de Ciências Sociais e representante dos alunos indígenas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). “O índio hoje não é apenas uma flecha. É também uma câmera para denunciar as violações de nossos direitos”, diz Cassimiro do Nascimento Neto, jovem do povo Tapeba da comunidade de Caucaia, no Ceará, engenheiro agrícola e ambiental e autor de documentários sobre sua etnia. Segundo ele, entre os povos indígenas, a comunicação tem funções diversas, de “pensar e fortalecer as bases” – aumentando a interação entre as aldeias e entre os territórios indígenas – “e fortalecer o bem viver cultural e a espiritualidade”, mas também para “superar estereótipos”, fazendo chegar “à sociedade não indígena”, que “cultura é algo diferenciado para cada povo”, completa. Para a jovem ativista indígena e estudante de Gestão Pública da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), Valdineia Sauré Munduruku, e que integra o coletivo de mulheres indígenas do Tapajós, a comunicação é essencialmente instrumento de “denúncia e mobilização” para “além do território”. Nyg Kuita Kaigang, da Terra Indígena Apucarantina, no Paraná, explica que a comunicação

(INEP), o número de 7.960 mil alunos indígenas matriculados em 2009 (BRASIL, 2018) passou para 57.706 mil em 2018 (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2019), dos quais 26,7% em universidades públicas e 73,3% em faculdades privadas. Importante frisar também que somente em 2015 passou a ser obrigatório na matrícula o item de autodeclaração de cor/raça nas matrículas da educação superior no país, o que dificulta ter um cenário mais preciso dessa evolução do acesso à educação superior.

50 O 16º Acampamento Terra Livre foi realizado entre 27 e 30 de abril. A mesa sobre juventude indígena e comunicação pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=V9M5-3NAnLQ>.

atua como uma extensão dos territórios, assim como a universidade, possibilitando o “trânsito entre o mundo indígena e o não indígena”, no qual a juventude indígena atua como “ponte” entre “os conhecimentos ancestrais e o futuro”, complementa Nyg (pronuncia-se Nã), que é estudante de Serviço Social da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Ainda que não seja o assunto em si deste ensaio, mesmo como uma breve alusão, vale destacar a existência de iniciativas diversas de etnomídias ou midiativismo indígena e estudos⁵¹ que atestam a importância e crescimento da prática e do tema que diz respeito à esfera da visibilidade pública e política de suas lutas. Vale salientar também o protagonismo perceptível da juventude indígena na configuração não apenas na *live*, mas dos demais conteúdos e plataformas digitais citados aqui como percurso da ação do movimento indígena em torno do combate à pandemia da covid-19 – o observatório de monitoramento da covid-19, os planos de emergência, o memorial das vidas perdidas pelo novo coronavírus, sem falar no ritmo de postagens de conteúdos informativos e o uso de redes digitais diversas para interlocução que podem ser acompanhados nos canais oficiais da APIB. Alguns dos jovens que estavam na mesa do debate virtual do ATL em abril, inclusive, dividiram com a coordenadora executiva da APIB, Sônia Guajajara, a apresentação ao vivo do evento que implicou a realização deste capítulo, sobre o qual retomamos o olhar a seguir.

O MARACÁ MIDIÁTICO

Ao recolocar a *live* “Maracá – Emergência Indígena” no centro desta conversa – e é sempre bom lembrar que o esforço de elaboração de qualquer

51 Ver sobre o assunto: “Ciborgues indígenas@s.br: a presença nativa no ciberespaço” em Pereira (2007); “Dinâmicas de visibilidade e sites de redes sociais: novas possibilidades democráticas?” (SANTOS, 2012); “Mídias alternativas na Amazônia: articulações de contrapoder na internet” (AMORIM et al., 2015); “Redes e ecologias comunicativas indígenas: as contribuições dos povos originários à teoria da comunicação” (DI FELICE; PEREIRA, 2017); “Indíós *on-line*: o uso da internet em tribos indígenas no Brasil” (PEREIRA, S.M., 2010); “Interretnicidade: caminhos das novas Tecnologias de Informação e Comunicação entre povos indígenas” (NUNES JUNIOR, 2009); “Ativismo em rede e conexões identitárias: novas perspectivas para os movimentos sociais”. (MACHADO, 2007)

narrativa, ainda que solitário, é sempre caminho dialógico⁵² –, gostaria de situá-la, como espero ter demonstrado até aqui, como um episódio demarcador do protagonismo indígena no percurso que cerca o cenário da pandemia da covid-19 em relação aos povos indígenas no país. Episódio que emerge como um fotograma iluminado, uma nesga de tempo de uma longa história de luta e resistência em meio à “guerra sem fim” que se imprime contra os povos originários desde cinco séculos.

Apenas no sentido da síntese, pode-se dizer que desde o início do ano, mais precisamente desde março, quando foi confirmada a primeira morte de uma indígena pela pandemia, o movimento indígena reagiu com uma desenvoltura e uma autonomia pouco comparável a qualquer outro movimento ou segmento social no país em relação à pandemia – monitorou, produziu e deu transparência aos dados; humanizou as perdas de vidas indígenas; planejou de forma participativa ações emergenciais por região do país, considerando as diferenças regionais e étnicas; participou da elaboração de lei no Congresso Nacional e, quando o governo se negou a cumpri-la, acionou de forma inédita o STF, que obrigou o governo a atender a demandas dos povos e territórios indígenas no combate ao novo coronavírus.

A *live* “Maracá – Emergência Indígena”, transmitida no final da tarde do primeiro domingo de agosto, se insere nesse percurso, porém, com um componente de decolonialidade talvez mais enfático porque num movimento concentrado e ritualizado midiaticamente, como um *acontecimento-levante* movido por uma força compartilhada, que, em nome do protesto e da denúncia, convoca ao apoio, ao deslocamento de visões e de perspectiva de mundo e assim aponta um futuro outro possível, a partir de sua própria experiência e voz, sem concessões.

Ao longo de exatos 157 minutos da *live*, transmitida ao vivo e entremeada por uma apresentação *on-line* e depoimentos e vídeos pré-gravados, 202 pessoas passaram na tela do evento, metade deles “parentes”,⁵³ termo

52 E não se pode não lembrar de Bakhtin (2013) e sua polifonia.

53 Como explica Daniel Munduruku (2018), para os indígenas o termo “parente” “é usado para se referir a todos os seres, humanos ou não. “Chamar alguém de parente é colocá-lo numa rede de relações que se confunde com a própria compreensão cosmológica ancestral. Mesmo

que no uso nativo vai muito além da consanguinidade, assim os indígenas se referem e se reconhecem de forma plural e incluyente entre si e a todos os entes da natureza. (MUNDURUKU, 2018) Essa conexão identitária cosmológica, que implica um bem viver confluyente a todo humano e não humano, transpareceu como eixo ideológico condutor de uma invocação, nas falas, imagens, sons e lemas levados ao ar pelo “Maracá” midiático. Entre as principais frases de ordem – “A luta pela Mãe Terra é a mãe de todas as lutas!”; “Sangue indígena, nenhuma gota a mais!”; “Demarcação já!”.

A outra metade dos participantes era formada por personalidades públicas nacionais e internacionais. E o mais impressionante não era a longa e variada lista de quem aderiu à campanha,⁵⁴ como pode ser visto no *site* da APIB. Não raro, personalidades de renome potencializam com sua imagem pública campanhas de apoio a causas de minorias ou de socorro em catástrofes naturais ao redor do mundo. O diferencial, porém, na *live* “Maracá”, no sentido decolonial de uma importante inversão discursiva, foi o fato de que as falas dos convidados não indígenas foram pautadas exclusivamente pela leitura ou interpretação de textos de autores e lideranças indígenas.

O roteiro da *live*, segundo informações da assessoria de comunicação do evento, foi montado com base em mais de 50 discursos, textos e entrevistas de lideranças indígenas. Textos selecionados do livro *A queda do céu* (2015), de Davi Kopenawa; do texto “Corpo-Território”, de Vicente, Edvaldo e Célia Xakriabá; textos do coordenador da APIB, Kreta Kaigang; trechos de discursos da coordenadora-executiva da entidade, Sônia Guajajara ou de em falas dos Caciques Babau e Raoni e do Pajé

na língua portuguesa podemos observar que se trata de uma palavra que une concepções (par + ente) ligadas à ideia de que dois ou mais seres se juntam numa rede consanguínea. Do ponto de vista indígena, isso vai além da consanguinidade e se insere numa cosmologia cuja crença coloca todos os seres – todos os entes – numa mesma teia. Somente nesse contexto é possível compreender a intrínseca relação dos indígenas com a natureza”.

54 Entre os apoiadores que participaram da *live*, estavam também nomes de atores e ativistas estrangeiros como Jane Fonda e Alec Baldwin, o músico Phillip Glass, o artista plástico chinês Ai Wei Wei, o cantor italiano Alessandro Mannarino ou o músico e escritor angolano, Kalaf Epalanga. Ver lista completa dos participantes/apoiadores “Quem toca o Maracá” em: <http://emergenciaindigena.apib.info/maraca/>.

Vicente entre outros. Textos que foram lidos ou interpretados por personalidades como os artistas Zé Celso Martinez, Fernanda Montenegro, Wagner Moura, Anitta, Maria Gadu e Glória Groove; as cineastas Daniella Thomas e Petra Costa; os antropólogos Luis Eduardo Santos e Manuela Carneiro da Cunha; os filósofos Djamila Ribeiro e Vladimir Safatle, o sociólogo Ricardo Abramovay; o jurista Daniel Sarmento; ativistas culturais como Capilé, Preta Ferreira, ou fotógrafos como Nair Benedicto e Sebastião Salgado, entre tantos outros. Mesmo quando o quadro trazia músicos consagrados, esses vinham dividindo a cena com músicos indígenas – Lenine e Gean Pankararu, Milton e Chico Krahô, Caetano e Tonê Filni-ô. Ou seja, um cuidado de ter e expressar o protagonismo indígena, do começo ao fim.

Não só a fala autoral, mas também a apresentação de temas e quadros do programa foram feitos exclusivamente por indígenas, com uma feição marcante do crescente protagonismo de mulheres e da juventude, o que já vinha se revelando de forma nítida em ações anteriores do movimento indígena no país, como a 1ª Marcha de Mulheres Indígenas, em 2019, e o ATL de 2020. A construção de uma narrativa outra, contra-hegemônica, também foi marcada por uma expressão política comum, de uma compreensão atávica da condição de oposição radicalizada dos povos indígenas – assim como de outras minorias periféricas, convidadas a somar-se na tela da “Emergência Indígena” – o povo negro, o povo de terreiro, o povo LGBTQI+ –, contrária à lógica de um mundo colonial/capitalista/neoextrativista e, portanto, renovadamente racista, patriarcal e homofóbico.

Mas não apenas nisso residia uma expressão de partilha e ao mesmo tempo coesão. A rede de parceiros e apoiadores na realização da *live* “Maracá” – que se expande do campo do ativismo indígena ao ambiental, cultural e artístico, bem como da comunicação alternativa⁵⁵ – exemplifica, sob uma matriz autonomista, a perspectiva de uma nova gramática

55 Organizada pela APIB, a realização da *live* “Maracá – Emergência Indígena” teve o apoio dos coletivos de comunicação independente e alternativa Mídia Ninja e Mídia Índia, da cantora Maria Gadú e do influenciador Felipe Neto, e das entidades ambientais e de direitos humanos, 342 Amazônia, Amazon Watsch, Greenpeace, Cultur Hack Labs e Factoria.

nas lutas socioambientais, marcada por importante capacidade de mobilização de agentes diversos em torno da defesa da terra e do território. Aquilo que Svampa (2017, p. 62), como já foi dito, designa de “giro ecoterritorial” das lutas e que se refere à construção de um marco de ação coletiva pautado pela convergência inovadora de diferentes matrizes e linguagens – “entre a matriz indígena-comunitária e a narrativa autonômica, numa chave ambientalista, a que foram acrescentadas no final do século XX, as ideias feministas”. Marco coletivo que tende, como diz a autora, e demonstra o conjunto de acontecimentos em torno da campanha Emergência Indígena, a desenvolver importante capacidade de mobilização e formação de redes, de instalar novos temas e novas linguagens em termos de inserção de agenda pública e política.

Mas, resta perguntar, até onde (res)soou o Maracá? A quem alcançou com suas mensagens? A quem terá comovido? A quem terá levantado?

Ainda que não seja esse nosso foco específico, vale alguma alusão ao assunto, no sentido de suscitar estudos da *live* “Maracá” como experiência de ativismo nas redes sociais. Para isso, oferecemos algumas pistas, por meio de dados relevantes, porém incompletos. É certo, como já dito, que mais de duas centenas, grande parte deles lideranças indígenas, lideranças culturais e intelectuais, influenciadores digitais, já estavam mobilizados e aderidos ao levante em nome da Emergência Indígena. Quanto à audiência conectada ao ciberespaço, conforme nos informou a comunicação do evento, a *live* transmitida ao vivo teve um público total de cerca de 90 mil pessoas, considerando cinco canais do YouTube – o canal oficial da APIB, o de Felipe Neto, um dos maiores influenciadores digitais do país, o da cantora Maria Gadú, o canal dos coletivos de comunicação independente e alternativa Mídia NINJA e Mídia Índia – e outros 50 canais de redes sociais, entre 17h e 20h37 do dia 9 de agosto de 2020. Vale destacar que, nos dias que antecederam e que seguiram ao acontecimento, a *live* foi assunto no Twitter⁵⁶ mundo afora, em vários idiomas, português, inglês, espanhol, francês e japonês.

56 A coleta de dados foi realizada na rede social Twitter por meio da ferramenta RStudio. A estratégia foi usar as *hashtags* oficiais do evento – #EmergenciaIndigena, #IndigenousEmergency, #Maracá, #VidasIndigenasImportam – como argumento de pesquisa no período de 7 de agosto de 2020 a 14 de agosto de 2020. Nesse período, 8.194 *twitts* com as *hashtags* foram publicados em português, francês, inglês, espanhol e japonês. A mineração de dados foi

PORQUE A LUTA SEGUE...

Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, *da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos [...]* Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas ‘*peçoas coletivas*’, *células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.* (KRENAK, 2019, p. 14-15, grifo nosso)

Enquanto escrevemos o que chamei de ensaio-reportagem, a APIB já prepara uma nova campanha global de denúncia, protesto e defesa, sob o lema “Sangue indígena, nenhuma gota a mais!”. Na mesma semana em que foi ao ar a *live* “Maracá – Emergência Indígena”, e que os povos indígenas conquistavam uma vitória histórica no STF, um outro fato sinalizava um movimento inédito emergente no cenário continental das resistências na América Latina. A recém-criada Assembleia Mundial pela Amazônia⁵⁷ – formada por uma ampla aliança de 220 entidades representantes de povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, seringueiros, camponeses, comunicadores, cientistas e artistas, dos nove países pan-amazônicos – lançou uma agenda de ações de mobilização global, em defesa dos territórios e dos povos originários e tradicionais de toda a bacia amazônica, tendo como temas centrais o combate e prevenção à covid-19, o boicote contra empresas extrativistas e campanhas contra queimadas e desmatamento. Estão previstos tuitaços, vigílias em frente de embaixadas, concertos, arte de rua, performances, *webinars* informativos, vídeos... Reações coletivas, novas alianças, movimentos de

realizada pelo professor Walderson Alexandre da Silva Quinto, Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Sistemas de Informação e de Conhecimento.

57 A agenda de campanhas de mobilização foi lançada no dia 5 de agosto pela Assembleia Mundial Pela Amazônia, formada por cerca de 200 entidades, sob coordenação da Confederação de Organizações Indígenas da Bacia do Amazonas (Coica), Fórum Social Pan-Amazônico (Fospa), Rede Eclesial da Pan-Amazônia (Repam), e Coordenação das Iniciativas Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab). Ver: <https://asambleamundialamazonia.org/>.

insubmissão que se somam contra os efeitos trágicos da colonialidade do poder impressos pelo ferro quente da história na América Latina e na sua porção amazônica de forma ainda mais presente e contundente.

O movimento de insurgência, os levantes, seja no concreto das ruas, no chão batido dos campos ou nos territórios de coexistência digital, não tornam mais leve o fardo ou menos escuro o céu sobre nossas cabeças, como diz Didi-Huberman. Apontam certamente para urgências globais na encruzilhada em que estamos todos metidos como resultado do modelo já inaceitável de hiperexploração do trabalho e da natureza. No momento de crise sistêmica, multidimensional, em que nos encontramos, revelam certamente a necessidade talvez já tardia de um outro modo de existir.

As ações coletivas de luta e resistência que emergem das experiências de bem viver dos povos ameríndios devem ser entendidas então como convites generosos endereçados a nós ainda que imerecidamente. Oportunidades de nos movermos para fora do isolamento que o individualismo nos colocou e entendermos, como escreveu Aníbal Quijano (2014a), que somente as lutas *des/colonias* – ou pós-abissais como diz Boaventura Santos –, podem ser capazes de gestar a *descolonialidade*⁵⁸ do poder como produção democrática contínua da existência social.

Nesse sentido, é necessário abrir os ouvidos, os olhos e a alma, para o ressoar do Maracá, em seu triplo sentido: como anunciado, “para que as vidas indígenas impactadas pela pandemia sejam lembradas e para chamar atenção da sociedade sobre o que está acontecendo (com os povos originários)” (ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2020), mas também no sentido da cura para nós, “povos da mercadoria”, para que a gente possa um dia aprender a sonhar.

*Acho que vocês deveriam sonhar a terra,
pois ela tem coração e respira.*

Davi Kopenawa e Albert Bruce (2015, p. 552)

58 Escrevemos em itálico mantendo a grafia original do autor.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, A. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. 2. ed. São Paulo: Autonomia Literária: Elefante, 2019.
- ACSERALD, H. Justiça ambiental e a construção social do risco. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, Curitiba, n. 5, p. 4960, 2002. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/22116>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- ACSERALD, H.; MELLO, C. C. A.; BEZERRA, G. N. *O que é Justiça Ambiental*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- ALBERT, B. *O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza*. Brasília, DF: Universidade nacional de Brasília, 1995. (Série Antropológica, v. 74). Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1849409/course/section/474081/pub405-2.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- ALLENDE, I. Um sopro de esperança. Prefácio. In: GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. 46. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. p. 7-12.
- AMORIM, C. R. T. C.; SOUSA, M. C.; MOTA, G. *et al.* Mídias alternativas na Amazônia: articulações de contrapoder na internet. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos* [...]. Rio de Janeiro: INTERCOM, 2015. p. 1-14. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/indiceautor.htm>. Acesso em: 3 out. 2020.
- ARRUTI, J. M. Etnogêneses indígenas. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (org.). *Povos Indígenas no Brasil: 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p. 50-54.
- ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. Plano Emergencial para Enfrentamento à Covid-19. *APID*, [s. l.]. 2020. Disponível em: <http://emergenciaindigena.apib.info/>. Acesso em: 30 jul. 2020.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BASSI, B. S. Medida que reduz proteção a terras indígenas foi articulada por Nabhan Garcia. *De Olho nos Ruralistas – Observatório do Agronegócio no Brasil*, [Brasília, DF], 2020. Disponível em: <http://>

deolhonosruralistas.com.br/2020/04/28/medida-que-reduz-protacao-a-terras-indigenas-foi-articulada-por-nabhan-garcia/. Acesso em: 20 ago. 2020.

BERNADINO-COSTA, J.; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. Dossiê: Decolonialidade e Perspectiva Negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 15-25, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>. Acesso em: 12 maio 2019.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 7 dez. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei n° 1.142, 23 março 2020*. Dispõe sobre medidas urgentíssimas de apoio aos povos indígenas em razão do novo coronavírus (Covid-19). Transformado em Lei ordinária 14021/2020. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2020a. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_imp?jsessionid=node01h29tnkph2x1j38d0r23ffq6c56119.node0?idProposicao=2242218&ord=1&tp=reduzida. Acesso em: 20 jul. 2020.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei n° 1.305, 31 de março de 2020*. Dispõe sobre o Plano Emergencial para Enfrentamento ao coronavírus nos territórios indígenas. Apensado ao PL-1142/2020 e arquivado. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2020b. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2242490>. Acesso em: 8 jul. 2020.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei n° 191/2020*. Regulamenta o § 1º do art. 176 e o § 3º do art. 231 da Constituição para estabelecer as condições específicas para a realização da pesquisa e da lavra de recursos minerais e hidrocarbonetos e para o aproveitamento de recursos hídricos para geração de energia elétrica em terras indígenas. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2020c. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2236765>. Acesso em: 22 ago. 2020.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei n° 6.233, de 27 de novembro de 2019*. Acrescenta parágrafo ao artigo 156 do Código de Processo Penal. Apensado ao PL-8045/2010. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/>

proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2231077. Acesso em: 23 ago. 2020.

BRASIL. Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 144, n. 28, p. 316-317, 8 fev. 2007. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm. Acesso em: 10 ago. 2020.

BRASIL. Lei nº 14.021, de 7 de julho de 2020. Dispõe sobre medidas de proteção social para prevenção do contágio e da disseminação da Covid-19 nos territórios indígenas; cria o Plano Emergencial para Enfrentamento à Covid-19 nos territórios indígenas; estipula medidas de apoio às comunidades quilombolas, aos pescadores artesanais e aos demais povos e comunidades tradicionais para o enfrentamento à Covid-19; e altera a Lei nº 8.080, de 19 de setembro de 1990, a fim de assegurar aporte de recursos adicionais nas situações emergenciais e de calamidade pública. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 158, n. 129, p. 6, 8 jul.2020d. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2020/lei-14021-7-julho-2020-790392-veto-161012-pl.html>. Acesso em: 15 ago. 2020.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. *Estudantes indígenas ganham as universidades*. Brasília, DF: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2018. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/news/estudantes-indigenas-ganham-as-universidades>. Acesso em: 12 ago. 2020.

BUTLER, J. L. Levante. In: DDI-HUBERMAM, G.(org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 23-37.

CONSELHO INDIGENISTA mISSIONÁRIO. Assessoria de Comunicação. Mobilização Nacional Indígena divulga nota de repúdio ao PL que regulamenta mineração e empreendimentos em terras indígenas. *CIMI*, Brasília, DF, 12 fev. 2020. Disponível em: <https://cimi.org.br/2020/02/mobilizacao-nacional-indigena-divulga-nota-de-repudio-ao-pl-que-regulamenta-mineracao-e-empreendimentos-em-terras-indigenas/>. Acesso em: 6 ago. 2020.

DI FELICE, M.; PEREIRA, E. S. *Redes e ecologias comunicativas indígenas: as contribuições dos povos originários à Teoria da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2017.

DI-HUBERMAM, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

EJATLAS. *Global Atlas of Environmental Justice*. [Barcelona], 2019. Disponível em: <https://ejatlas.org>. Acesso em: 9 ago. 2020.

ELOY, L. H. ADPF 709 no Supremo: povos indígenas e o direito de existir!. *Mídia Ninja*, São Paulo, 30 jul. 2020. Disponível em: <https://midianinja.org/luizhenriqueeloy/adpf-709-no-supremo-povos-indigenas-e-o-direito-de-existir/>. Acesso em: 3 ago. 2020.

ESCOBAR, A. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 1, p. 58-86, 2003. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2020.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FIGUEIREDO, P. Número de mortes de lideranças indígenas em 2019 é o maior em pelo menos 11 anos, diz Pastoral da Terra. *G1*, São Paulo, 10 dez. 2019. *Natureza*. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/12/10/mortes-de-liderancas-indigenas-batem-recorde-em-2019-diz-pastoral-da-terra.ghtml>. Acesso em: 9 ago. 2020.

FORUM NACIONAL PERMANENTE EM DEFESA DA AMAZÔNIA. Aliança dos Povos da Floresta pela Vida: Proposições para prevenção e assistência às populações da Amazônia frente ao Coronavírus. *ENFOC*, Brasília, DF, 2 abr. 2020. Disponível em: <http://www.enfoc.org.br/noticias/detalh/703>. Acesso em: 4 ago. 2020.

FRANÇA, V.; LOPES, S. C. Análise do acontecimento: possibilidades metodológicas. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 71-87, 2017.

FREUD, S. *Além do Princípio de Prazer (1920)*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FUNAI. Modalidades de Terras Indígenas. *Funai*, Brasília, DF, [201-]. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FUNAI. O Brasil Indígena (IBGE). *Funai*, Brasília, DF, [2010]. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/o-brasil-indigena-ibge>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Escola Nacional Sergio Púbrica Sergio Arouca. *Mapa de Conflitos envolvendo Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2021. Disponível em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/>. Acesso em: 10 maio 2020.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. 46. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

- GONDIM, N. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GUDYNAS, E. Extractivismos en América del Sur y sus efectos derrame. Sociedad Suiza Americanistas. *La Revista*, Barcelona, p.13-23, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326671282_Extractivismos_en_America_del_Sur_y_sus_efectos_derrame. Acesso em: 7 abr. 2018.
- GUERRAS do Brasil. Criação: Luiz Bolognesi. Produção: Luiz Bolognesi. Brasil: Curta!, 2019. (25 min).
- IBGE. *Relatório técnico*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena.html>. Acesso em: 7 dez. 2021.
- INEP. *Sinopse Estatística da Educação Superior 2018*. Brasília, DF: INEP, 2019. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/web/guest/sinopses-estatisticas-da-educacao-superior>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA. Terras Indígenas Na Amazônia Brasileira: reservas de carbono e barreiras ao desmatamento equipe técnica. Brasília, DF: IPAM, 2015. Disponível em: https://ipam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/terras_ind%C3%ADgenas_na_amaz%C3%B4nia_brasileira_.pdf. Acesso em: 7 dez. 2021.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (Brasil). *Terras Indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/brasil>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KOPENAWA, D. Xawara: o ouro canibal e a queda do céu. Entrevista cedida a Bruce Alber. 1990. *PIB*, [s. l.], 1990. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf. Acesso em: 7 jul. 2019.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEMOS, A. Cibercultura como território recombinante. In: MARTINS, C. D.; CASTRO E SILVA, D.; MOTTA, R. (org.). *Territórios recombinantes: arte e tecnologia – debates e laboratórios*. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2007. p. 35-48.

- LEROY, J. P.; MEIRELES, J. Povos indígenas e comunidades tradicionais: os visados territórios dos invisíveis. In: PORTO, M. F.; PACHECO, T.; LEROY, J. P. (org.). *Injustiça ambiental e saúde no Brasil: o Mapa de Conflitos*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013. p. 133-174.
- LISBOA, J. F. K. Etnogênese e Movimento Indígena: Lutas Políticas e Identitárias na Virada do Século XX para o XXI. *Interethnic@* – Revista de Estudos em Relações Interétnicas, Brasília, DF, v. 20, n. 2, p. 68-86, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/10616>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- MACHADO, J. A. Ativismo em rede e conexões identitárias: novas perspectivas para os movimentos sociais. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 18, p. 248-285, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222007000200012&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10 ago. 2020.
- MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 27-53. (Coleção Cultura Negra e Identidades).
- MINISTÉRIO Público tem de agir contra desmonte ambiental por decretos. *RBA*, São Paulo, 13 fev. 2020. Ambiente. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/ambiente/2020/02/decretos-do-governo-desmonte-politicas-ambientais/>. Acesso em: 9 ago. 2020.
- MUNDURUKU, D. Usando a palavra certa pra doutor não reclamar. *Itaú Cultural*, São Paulo, 9 out. 2018. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/usando-a-palavra-certa-pra-doutor-nao-reclamar>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- NEGRI, A. O acontecimento “levante”. In: DDI-HUBERMAM, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 38-47.
- NUNES JUNIOR, O. *Internetnicidade: caminhos das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação entre Povos Indígenas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- PEREIRA, E. S. *Ciborgues indígen@s.br: a presença nativa no ciberespaço*. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2007.

PEREIRA, S. M. “Índios on-line”: o uso da internet em tribos indígenas no Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2010.

PLANO de Enfrentamento à Covid. Emergência Indígena. [S. l.]: Articulação dos Povos Indígenas, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Rs3M3Ss_rckULZOJR1kw7r6mYD_ue3sA/view. Acesso em: 30 jul. 2020.

PUTTI, A. Bolsonaro: “Enquanto eu for presidente, não tem demarcação de terra indígena”. *Carta Capital*, São Paulo, 16 ago. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-enquanto-eu-for-presidente-nao-tem-demarcacao-de-terra-indigena/>. Acesso em: 3 ago. 2020.

QUÉRÉ, L. A individualização dos acontecimentos no quadro da experiência pública. *Caleidoscópio*, Lisboa, n. 10, p. 13-37, 2011.

QUIJANO, A. Bien Vivir: entre el “desarrollo” y la des/colonialidade del poder. In: QUIJANO, A. (ed.). *Des/colonialidad y Bien Vivir*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2014a. p. 19-33.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (coord.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 24 mar. 2017.

QUIJANO, A. Un nuevo debate latino-americano. In: QUIJANO, A. (ed.). *Des/colonialidad y Bien Vivir*. Lima: Universidad Ricardo Palma: Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2014b. p. 11-18.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RIBEIRO, D. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 7. ed. São Paulo: Global, 2017.

SANTOS, B. S. *O fim do império cognitivo: a afirmação das Epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, N. F. *Dinâmicas de visibilidade e sites de redes sociais: novas possibilidades democráticas?*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SEGATO, R. L. Anibal Quijano y la perspectiva de la colonialidade del poder. In: PALERMO, Z.; QUINTERO, P.(comp.). *Anibal Quijano*. Textos de fundación. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014. p. 11-42.

SEIXAS, C. S. Deixemos de ser ingênuos. *NEXO Políticas Públicas*, São Paulo, 11 ago. 2020. Disponível em: <https://pp.nexojournal.com.br/opinia0/2020/Deixemos-de-ser-ing%C3%AAnuos>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SVAMPA, M. 'Consenso de los Commodities' y lenguajes de valoración en América Latina. *Nueva Sociedad*, Caracas, n. 244, p. 30-46, 2013. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/consenso-de-los-commodities-y-lenguajes-de-valoracion-en-america-latina/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

SVAMPA, M. *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina: conflitos socioambientais, giro ecoterritorial e novas dependências*. São Paulo: Elefante, 2019.

SVAMPA, M. Do 'consenso das commodities' ao 'consenso anti-indígena?'. *Revista Movimento*, São Paulo, 16 set. 2017. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2017/09/commodities-anti-indigenas-argentina/>. Acesso em: 3 ago. 2020.

TRAMONTANO, M.; SANTOS, D. M.; SOUZA, M. D. Territórios Híbridos: 34 pontos para uma agenda de discussões. In: NOMADS. USP (org.). *Territórios Híbridos: ações culturais, espaço público e meios digitais*. São Carlos: IAUUSP, 2013. p. 14-17.

TURINO, C. Prefácio. In: ACOSTA, A. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. 2. ed. São Paulo: Autonomia Literária: Elefante, 2019. p. 21-25.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Prefácio – o recado da Mata. In: KOPENAWA, D.; BRUCE, A. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-42.

WAIZBORT, R. O debate inesgotável: causas sociais e biológicas do colapso demográfico de populações ameríndias no século XVI. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 14, n. 3, p. 921-941, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/ZHhF4CpBsr6RtnYkwbwvc3n/?lang=pt>. Acesso em: 3 ago. 2020.

Capítulo 7

TEMPOS E IMAGENS QUE SE LEVANTAM: A GUERRILHA DO ARAGUAIA NAS PAISAGENS DE POSTCARDS FROM BRAZIL

Ana Carolina Lima Santos

Isabela de Souza Vilela

INTRODUÇÃO

“O que fazer quando reina a obscuridade?”. Essa pergunta, posta por Georges Didi-Huberman (2017b, p. 14) no texto de abertura de *Levantes*, talvez tenha sido formulada por muitas pessoas durante a ditadura civil-militar que assolou o Brasil entre 1964 e 1985. As duas respostas possíveis dadas pelo autor também parecem ter sido encontradas pelos brasileiros naqueles anos de chumbo. De um lado, houve aqueles que, sem esperanças, entregaram-se à inércia. “Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar. Dizemos a nós mesmos que vai passar. Tentarmos nos acostumar [...] De tanto nos acostumar [...] não esperamos mais nada”. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 14) Por outro lado, existiu quem, recusando a apatia, lançou-se à luta. Plurais foram, nesse sentido, os modos de se opor ao regime militar. Em comum, todos eles tiveram a utopia de dias melhores pela frente. “A indestrutibilidade do desejo é o que nos faria, em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse”. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 15) Assim entendido, o embate contra a ditadura se configurou como um levante – ato de exclamação de um querer e, mais que isso, de liberação e transmissão de força, partilhada e tornada comum.

Olhar para as formas de representação desse levante, tal qual Didi-Huberman propõe, faz-se necessário. As estratégias para configurar visibilidade à luta contra o regime ditatorial, desde a reabertura democrática, têm sido variadas. Nelas, a fotografia também é articulada de

maneiras singulares. Em alguns casos, reforça-se o valor documental dessas imagens; em outros, recorre-se a extrapolações ficcionais. Entre documento e ficção, a apropriação de fotos produzidas no passado é uma constante. A figuração da resistência, por essa via, quase sempre se centra na celebração dos sujeitos que enfrentaram a ditadura, sobretudo dos mortos e desaparecidos políticos. As instalações de Fúlvia Molina que tematizam a oposição ao regime são exemplos paradigmáticos. Márcio Seligmann-Silva (2018), curador da exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, em que uma das obras foi exposta – ao lado de trabalhos de Clara Ianni, Jaime Lauriano, Leila Danziger, entre outros –, resume a instalação de Molina como uma homenagem às vítimas dos crimes estatais, possível na medida em que a elas dá rostos. Ele fala ainda em uma capacidade de restituição. De fato, nesse esforço enaltecido, o gesto de tornar visível os militantes que foram apagados do espaço público pelas violações da ditadura parece ser capaz de restituir senão os sujeitos ao menos a sua memória,¹ reconstruindo vidas que não devem ser esquecidas. (CATELA, 2009) Comemorar esses indivíduos, isto é, construir uma memória coletiva ou convocar coletivamente uma memória sobre eles (RICOEUR, 2007), é ainda lembrar a sobrevivência do desejo que os movia.

Em 2016, Gilvan Barreto faz um movimento distinto em *Postcards from Brazil*: ao invés de dar rostos a esses personagens e assim devolvê-los ao espaço, ele reforça suas ausências.² A obra consiste em uma série

1 Embora não explicita em seu texto, a noção de restituição de Seligmann-Silva parece ecoar aquela proposta por Didi-Huberman (2015). Restituir, como o autor francês concebe, implica na devolução ao lugar do comum, gesto essencialmente político. Essa questão foi explorada anteriormente a partir da análise de outro conjunto de projetos artísticos sobre as memórias de ditaduras latino-americanas: *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky; *Ausenc'as*, de Gustavo Germano; e *119*, de Cristian Kirby. (SANTOS, 2018)

2 Em obra anterior, Barreto já havia lidado com as memórias ditatoriais. Em *Moscouzinho*, o gesto também é outro: a partir de uma perspectiva afetiva, tematiza o que significou crescer durante a ditadura civil-militar em Jaboatão dos Guararapes, município do interior pernambucano conhecido por ser o primeiro do Brasil a eleger um prefeito comunista e cujo apelido explica o título do trabalho. Para isso, ele mistura materiais dos arquivos de sua família e do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para construir uma narrativa própria, misto entre documento e ficção, por meio da qual conta sua história, do seu pai, um político de esquerda, e da sua cidade.

de paisagens brasileiras, apresentadas na forma de cartões-postais, das quais pedaços são recortados. Cada retalhe alude à existência de pelo menos uma morte que ocorreu ali, de acordo com dados do relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV).³

Com isso, fotografias antigas que originalmente evidenciavam as belezas naturais do país são reconfiguradas para apontá-las como palco das atrocidades perpetradas pelo regime militar. Como afirma o texto de abertura do projeto, cria-se, dessa maneira, “uma espécie de atlas da violência promovida pela ditadura”, capaz de revelar que a natureza, “grande vitrine nacional, oculta marcas profundas de crimes governamentais”. (BARRETO, 2016) O mapeamento das atrocidades do Estado traz, apenas secundariamente, a recordação dos mortos políticos que “desaparecem” da imagem, assim como seus corpos antes desapareceram do espaço público. Esse apagamento, contudo, não parece significar a destrutibilidade do desejo. É o que aqui se defende. Ainda que se afirme a partir do destino funesto reservado àqueles que afrontaram a ditadura, a obra também se impõe como representação de um levante, pela vontade indestrutível que o guia. Na verdade, mostra-se ela mesma como levante, animada pela insistência/persistência de uma aspiração que não pode ser aniquilada e que, pela publicização, também é partilhada e tornada comum.

Para sustentar essas assertivas, é preciso, em primeiro lugar, entender de que maneira a resistência contra a ditadura se constituiu como levante, o que se delineia na primeira parte deste artigo. Depois, investigar um pouco melhor a produção de Barreto, o que se faz na segunda parte. Para tanto, elege-se dois dos 35 postais criados pelo artista. Os dois

3 Considera-se que a CNV, cujas atividades começaram em maio de 2012, é a primeira grande iniciativa oficial de esclarecimento e divulgação da verdade acerca dos crimes cometidos pelo Estado durante a ditadura civil-militar. O esforço da CNV, embora tardio e perpassado por embates não resolvidos, como sua impossibilidade jurídica de punir os agentes de Estado, marca uma nova fase da Justiça de Transição no Brasil, pela admissão categórica da “ocorrência de graves violações de direitos humanos, [...] [configuradas na] prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e de tortura, assim como [n]o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro”. (BRASIL, 2014, v. 1, p. 962) O relatório dos trabalhos da comissão, entregue em dezembro de 2014, é dividido em três partes, num total de 3.388 páginas.

retratam um mesmo lugar: a região do Araguaia. Essa escolha se justifica pela singularidade do que ocorreu nesse local, um dos mais importantes movimentos contrários ao regime. A Guerrilha do Araguaia, como levante, surgiu do desejo de membros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) de se sublevar contra o regime militar para instaurar a revolução comunista no país, percebida como possível pela construção de uma frente ampla de apoio popular para a derrubada do que enxergavam ser um sistema imperialista. O trabalho de Barreto, como levante, resgata desse movimento anterior a disposição de conscientização e libertação e, afinado com iniciativas de justiça transicional,⁴ avista na rememoração dos crimes da ditadura uma maneira de se insurgir contra eles. Os dois cartões-postais, sendo assim, são capazes de conservar o intento utópico de outrora, renovando-o. Renovar o querer de um levante que parece ter sido destruído com os assassinatos e a desmobilização dos guerrilheiros é, antes de tudo, mostrar a indestrutibilidade que o marca. Há, como defende Didi-Huberman acerca das imagens que monta em *Levantes*, a necessidade de evidenciar. (BARRETO, 2016)

Há, como defende Didi-Huberman acerca das imagens que monta em *Levantes*, a necessidade de evidenciar “[...] As possibilidades de uma imaginação política, [...] com a ideia que, até na maior dificuldade, a maior opressão, até no fracasso de uma revolta, o desejo, como nos mostra Freud em seu livro sobre o sonho, é indestrutível”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 23)

OS TEMPOS SE LEVANTAM: O CASO DO ARAGUAIA

Em consonância com outras mobilizações antiestatais que ocorreram na América Latina, o Brasil experienciou, na região do Araguaia, no limite dos estados do Maranhão, Pará e atual Tocantins, o movimento

4 Justiça de transição é um conjunto de medidas necessárias para garantir que a saída do autoritarismo se fundamente, para além da institucionalidade política, na justiça às vítimas de violações de direitos humanos. Trata-se, portanto, da soma de mecanismos que visam efetivar a transição baseada em um paradigma humanitário, isto é, no entendimento ético e normativo da proteção e do respeito à dignidade humana – o que inclui a reconstrução da verdade e da memória sobre os crimes do passado. (REÁTEGUI, 2011b)

guerrilheiro tido como um dos mais importantes levantes nacionais. Organizado pelo PCdoB e encabeçado por estudantes universitários e profissionais liberais membros do partido, majoritariamente advindos do Sul e do Sudeste, a Guerrilha do Araguaia tinha a mobilização popular como grande estratégia. A resistência armada, isto é, a guerrilha propriamente dita, era percebida apenas como uma etapa, menos importante que o trabalho de massas, de envolvimento e conscientização. (BRASIL, 2014) A escolha do local para dar início a essas atividades não foi à toa: marcada por precariedades de infraestrutura social e com pouca atenção dos órgãos do Estado,⁵ o Araguaia parecia lugar propício para conseguir adesão dos sujeitos que então se encontravam nas trevas. A “luz” que se oferecia era, para os camponeses, uma chance de alcançar condições mais favoráveis, assentadas na promessa de reforma agrária. Para os militantes comunistas, era também um caminho para derrotar a ditadura civil-militar. “Na época, os militares consideravam como liquidada a oposição do regime fascista. Acendeu-se então uma chama que ilumina a estrada que deve ser trilhada pelo nosso povo em busca de libertação” (DOCUMENTO..., 1976, p. 19), afirmava um documento da época, posteriormente apreendido pelo Exército. Didi-Huberman (2017b, p. 15) propõe metáfora semelhante como condição dos levantes: “para quem está perdido numa floresta em plena noite, a luz de uma estrela distante, de uma vela por trás de uma janela ou de um vaga-lume bem perto é incriveismente bem-vinda”.

Foi assim, como uma pequena luz ansiada para camponeses e militantes, que a guerrilha foi constituída. Em 1966 e 1967, os primeiros membros do partido se instalaram na região, espalhados nas proximidades das cidades de Marabá, São Domingos do Araguaia, São Geraldo do Araguaia, São Sebastião, Araguatins, Tocantinópolis, Xambioá e Brejo Grande do Araguaia. (BRASIL, 2014) Ângelo Arroyo, ex-combatente, em

5 Boa parte da população da região do Araguaia era formada por migrantes que lá chegaram em busca de terras agricultáveis, mas que, em um território constantemente disputado por latifundiários, grileiros e posseiros, acabaram sendo explorados pelos grandes fazendeiros em troca de salários abaixo do mínimo instituído no país. Esses camponeses viviam em situação de miséria. A falta de escolas, postos médicos e segurança pública eficaz intensificava a pobreza local.

relatório escrito alguns anos depois (PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL, 2009), caracterizou essa dinâmica inicial como uma ação prolongada para organização da guerrilha, que tinha por base cativar e doutrinar a população local. O contato com os camponeses se dava, em muitos casos, a partir da oferta de serviços. Havia, entre os militantes, professores, médicos, geólogos, entre outros profissionais com formações variadas, que conseguiam suprir carências da ausência estatal a partir de iniciativas comunitárias. Eles também ajudavam no trabalho braçal nas plantações. Em troca, recebiam mantimentos e vestimentas, necessários para se sustentarem no interior amazônico. A proximidade com a população, de modo simbiótico, fazia parte do planejamento da atuação da guerrilha que, dessa maneira, ganharia a confiança e o engajamento às causas do partido. Apesar dos esforços, eles não tiveram a adesão popular prevista, comprometendo as fases posteriores da operação. (BRASIL, 2014)

A associação de novos membros à guerrilha foi prejudicada, ademais, pela necessidade de uma mudança de plano, ocorrida após a primeira ofensiva do Exército contra os militantes, na Operação Papagaio, em 1972. Como, naquele momento, eles acreditavam que o confronto direto deveria ser evitado, favorecendo a continuidade do trabalho de massas a fim de promover aderências e, só então, partir para o ataque armado e para a desapropriação de terras, a operação frustrou a atuação da guerrilha antes mesmo da conclusão da preparação dos combatentes. (PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL, 2009) O enfrentamento precoce, igualmente, trouxe baixas. Com milhares de soldados mobilizados para o conflito com os guerrilheiros, que ainda eram poucos, cerca de 69, a força estatal se impôs. Estima-se que oito guerrilheiros tenham sido presos e dez, mortos. Além disso, pontos de apoio foram destruídos. A ação, entretanto, não foi capaz de eliminar a guerrilha nem atenuar as condições sociais da região a ponto de barrar novas adesões. (BRASIL, 2014) O próximo passo do regime ditatorial no Araguaia, por causa disso, precisou ser para o levantamento de informações e o provimento de algum tipo de assistência, o que fez durante o ano seguinte. A guerrilha obrigou um replanejamento tático por parte do Estado, o que incluía atualizar a visão do território. Os militares tiveram de enxergar o Araguaia não apenas como um espaço geográfico, mas como um lugar, em sentido amplo, munido de suas forças e fragilidades sociais e culturais.

Entre o final de 1973 e o início de 1974, em nova operação, intitulada Marajoara, a repressão militar foi maior: aferem-se 56 guerrilheiros mortos⁶ e centenas de camponeses presos, acusados de apoiar direta ou indiretamente a guerrilha. A estrutura opressora utilizada ultrapassou a derrubada dos combatentes, abrangendo também a perseguição e uso de violência contra a população local. Queima de casas e estoques alimentícios, torturas e terror psicológico também foram relatados pelos camponeses. Em 1975, uma última operação promoveu o apagamento dos vestígios da repressão, o que envolveu desenterrar e arremessar os mortos nas águas do Rio Araguaia. (BRASIL, 2014) Assim, com a destruição dos guerrilheiros através do desmonte de suas bases e dos assassinatos em massa em 1973 e 1974 e a limpeza em 1975, o Exército não só eliminou um inimigo, como adicionou à sua história uma lista de violações de direitos humanos. Atentados às propriedades, privações de liberdade, torturas sistemáticas, estupros, assassinatos, decapitações, transferências ilegais de corpos e ocultações de cadáveres foram alguns dentre os muitos crimes perpetrados na região. E essas violações “não se aplica[vam] tão somente àqueles que fossem diretamente considerados ‘subversivos’ aos olhos do Estado, mas também àqueles que, de alguma maneira, os auxiliassem”. (BRASIL, 2014, p. 700) Essa investida dos militares não se configurou como exceção, mas como *modus operandi* do regime ditatorial. “A organização de um sistema de informações e, posteriormente, de extermínio daqueles que eram considerados inimigos atingiu o máximo de sua maturidade nesse episódio [da Guerrilha do Araguaia]”. (BRASIL, 2014, p. 718)

6 Os números dessa operação, tanto quanto da Operação Papagaio, aparecem com divergências no relatório da CNV. De início, os números são esses: dez mortos na Papagaio, em 1972, e 56 na Marajoara, entre 1973 e 1974. Com isso, somam-se 76 vítimas. No entanto, ao fim, ao apresentar a lista com o nome dessas pessoas, os dados são outros: são 70 mortos – 16 em 1972, 18 ou 21 em 1973, 31 ou 34 em 1974, um em 1976 e um em data não estimada. Esse descompasso prova o que é dito logo no início do capítulo do relatório dedicado ao Araguaia: há uma dificuldade no esclarecimento do que ali ocorreu. (BRASIL, 2014) Há quem aponte, inclusive, que ambos os números de mortos e desaparecidos estejam subestimados, pois teria havido mais camponeses vitimados. No relatório da Comissão Camponesa da Verdade (CCV), Hugo Studart (2014) estima 27 camponeses assassinados durante a repressão da guerrilha. Pelo cruzamento dos nomes que aparecem na CNV e os que ele levanta para a CCV, constata-se que apenas sete deles aparecem entre os 70 reconhecidos pela comissão nacional. E é provável que ainda haja outros não apurados, uma vez que o mapeamento leva em conta informações preliminares, somente considerando documentos oficiais.

Com a reabertura democrática, a elucidação do que aconteceu no Araguaia tornou-se indispensável, ainda que, como assume o relatório da CNV (BRASIL, 2014), a história da guerrilha seja de difícil esclarecimento – porque marcada ora por uma insuficiência de dados, ora por uma pluralidade de versões divergentes. A ressignificação e a rememoração desses acontecimentos também se fizeram cruciais. Na esteira de justiça transicional, seguir lutando pelo resgate e pela afirmação da dignidade daqueles que foram lesados, dos guerrilheiros tanto quanto dos camponeses envolvidos, continuou motivando engajamentos. Elementos que configuram um dos capítulos mais importantes da justiça de transição no Brasil (BRASIL, 2014) foram observados já no início dos anos 1980. Na esfera civil, isso ocorreu através das primeiras caravanas de familiares de militantes à região do Araguaia, que para lá foram em busca de informações mesmo em uma época em que os militares continuavam monitorando as atividades locais de cunho político, o que se deu pelo menos até 1989. Em 1982, algumas dessas famílias abriram uma ação judicial contra a União para obtenção de esclarecimentos não prestados pelo Exército, como o paradeiro dos corpos dos indivíduos assassinados. Em 1995, elas apresentaram uma petição perante a Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos, que visava a responsabilização do Estado brasileiro pelos crimes de detenção arbitrária, tortura e ocultação de cadáveres, o que resultou, em 2010, na condenação estatal. Essa sentença se juntou a outras pequenas e grandes vitórias a fim de servir ao direito à verdade, à justiça e às reparações dos crimes da ditadura. Como aponta Félix Reátegui (2011a, p. 362), além de uma questão legal, esse tipo de disposição serve ao reconhecimento simbólico da memória social, funcionando também como instrumento educativo: “[...] mais que uma resposta de emergência – um refúgio dos desamparados – aos cercos de violência; é também, potencialmente, parte de um fenômeno mais amplo e de prazos mais longos, como o da possível transformação de uma sociedade política”.

Oficialmente, como fruto de uma iniciativa governamental, apenas quase 40 anos após a derrota dos guerrilheiros no Araguaia, a CNV traria algum esclarecimento quanto à desarticulação criminosa do movimento. Pela primeira vez, rompeu-se de modo mais efetivo com “a ideia de

que a experiência de combate aos guerrilheiros deveria permanecer oculta e inexistente aos olhos da população”. (BRASIL, 2014, p. 718) No capítulo 14 do primeiro volume do relatório, em 47 páginas, conta-se o que aconteceu na Guerrilha do Araguaia com detalhes até então desconhecidos. Muitos segredos, como é o caso do destino da maioria dos corpos de guerrilheiros e camponeses, continuam sem solução, sobretudo pelo acobertamento e o silêncio imposto pelos militares, no passado e no presente. Há, ao menos, como refúgio aos desamparados ou como mote para possíveis transformações de uma sociedade política, para usar as palavras de Reátegui (2011a), a nomeação dos sujeitos vitimados e a recomposição mínima de suas identidades. Em duas páginas e meia, estão lá evocados: Sebastião Vieira Gama (camponês), Antonio Araújo Veloso (camponês), Bergson Gurjão Farias (PCdoB), Lourival de Moura Paulino (PCdoB), Maria Lúcia Petit da Silva (PCdoB)... e assim segue uma enorme lista com 70 mortos e/ou desaparecidos políticos.

AS IMAGENS SE LEVANTAM: A OBRA *POSTCARDS FROM BRAZIL*

Os crimes cometidos pelo regime ditatorial no Araguaia foram de muitos tipos, dos atentados às propriedades aos assassinatos e ocultações de corpos. Mas são as mortes e os desaparecimentos, tão numerosos, os mais lembrados. “É como se a esses guerrilheiros tivesse sido negado o próprio direito de existir e, às suas famílias, fosse negado o direito fundamental à informação e ao luto por seus entes queridos” (BRASIL, 2014, p. 718), pondera-se no relatório da CNV. É contra essa negação que muitos têm se sublevado desde então. As famílias dos guerrilheiros e camponeses mais diretamente envolvidos foram as primeiras a se levantarem. Em uma perspectiva diferente, sem consideração à justiça transicional, Didi-Huberman (2017a) define a perda como força elementar para um levante. Essas ações, porém, não podem ser entendidas como motivadas apenas pelo sentimento de pesar, mas também pela vontade de fazer sobreviver aquilo que inicialmente movia as vidas ceifadas. “A ‘rebelião compreensível’ diante da perda podia criar uma nova realidade

correspondente ao seu desejo [...] Sem dúvida alguma, ninguém pode fazer retornar sua mãe morta. Mas pode, eventualmente, revoltar-se contra certas constrações do mundo que a mataram”, diz Didi-Huberman (2017a, p. 295). Dessa maneira, deve-se entender tais iniciativas como um posicionamento político contra a própria ditadura.

Outros levantes igualmente tomaram forma ao longo dos anos. Sob a égide da arte, vários esforços foram empreendidos em um sentido memorativo. Afirmar as vidas dizimadas e então restituí-las se configurou como uma possibilidade de reanimar o querer que as movia. Depois de se perguntar como imagem e memória estão correlacionadas nas aspirações humanas, Didi-Huberman (2017b, p. 18) parece se deparar com a potência dessa relação, também impulsionada pela elaboração artística, “como dimensão ‘poética’ [que] consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto gesto de levante”, que consegue “jogá-lo [o desejo] no ar, de modo que se estenda pelo espaço em que respiramos, o espaço alheio, o espaço público e político inteiro”. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 370) É assim que podem ser percebidos os dois postais criados por Gilvan Barreto em *Postcards from Brazil* para referenciar os assassinatos cometidos pela ditadura no Araguaia (Figuras 1 e 2). Neles, o artista faz uso da paisagem, de uma paisagem maculada, para lembrar os crimes e, insurgindo-se contra eles, posicionar-se a partir da vontade de conscientização e libertação.

A paisagem torna-se chave para esse entendimento. E não qualquer paisagem, mas a paisagem cunhada como nacional. É necessário ir por partes. Aqui, a paisagem é entendida como um pedaço da natureza, conforme assinala Georg Simmel (1996). Essa definição, pela contradição que evoca – afinal, a natureza é um todo indivisível –, marca o caráter construído da paisagem: é preciso que alguém a delimite por meio de um conceito capaz de ao mesmo tempo repartir, separando-a do que a cerca, e unificar, dotando-a de individualidade. Javier Maderuelo (2005) faz coro a essa noção ao ponderar a paisagem como um constructo mental – ainda que a descole da natureza, concebendo-a ampliadamente como elaboração sobre qualquer espaço concreto. Para ele, “a paisagem não é um mero lugar físico, mas um conjunto de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e de seus elementos constituintes



Postcards from Brazil
Cicatrices da Paisagem



Operação Limpeza

Rio Araguaia e região, 1967 - 1974

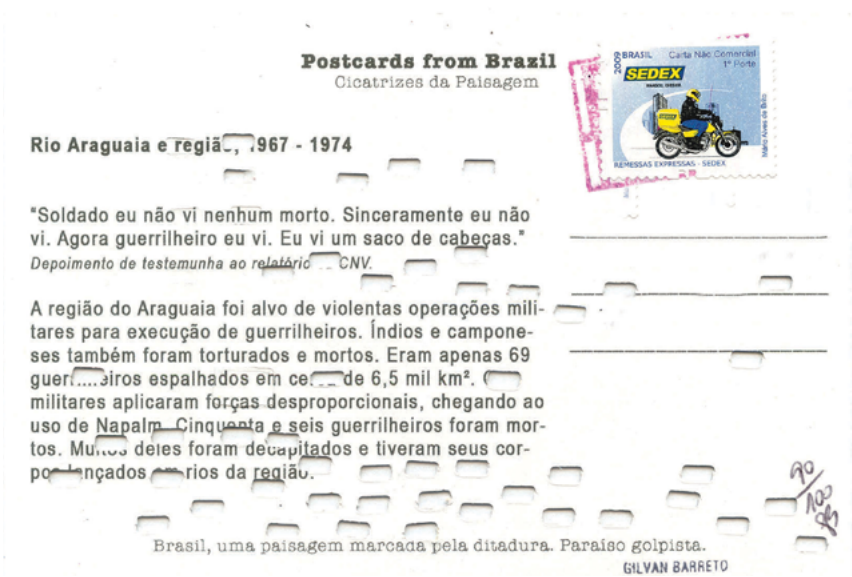
Entre a divisa de três Estados – Pará, Goiás e Maranhão - o local foi alvo de violentas operações militares para execução de guerrilheiros. Índios e camponeses também foram torturados e mortos. Quase 60 guerrilheiros foram mortos. Muitos deles foram decapitados. Os corpos seguem desaparecidos. Mais de 200 camponeses foram presos sob acusação de constituírem redes de apoio à guerrilha. Para apagar os rastros da campanha de extermínio dos opositores, as Forças Armadas realizaram a Operação Limpeza: corpos que teriam sido sepultados foram desenterrados e lançados em rios da região.

GILVAN BARRETO

Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura.

Figuras 1 – *Operação Limpeza*, parte da série *Postcards from Brazil*

Fonte: Gilvan Barreto. Imagem cedida pelo artista.



Figuras 2 – Rio Araguaia e região, parte da série *Postcards from Brazil*
Fonte: Gilvan Barreto. Imagem cedida pelo artista.

[...], o que reivindica uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emoção”. (MADERUELO, 2005, p. 38) Essa perspectiva organizadora que baliza o território como paisagem, contudo, é reiteradamente tornada implícita para que ela se apresente aos sentidos como algo dado, evidente, pronto a ser fruído sem impedimentos de qualquer ordem. (CAUQUELIN, 2007)

É em função dessa aparente neutralidade, com subjetividades então ocultadas, que a paisagem tem sido historicamente mobilizada nos processos de criação ou consolidação de identidades nacionais. O espaço geográfico, transmutado por uma série de concepções, molda uma tradição paisagística a partir da qual as virtudes de um país podem ser expressas. (SCHAMA, 1996) No Brasil, isso data pelo menos desde o Império. Natália Brizuela (2012) percebe que, naquele período, a fotografia foi mobilizada como recurso principal para a formação de uma imaginação geográfica da pátria. A nova técnica de produção de imagens, supostamente objetiva, mirava o território brasileiro em seu caráter paradisíaco e intocado, assim o constituindo visualmente. A busca por uma paisagem local era perpassada, nessa acepção romântica, pela exploração de lugares desconhecidos que então podiam ser apropriados e tornados visíveis como estandartes da beleza e da riqueza da nação. Mas, curiosamente, esse empenho era guiado por uma herança pictórica deixada por viajantes naturalistas que vieram do estrangeiro para descortinar o país, o que criava um olhar interno demarcado pelo externo. Não só isso: um olhar voltado ao passado, a um tempo pretérito que acreditava ser capaz de reencontrar, mas que, na verdade, estava sendo inventado. O que organizava a paisagem brasileira era, pois, um sentido pitoresco, de uma terra concebida como bela, exuberante e vasta. (BRIZUELA, 2012)

Essas ideias sobre a paisagem brasileira, que perduraram no imaginário ao longo dos anos, seriam ressignificadas pelo regime militar. A floresta, que antes aparecia idealizada em termos de beleza, passou a ser configurada também em um sentido desafiador. Os esforços integracionistas do governo ditatorial tinham na maior delas, a Amazônia, a última fronteira a ser incorporada à pátria. Da visada ao passado, emergia um pressentimento de futuro, de uma conquista por se concretizar. (CERRI, 2000) Analisando duas fotos do espaço amazônico veiculadas nacionalmente em propagandas de 1971 e 1972, Luis Fernando Cerri

(2000, p. 131) percebe na figuração da estrada um elemento agregador que “quebra a monotonia das árvores, rompe o seu denso tecido, e faz presente a ação do coletivo nacional sobre a floresta inimiga, como um adversário que é cortado de feridas por onde esvai a sua força, o que permite subjugar-lo”. O novo enquadramento não anulava o anterior, mas o tornava mais complexo: tinha-se, pois, uma “virgem [...], hoje acessível Amazônia”, como afirma material produzido na mesma época pela Embratur, autarquia vinculada ao Ministério do Turismo (1974 apud ALFONSO, 2006, p. 89). Esse interesse em disponibilizar o território amazônico também se oferecia ao estrangeiro, como constata Louise Prato Alfonso (2006). A Embratur, que havia sido criada para divulgar o país no exterior, muitas vezes recorreu a ele para criar campanhas, quase sempre calcadas na concepção de uma natureza paradisíaca, usada de vitrine.

É justamente se apropriando desse tipo de paisagem idealizada que Barreto inicia o trabalho. No entanto, nas fotografias utilizadas pelo artista para produzir os cartões-postais, não há vias que permitam prenunciar a conquista territorial. O cenário que se apresenta é edênico. A primeira foto (Figura 1) dá a ver o sol figurando em meio a um céu amarelado, próximo das águas de um rio. A composição põe a linha do horizonte quase ao centro, dividindo-a em duas partes mais ou menos iguais, com leve predominância da porção superior. Na parte inferior, o movimento do curso fluvial, captado em borrões sutis, parece ganhar um equivalente acima, em deslocamento que é intuído para as nuvens. Na faixa central, percebe-se um pedaço de terra, com mata fechada ao longe, impenetrável à visão também pelas sombras acentuadas. A segunda imagem (Figura 2) apresenta semelhanças estruturais. Novamente, tem-se céu e rio harmonizados quase simetricamente, com terra e vegetação segmentando o quadro ao meio. Dessa vez, um pouco mais de destaque é dado às águas, que ocupam uma zona maior. A iluminação está mais constante, menos contrastada, o que permite enxergar nuances da mata, inclusive algumas árvores que dela se sobressaem. Na fração de baixo, nota-se reflexos que produzem uma duplicação espelhada da de cima. As duas fotografias dão a ver a paisagem brasileira, bela, exuberante e vasta. Céu e rio são seus elementos constitutivos. O firmamento, formoso por si só, já conseguiria fixar uma representação do paraíso. A ele adicionam-se ainda as águas,

que, como observa Brizuela (2012), são sempre necessárias ao Jardim do Éden – talvez, pode-se pensar, pelas qualidades de força, transformação e purificação que potencialmente abrigam.

Entretanto, na intervenção proposta pelo artista, algo desestabiliza essas noções. “Para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza”, pondera Anne Cauquelin (2007, p. 104). O que chama a percepção em outro sentido são os cortes feitos nas imagens. São 58 retalhos feitos na primeira imagem e 59, na segunda.⁷ Eles não apenas quebram a unidade pretendida pela cena paisagística como subvertem-na em suas características. A beleza, a exuberância e a vastidão do paraíso retratado são interrompidas, questionadas por aquilo que nelas irrompe. A justificativa da violação da paisagem sabe-se desde o texto de abertura do projeto: “cada recorte extraído representa pelo menos uma pessoa que foi morta em cada paisagem”. (BARRETO, 2016) A explicação mais precisa sobre esses dois postais encontra-se no verso deles, nos escritos que evidenciam que o local representado, especificado como sendo o Rio Araguaia e região, “foi alvo de violentas operações militares”, como informado em ambos. Outros detalhes são oferecidos: “quase 60 guerrilheiros foram mortos. Muitos deles foram decapitados. Os corpos seguem desaparecidos”, informa um dos textos no verso dos postais, que indica ainda que “índios e camponeses também foram torturados e mortos”; “muitos deles [guerrilheiros, índios e camponeses] foram decapitados e tiveram seus corpos lançados em rios da região” (BARRETO, 2016), complementa o outro escrito. O caráter edênico da paisagem é, assim, esfacelado por fissuras que reivindicam uma leitura que passe pelo reconhecimento desses crimes que nela tomaram forma – e que tiveram as águas, aquelas que Brizuela (2012) crê indispensáveis para a representação do paraíso, como ingrediente principal para ocultação.

7 Apesar de Barreto (2016) dizer basear-se no relatório da CNV, o número de recortes feitos não condiz com o número de mortes que é reconhecido nele. Conscientemente ou não, o artista reproduz a imprecisão que também se apresenta no relatório – que em um momento aponta 76 vítimas e em outro traz 70.

Recorda-se, com isso, que não foi apenas com a construção de estradas que o Estado se desfez da “floresta inimiga” ou tornou “acessível a Amazônia”, foi também com os assassinatos e desaparecimentos que cometeu nela e em nome dela, com o pretexto de preservar a região do Araguaia como espaço geográfico da nação, primeiramente, e para mantê-la como lugar social e cultural subjugado aos interesses do regime, na sequência. Também se lembra, dessa maneira, que as propagandas ufanistas do regime ditatorial veiculadas interna e externamente, sempre assentadas na natureza paradisíaca, serviam para melhorar a percepção que se tinha de um governo sangrento, camuflando seu caráter perverso.⁸ Se a paisagem apresentada nas imagens originais não conserva lembranças dos sujeitos que ali foram dizimados ou das marcas de violência perpetrada, os recortes e sua explicação verbal tentam forçar a rememoração. As palavras do artista William Kentridge (1998, p. 96 apud HUYSEN, 2014, p. 69-70) acerca de outra paisagem, da cidade Johannesburgo, poderiam ser apropriadas para esse caso: “o terreno esconde sua história”, em uma “correspondência [...] com o modo de funcionamento da memória”. Contra o terreno que esconde e contra a memória que esquece, o trabalho de Barreto se impõe para dar visibilidade às contradições entre o que a paisagem inicialmente oferece (o Jardim do Éden) e o que ela esconde (violência e mácula), entre o que se lembra de um local (imaginação geográfica da nação, vitrine da pátria) e do que se esquece (sujeitos assassinados, vitimados em crimes do próprio governo). Forma-se, assim, “um admirável desenvolvimento de valor e de imaginação dirigido a produzir memória a respeito dos sofrimentos e atrocidades que as vozes [e os olhos] do poder oficial preferiram esquecer”, como afirma Reátegui (2011a, p. 357) acerca de certas iniciativas memorialísticas colombianas.

8 Há um elemento a mais a ser considerado na desestabilização e subversão aí empreendidas. Muitas das imagens apropriadas por Barreto nesse projeto são oficiais, feitas por órgãos governamentais de turismo para a divulgação externa. Assim, as propagandas também são reformuladas por meio dos recortes, para aludir aos crimes que o regime ocultava nos mesmos cenários que, tomados como paradisíacos, eram usados para a autopromoção. O artista enfatiza esse sentido inclusive pela escolha do nome da obra, em inglês, feito “para inglês ver/ler”.

No que diz respeito designadamente ao Araguaia, isso significa algo mais. O que a perspectiva oficial sustenta até hoje é um entendimento raso sobre a região, que no passado tanto quanto no presente segue sendo relegada. Transformá-la em paisagem, em paisagem fraturada, é também uma maneira de rememorar a desmobilização da guerrilha, mas, acima de tudo, rememorar sua existência. Se foram os guerrilheiros que tomaram a dianteira para enxergar esse lugar pelas suas necessidades, percebidas como propícias para torná-lo cenário nascente da revolução; é nas marcas feitas por Barreto, ao promover a “retirada” dos militantes e paradoxalmente os “devolver” ao espaço, que novamente a estruturação do lugar pelas suas forças e fragilidades sociais e culturais pode se dar. Os recortes, assim entendidos, não só pedem reconhecimento da violência ditatorial e trazem à memória acontecimentos que marcam o espaço, mas eles também, por aquilo maculam na coletividade que o tinha como *habitat* – uma comunidade formada pela cooperação entre os militantes advindos de outros estados e os camponeses locais –, oferecem outra chance de sublevação. A conquista territorial, realizada pelos militares pela brutalidade, é revertida na reelaboração paisagística, na nova interpretação que então se torna possível.

A materialização da memória, seja na forma fotográfica – na frente do cartão-postal –, seja na forma de história escrita – no verso ou no relatório maior do qual deriva e ao qual se reporta –, é, também, uma maneira simbólica de ocupar os espaços esvaziados pelos corpos e, com esse preenchimento, clamar por uma nova insurreição da guerrilha. Visualizar e verbalizar, direta ou indiretamente, as atrocidades do período tornam-se maneiras de oferecer seguimento à história dos indivíduos que fizeram frente a elas e que padeceram por isso. Aos limites do enfrentamento com a verdade, a justiça e a reparação dos fatos,⁹ a memória

9 É preciso reconhecer que nada disso se dá sem obstáculos. Há uma dificuldade em transformar a memória local, ritual, em memória social e nacional, uma vez que o próprio direito à verdade, à justiça e às reparações dos crimes continua sendo negado, pelo que até então se desconhece da história da guerrilha e de seu aniquilamento. O relatório da CNV, que o artista toma como base para sua produção, tenta fazer oposição a essa recusa. O trabalho de Barreto igualmente se fixa assim. “Frente a essas disrupções, a prática social da memória cumpre uma função restauradora”. (REÁTEGUI, 2011a, p. 369)

restituída pode romper o obscurantismo acerca do que se processou no local, antes, durante e depois da atuação guerrilheira. Desse modo, os espaços em branco que irrompem a unidade paisagística oferecem à percepção do Araguaia meios de se dispor contra a invisibilidade desse local e dos acontecimentos que ali transcorreram, recuperados em seu vigor para assim indicar uma chance de continuidade, de retomada do desejo que antes o animava e que não se destrói ou se destitui pela violência estatal, pelos crimes executados.

Ao pensar a paisagem, no modo como é construída pela fotografia na contemporaneidade, Mauricio Lissovsky (2014) observa que ela adiciona uma nova camada à concepção moderna, que era mais preocupada com a conformação do espaço – e que guiava os esforços tanto no período imperial, como analisado por Brizuela (2012), quanto no ditatorial, como examinado por Cerri (2000) e Alfonso (2006). “A produção contemporânea defronta-se agora, mais do que nunca, com o enigma da morada do humano”. (LISSOVSKY, 2014, p. 162) Por isso, são aspectos desse habitar que atualmente se tornam mais proeminentes. O autor, a partir de uma incursão a algumas obras contemporâneas, elenca quatro figuras importantes: exílio e retorno; sedimentação e catástrofe. A paisagem conformada por Barreto parece situar-se nos limites do calamitoso, que, segundo essa conceituação, se caracteriza pelo desarranjo das formas. A desordem, inexistente nas imagens originais, é posta nos cartões-postais pelas lacunas forjadas, em ausências evidenciadas. São as vidas ceifadas, tornadas visíveis pelos retalhos, que lançam a paisagem no catastrófico. Isso também se instala na aliança verbovisual, na obstinação de afirmar os “guerrilheiros [que] foram mortos [e cujos] os corpos seguem desaparecidos [...] lançados em rios da região”. (BARRETO, 2016) As fendas criadas na cena paisagística, ancoradas na verbalidade, forçam a percepção da estada de indivíduos que têm presenças e ausências preservadas, que “retornam” ao espaço do qual na verdade nunca saíram, mas que só assim podem ser vistos. Tem-se, portanto, uma questão de habitação.

E, para Lissovsky (2014), o problema da morada humana nas paisagens contemporâneas é sempre fruto da expectativa de um lugar ainda por vir. Por isso, mais do que para o pretérito, a paisagem aponta para o vindouro, para “os ‘lugares que têm’ o ‘poder’ de ‘nos fazer ver o futuro’,

onde, parece ser coisa do passado tudo o que nos espera” (LISSOVSKY, 2014, p. 17), diz ele tomando de empréstimo palavras de Walter Benjamin. Pela figura da catástrofe, da relação entre o tempo que já foi e o que ainda pode chegar, os cacos do mundo emergem em combinações tão desconcertantes que, se capazes de inquietar, permitem vislumbrar soluções para a busca comum por novo espaço para se habitar, no devir-tempo de um lugar que é tensionado em estranha configuração. O mesmo se dá nos postais de Barreto. Nas duas paisagens catastróficas do Araguaia, fragmentadas pelas fissuras a elas impostas como marcas de crimes anteriores, cria-se uma chance de ver na região, de novo percebida como um espaço dotado de forças e fragilidades, o lugar propício para um levante que torne digno o desejo de outrora, que lhe faça sobreviver, a partir da renovação permitida pela rememoração. De novo, é o desejo, é a esperança de dias melhores, que dá o tom. Mas agora são as imagens que se levantam, como rastros, farrapos da história, que precisam ser contempladas, imaginadas e montadas em operações das quais podem germinar o conhecimento e a legibilidade dos tempos – como tão bem ensina Didi-Huberman (2012, 2018) quando reflete sobre a potência das imagens.

Um último elemento merece destaque. Além da exclamação do desejo, os levantes implicam em liberação e transmissão de força. A forma assumida pela obra torna-se bastante propícia para isso. “Cartões-postais marcam lembranças de viagem [...] Quando enviamos um cartão-postal, remetemos um estado de espírito que une a experiência da viagem e precisa ser compartilhado com alguém que também faz parte daquela história”,¹⁰ sugere Carlos Carvalho, curador da primeira exposição em que o trabalho foi exibido, no Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre de 2016. A viagem que Barreto faz é ao espaço constituído pela Guerrilha do Araguaia, permitida pela leitura do relatório da CNV. A paisagem com a qual se depara é menos aquela dos elementos físicos constituintes – céu, rio, mata – do que a das ideias, sensações e sentimentos sobre eles elaborados – os desejos de camponeses e guerrilheiros. O estado de espírito que ele remete, que se sente na obrigação de parti-

10 Ver: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016).

lhar com outros, é justamente do querer que deu vida àquela realidade, pela qual incursiona no ensejo de uma iniciativa de justiça transicional. O capítulo do relatório sobre o Araguaia, enorme, de tantas páginas, é resumido em duas imagens. Duas imagens simples, mas de força extraordinária porque, vestigiais, abrem passado e futuro. O artista os endereça ao público, que somos também nós, convida-nos a tomar parte, a nos unirmos na experiência de desvelamento. Não são postais dirigidos a parentes ou a amigos, a pessoas íntimas cujos nomes sobreescreve; estão, ao contrário, destinados a estranhos, a anônimos – e, por isso, podem nos encontrar. Como os panfletos jogados ao ar que Didi-Huberman (2017a, p. 372) descreve em certa ocasião, o trabalho “é o indício de um desejo que voa, que vai aonde quer, que insiste, que persiste, que resiste apesar de tudo [...] ação de tocar para apreender, para arrastar algo ou alguém fora do seu lugar habitual”. A morada última que a obra de Barreto alcança é, conclui-se, o nosso corpo, corpo de quem, ainda vivo, no presente, pode fazer sobreviver o desejo, iluminando outras utopias.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, L. P. *Embratur: formadora de imagens da nação brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279143>. Acesso em: 9 abr. 2020.
- BARRETO, G. Postcards from Brazil. *Gilvan Barreto*, [s. l.], 2016. Disponível em: <http://gilvanbarreto.com/postcards-from-brazil>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Comissão Nacional da Verdade, relatório*: volume I. Brasília, DF: CNV, 2014. v. 1. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 2 abr. 2020.
- BRIZUELA, N. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 2012.

CATELA, L. S. Lo invisible revelado: el uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas. In: FELD, C.; MOR, J. (org.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p. 337-361.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERRI, L. F. Espaço e nação na propaganda política do “milagre econômico”. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 5, n. 2, p. 113-135, 2000. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2106>. Acesso em: 9 abr. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017a. p. 289-383.

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Espasa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, G.(org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017b. p. 13-22.

DIDI-HUBERMAN, G. Levantes. Entrevista concedida a Vera Casa Nova. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 19-27, 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/ars/article/view/123427>. Acesso em: 30 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DOCUMENTO 4. Análise do Pcdob sobre a guerrilha do Araguaia (1976). [S. l: s. n.], 1976. In: PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL. *Os arquivos secretos da guerrilha do Araguaia total da documentação: 108 documentos – 1197 páginas*. [S. l: s. n.], 1976. Coletânea de documentos digitalizados e compilados pelo Partido Comunista do Brasil. Disponível em: http://dhnet.org.br/glenio/araguaia/operacao_araguaia/araguaia_18_doc_pcdob_01.pdf. Acesso em: 2 abr. 2020.

HUYSSSEN, A. O teatro de sombras como veículo da memória em William Kentridge e Nalini Malani. In: HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. p. 57-82.

LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MADERUELO, J. La definición de paisaje. In: MADERUELO, J. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005. p. 15-39.

PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL. Relatório Arroyo (1974). *Grabois*, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/upload/010-relatorio-arroyo.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2020.

REÁTEGUI, F. As vítimas recordam: notas sobre a prática social da memória. In: REÁTEGUI, F. (org.). *Justiça de transição: manual para a América Latina*. Brasília, DF: Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011a. p. 357-378. Disponível em <http://justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/jt-manual-para-america-latina-portugues.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

REÁTEGUI, F. Introdução. In: REÁTEGUI, F. (org.). *Justiça de transição: manual para a América Latina*. Brasília, DF: Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011b. p. 35-44. Disponível em: <http://justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/jt-manual-para-america-latina-portugues.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2020.

RICOEUR, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

SANTOS, A. C. L. Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas. *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 34, p. 233-259, 2018. Disponível em: <http://revistas.usp.br/ars/article/view/137293>. Acesso em: 30 mar. 2020.

SCHAMA, S. Introdução. In: SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13-30.

SELIGMANN-SILVA, M. Memória do esquecimento: as 434 Vítimas. In: MOLINA, F. *Hiatus: a Memória da Violência Ditatorial na América Latina*. São Paulo: [s. n.], 2018. Disponível em: <https://fulviamolina.com/hiatus>. Acesso em: 30 mar. 2020.

SIMMEL, G. A filosofia da paisagem. *Revista de Ciências Sociais – Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 12, p. 15-24, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em: 8 abr. 2020.

STUDART, H. Os camponeses na Guerrilha do Araguaia. In: COMISSÃO CAMPONESA DA VERDADE. *Relatório final: violações de direitos no campo, 1946 a 1988*. Brasília, DF: CCV, 2014. p. 257-268. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/Relat%C3%B3rio%20Final%20Comiss%C3%A3o%20Camponesa%20da%20Verdade%20-%2009dez2014.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Abertura da Exposição Postcards from Brazil, de Gilvan Barreto. UFRGS, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://ufrgs.br/ufrgs/noticias/galerias/abertura-da-exposicao-postcards-from-brazil-de-gilberto-duran>. Acesso em: 12 abr. 2020.

Capítulo 8

IMAGENS DA REVOLUÇÃO: ALFREDO NORFINI E A PINTURA DA CABANAGEM

Magda Ricci

APRESENTANDO AS TELAS

Elas estão em toda parte: em livros, informes publicitários ou na propaganda eleitoral. Toda a vez que a Cabanagem é retomada, as pinturas de Alfredo Norfini ressurgem como a visualização necessária do movimento amazônico de 1835. Tomadas de improviso, elas são percebidas por alguns quase como fotografias de época, como um retrato próximo e fiel do levante cabano e do típico revolucionário do século XIX. Estamos descrevendo duas pinturas históricas datadas de 1940: a primeira, *Cabano Paraense*, apresenta um homem simples, de pés descalços e chapéu de palha, configurando o mestiço como típico cabano de 1835. A segunda, *o Assalto dos cabanos ao trem*, é uma evocação ao episódio mais conhecido dentro do processo de retomada de Belém pelos cabanos, em agosto de 1835, a tomada do trem de guerra. Nela, uma multidão de anônimos enche o quadro numa perspectiva de conjunto: é a eclosão da massa revolucionária mestiça.

Essas duas telas constituem marcos interpretativos do movimento cabano. No entanto, de 1940 até hoje muito foi estudado a respeito da Cabanagem. Desde as primeiras interpretações, ainda crivadas pela ótica do Império repressor, até hoje houve uma reabilitação gigantesca do movimento de 1835 e um processo que transformou seus líderes de malfeitores e traidores da causa imperial em heróis locais e nacionais, que ora se caracterizavam por seu republicanismo, ora pelo nacionalismo, ou ainda por suas ideais revolucionárias e socialistas. Nasceu na literatura histórica pelo menos uma porção de “típicos cabanos”. Esse processo iniciado por Jorge Hurley e Ernesto Cruz em 1936 e 1940 ganhou força

nos anos de 1970 e 1980, com estudos como os de Carlos Rocque, Paquale Di Paolo ou Vicente Salles.¹ Nessa conjuntura de mudanças interpretativas, o mestiço pintado por Norfini em 1940 poderia ter sido esquecido, mas não o foi. Pelo contrário, essas mudanças não alteraram a importância que estes novos autores atribuíram aos dois quadros aqui citados (Figuras 1 e 2), a ponto de aparecerem comumente nas edições dos livros da década de 1970 e 1980, bem como serem amplamente difundidos em livros didáticos e paradidáticos de história do Brasil do período imperial. Contudo, as telas de Norfini foram sendo relidas a cada novo estudo da Cabanagem, a ponto de sua história primeira ir se perdendo com o passar dos anos.

O objetivo principal deste capítulo é compreender mais de perto o que o pintor apresentava ao público e a historiadores paraenses em 1940, procurando desmistificar a noção de obra de arte como retrato da realidade, reinserindo essa produção no contexto dos debates políticos e intelectuais do entreguerras na Amazônia.² Este texto pretende colocar algumas dúvidas sobre tantas certezas. A primeira das questões provém do tempo em que as telas foram pintadas e das intenções do pintor ao pintá-las.

O PINTOR, SEUS ESTUDOS E PERSPECTIVAS

Alfredo Norfini foi desenhista, aquarelista, pintor e professor. A acurada pesquisa de Ruth Tarasantchi o descobre nascido em Florença em 1867. Coursou já moço a Real Academia de Belas Artes de Lucca, na Itália, onde seu pai, Luigi Norfini, havia sido diretor. Sua família era de pintores e artistas, sendo seu pai um conhecido pintor de batalhas. Da Europa, Norfini migrou para a América, como muitos o fizeram no período. E o fez pelo

1 Para uma análise mais apurada dessas mudanças historiográficas, ver: Ricci (2001, 2012) e Pinheiro (2001).

2 Para uma leitura sobre a obra de arte e seus significados dentro e fora dos cânones artísticos, ver: Gombrich (1990). Já para a relação entre pintura e sociedade há muitos livros de tradições e conclusões bastante diversas. Ver, dentre outros: Francastel (1990), Ginzburg (1989) e Baxandall (1991).

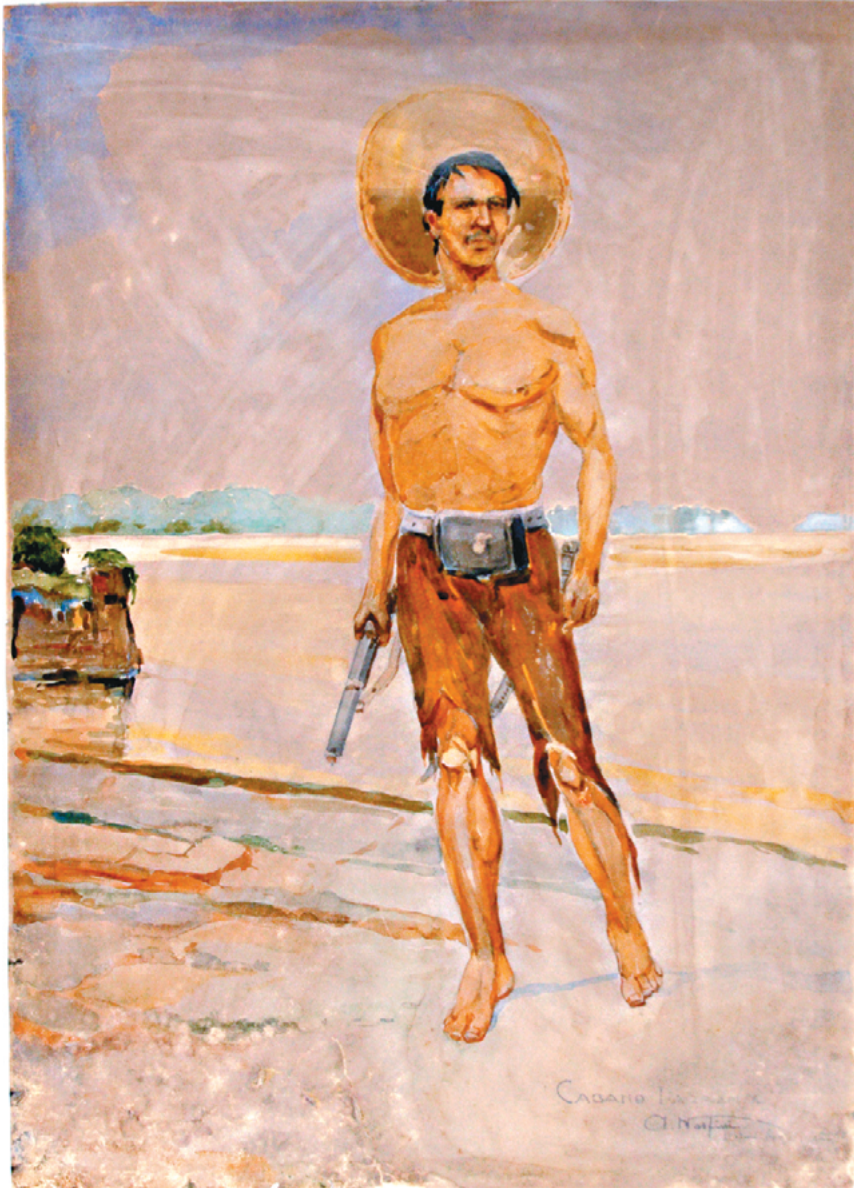


Figura 1 – *Cabano paraense*, Alfredo Norfini, 1940, aquarela
Fonte: acervo do Museu de Arte de Belém.



Figura 2 – *Assalto dos cabanos ao trem*, Alfredo Norfina, 1940, aquarela
Fonte: acervo do Museu de Arte de Belém.

percurso comum à época. Primeiramente, passou pela Argentina, onde se casou, em 1893, com Maria Colli. Em 1898, aportou em Santos e, dali, seguiu para o rico e cafeeiro interior paulista, residindo em Campinas e expondo em várias cidades do interior, bem como na capital do estado.

Em 1892, Norfini participou da “Grande Exposição de Artistas Internacionais” em Nice, na França. No ano seguinte, aportou em Buenos Aires, na Argentina, lá permanecendo até 1898, quando chegou ao Brasil, fixando residência em Campinas, São Paulo. Naquela cidade, fundou um curso de pintura com Angelo Bretoni e Agnelo Correia, organizando ali a “Primeira Exposição de Artes e Artes Aplicadas às Indústrias”, em 1903. Em seguida, nos anos de 1913, 1921 e 1925, expôs em Ribeirão Preto, interior de São Paulo. No entanto, por um período breve, entre 1908 e 1911, morou no Rio de Janeiro, RJ, onde atuou na *Revista Renascença*. Em seguida, retornou para São Paulo (SP), onde, a convite de Ramos de Azevedo, foi nomeado professor do Liceu de Artes e Ofícios, também colaborando em jornais e revistas, inclusive a *Antártica Ilustrada*, da qual foi fundador.³

À semelhança de muitos imigrantes e artistas europeus, Norfini ganhava a vida com sua arte, atuando em vários ramos. Primeiramente, tinha a função mais estável de professor de pintura, depois atuava como gravurista de revistas e jornais, e, por fim, fazia periódicas exposições, onde se mostrava de maneira mais autoral. Ao longo de sua longa vida, sempre esteve ligado a várias pessoas, empresas e instituições de pesquisa e ensino. Eram pessoas como Eugênio Bevilaqua, que o convidou em 1908 para trabalhar na luxuosa *Renascença: revista mensal de letras, ciencias e artes*, no Rio de Janeiro, publicação que tinha Rodrigo Octavio e o pintor Henrique Bernardelli como proprietários e editores e que, entre

3 Entre as exposições de que participou neste período ressaltam-se: Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1899/1908/1909/1941; Exposição Brasileira de Belas Artes, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1911/1912/1913; Artistas Pintores do Brasil, Rio de Janeiro, 1934; Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, várias edições entre 1934 e 1943 (Pequena Medalha de Prata, 1934/1943); Exposição de Paisagem Brasileira, no MNBA, Rio de Janeiro, 1944. Após a sua morte, sua obra figura nas mostras: Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, 1945; Mostra do Ciclo de Exposições Momentos da Pintura Paulista – Divani e Norfini: Dois Mestres Pintores do Liceu de Artes e Ofícios e a Modernidade Paulistana, no Museu Lasar Segall, São Paulo, 1981; Dezenove e vinte: Uma Virada no Século, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986; O Olhar Italiano sobre São Paulo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993. Para mais detalhes, ver: Tarasantchi (2002).

1904 e 1908, foi uma das primeiras no Brasil a publicar em papel *couché*, com gravuras e ilustrações coloridas.⁴ Outra pessoa-chave na vida profissional de Norfini foi o político paulista e mecenas das artes e ofícios Ramos de Azevedo, que o trouxe novamente para São Paulo para lecionar no novo Liceu de Artes e Ofício. Ainda há uma figura como o arquiteto Paulo Rossi, com quem dividiu, em 1922, uma importante viagem a Minas Gerais, que lhe rendeu muitas telas e prestígio como pintor e paisagista de cenas e tipos da época colonial mineira e do Brasil. Explico melhor...

Nas décadas de 1910 e 1920, Norfini excursionou pelo Sul do Brasil e, depois, por Minas Gerais, estudando temas como os do gaúcho típico, bem como o do vaqueiro do Marajó. Sua produção no período foi vasta. Somente no ano de 1922, o pintor expõe em Minas um total de 55 aquarelas em uma série que nomeou de *O Velho Brasil – Época Colonial – Minas Gerais*, que era uma homenagem do autor por ocasião do primeiro centenário da Independência do Brasil.

Fascinado pela arquitetura barroca, Norfini viajou pelo interior pintando paisagens e tipos históricos ou costumeiros. Estudou detalhadamente os telhados coloniais, buscando entender sua textura, tonalidades, tanto quanto a maneira concreta com o qual era feito. Misturando a arquitetura com a história em um notório conjunto de trabalhos em aquarelas, ficou conhecido na história da pintura no Brasil como “documentarista”,⁵ pintor especializado em ressaltar construções igrejas e trechos da arquitetura colonial no Brasil. No entanto, seu envolvimento com a temática histórica vinha de antes e era parte de um contexto histórico mais amplo. Em certo sentido, isso já estava na família, pois seu pai estava envolvido com história das batalhas. Além disso, a virada do século XIX para XX foi um momento profícuo de mudanças sociais e urbanas, marcado também por uma série de comemorações e propostas de estudos das chamadas histórias nacionais.

4 A coleção da revista *Renascença* encontra-se disponível no *site* da Biblioteca Nacional Digital. Para informações sobre a contribuição às artes e ciências desta revista ver dissertação de Alcântara (2016).

5 Sobre este conceito de “documentarista”, ver: Tarasantchi (2002).

No Brasil, Norfini se envolveu com um dos mais notáveis “homem-memória”: o diretor do Museu Paulista, Affonso Escragnolle Taunay. Primeiramente, ilustrou o livro de Taunay sobre a história do café. Em seguida, recebeu como encomenda a pintura de uma tela baseada no desenho de Hercule Florence, intitulada de *Cavalhadas em Sorocaba*. Também pintou uma outra sobre cenas de São Paulo colonial, que a modernidade da capital do café estava prestes a destruir. Essas telas, somando-se a muitas outras pensadas em conjunto por Taunay, faziam parte de uma série que tinha como objetivo principal recuperar a narrativa da história paulista, de seus principais logradouros, personalidades, festas típicas e cultura popular⁶ Taunay e outros homens pelo Brasil afora começavam a se preocupar em constituir instituições-memórias, capazes de abrigar telas e fotografias antigas e modernas que pudessem captar, em essência, o sentido de uma história pátria e o transmitisse para as gerações futuras.

Com a proclamação da República, este processo de redescoberta do passado ganhou mais força, atingindo então direções diversas. Saía de cena a tela histórica romântica – quase sempre laudatória da memória da família real portuguesa e Imperial – e surgiam novos-velhos homens e cenários heroicos. É nesse contexto que Norfini e seus estudos coloniais-barrocos ganhavam força.

Preocupados com a botânica, a zoologia, e experimentadores de novas técnicas para a produção de tintas e cores, pintores como Norfini, Benedito Calixto ou mesmo o paraense Theodoro Braga redescobriram um Brasil ainda quase desconhecido, interessando-se por paisagens e temas arquitetônicos e históricos que ressaltavam as glórias do recém-surgido povo brasileiro. Povo este agora renovado pelos estudos dos republicanos recém-alçados ao comando do Brasil. Começaram pela botânica: desde 1920, Norfini preocupava-se com o estudo das árvores brasileiras. Pontua Ruth Tarasantshi (2002, p. 151):

Ao pintar árvores, além de captar as massas colocava alguns detalhes a fim de que pudéssemos identificar a paineira, a

6 Sobre esta recuperação narrativa de Affonso Escragnolle Taunay, ver: Tarasantchi (2002).

tiburquina, o ipê-amarelo florido, o ipê-roxo ou então os altos pinheiros do Paraná. Nos quadros em que a árvore é o tema principal, preocupava-se com os arbustos vizinhos, o mato rasteiro, o céu com as nuvens.

Além das árvores, flores e frutos, Norfini preocupava-se com os animais. Em 1933, a convite do Dr. Rodolfo Von Iering, esteve em viagem ao Nordeste estudando piscicultura, executando trabalhos sobre a incubação do Curimatã. Era também um aficionado por cavalos, estudando muito seus ágeis movimentos, os quais costumava buscar transmitir em suas telas.

Talvez com os ganhos de tantos e diversificados trabalhos-estudos, Norfini obteve fundos e vontade para passar uma temporada na Europa, para onde retornou em 1937. Do velho continente, que então estava sendo destroçado pela Segunda Guerra Mundial, o pintor seguiu para terras mais distantes e antigas, indo até o Egito. Antes de sua volta e mudança de residência de São Paulo para o Rio de Janeiro, ainda passou por Portugal. Dessa longa viagem, o pintor realizou junções importantes para seus estudos de pintura, que agora, mais do que nunca, relacionavam a arquitetura colonial e seus entornos com a natureza e os homens típicos, frutos de uma sociedade e de seus governantes. Foi com toda esta experiência de vida e de estudos que Norfini incumbiu-se de pintar as duas telas sobre o movimento de 1835.

A CABANAGEM NO OLHAR DO PINTOR

Em 1940, diferentemente de 1922, Norfini já não mais fazia cópias de paisagens de pintores do século XIX, ou nem mesmo retratava os grandes vultos da emancipação política do Brasil. Os dois trabalhos de Norfini para o Pará incidem sobre um episódio revolucionário, como revolucionária era a nova época em que se vivia. Entre a década de 1920, com o tenentismo e a Coluna Prestes, passando pelo processo revolucionário de 1930 e pela Segunda Guerra Mundial, o Brasil e o mundo vivam momentos de explosão social. As duas telas de Norfini vieram à luz por meio de um concurso organizado na Biblioteca e Arquivo Público do Pará en-

tre julho e novembro de 1940. A ideia do concurso, por sinal lançada ao público paraense durante a comemoração da Semana da Pátria, em setembro de 1940, era promover a arte em comum acordo com a educação cívica no Pará. Em pleno Estado Novo, a arte e a cultura, para o Estado, estavam a serviço do civismo e do patriotismo. É nesse contexto que podemos começar a entender os dois quadros de Norfini.

Começo pela tela histórica da multidão cabana: o *Assalto dos cabanos ao trem*. Nela, estão presentes os elementos principais do gosto de Norfini: a natureza, o homem típico e a arquitetura colonial. Da direita para a esquerda, o pintor fez surgir uma frondosa árvore da Amazônia. Aos seus pés, dois índios agachados observavam a todo o movimento de forma atenta. Muitos mestiços, com armas de fogo ainda em mãos, jaziam ao pé da tela e um deles, ainda vivo, falava aos dois índios mostrando-lhes armas. Dessa cena, Norfini partia para uma outra: a do movimento da massa dos cabanos. Uma horda de mestiços e caboclos formava uma massa. Todos caminhavam coesos, numerosíssimos. Suas fisionomias se misturavam, borravam-se propositalmente nas pinceladas do pintor. Eles invadem a tela ao meio, separando a natureza amazônica – com os índios e a enorme árvore – da arquitetura colonial, na forma da Igreja das Mercês e do estreitamento das ruelas antigas, símbolos máximos da conquista: a Igreja e o Estado. Todos seguiam em comunhão rumo à luta, ao assalto do trem de guerra. Todos eram estrangulados pela estreiteza do terreno, pela dificuldade de acesso ao prédio do trem de guerra, onde numerosos cabanos foram mortos. Aqui, vale a pena uma pequena pausa para uma explicação. Por que o pintor deteve-se em uma cena do assalto a um trem de guerra? O que esse assalto poderia simbolizar?

Quando pensamos hoje no movimento cabano, logo associamos as ações cabanas com a tomada de Belém em janeiro de 1835. Como pintar essa tomada? Se a resposta hoje pode ser simples, em 1920 ou 1940, não o era. A geração de Alfredo Norfini viveu a passagem de uma pintura histórica que retratava o povo como codjuvante da história para uma outra que o colocava no centro da tela. No entanto, ainda durante o Estado Novo, o povo estava sob a tutela populista de um Estado centralizador e autoritário. Na cena de agosto de 1835, Norfini encontrou elementos centrais da ação popular ideal para sua época. Ali o povo agia quase que

sobre si próprio, quase sem liderança. No entanto, a cena recuperava um massacre cruel em que o principal tópico era o heroísmo popular somado à falta de sentido da luta mortal. É também curioso notar que, para além do trem, ressurgia a natureza. Novo verdume de árvores e um céu vermelho de fogo pesam sobre o trem, enquanto um céu azul, mas repleto de brancas nuvens está posto sobre a Igreja das Mercês.

Verde e vermelho, amarelo e azul. Os contrastes servem aqui para ressaltar o sentido do movimento que a tela busca recuperar a todo o custo. Há na aquarela uma dialética proposta entre a natureza amazônica e a ação cabana. Entre os índios junto à árvore frondosa e irreal, posto que ali nunca existira de fato, e a multidão cabocla e mestiça em luta contra a opressão colonial. A igreja e as ruas são, simultaneamente, obstáculos e sustentáculos da luta desses homens. O cabano paraense é um misto entre o índio e o branco colonizador, com todas as contradições aí reunidas.

Na multidão, nada de líderes, nada de palavras de ordem vindas de cima, apenas um movimento de ação conjunta. Na tela de Norfini, foi valorizado o conjunto, mesmo que na história real os mandantes estivessem incitando os cabanos à tomada do trem. As descrições desse massacre enunciavam outros agentes, como se pode perceber na narrativa recuperada por Domingos Antonio Raiol. Nela, Eduardo Angelim declamava aos cabanos a situação desta segunda tomada de Belém, em agosto de 1835. Proclama o então líder cabano que subiu ao poder com a morte de Francisco Vinagre, um pouco antes de se chegar ao trem de guerra:

Briosos e valentes paraenses! Meus bons amigos e dignos companheiros d'armas! Fazem hoje 6 dias com outras tantas noites, que sustentamos um fogo mortífero contra os nossos inimigos, que tiveram o arrojo e atrevimento de provocar os brios dos dignos filhos desta rica e importante província, ameaçando-nos com fuzilamento, prisões e algemas. Diziam os covardes que nós não passaríamos do portão de Nazaré, e quando muito do Largo da Pólvora! Logo no primeiro dia da nossa entrada nesta cidade, levamos de vencida os escravos do poder e ficamos senhores de mais de metade da cidade, e já estaríamos senhores de toda a capital, se tivéssemos algumas

peças de artilharia. Mais alguns dias de constância e seremos vencedores. (RAIOL, 1970, p. 851)

Já na tela de Norfini encontramos os cabanos sem a liderança de Eduardo Nogueira Angelim ou qualquer outro herói. O ato da multidão é elevado ao extremo. No entanto, ele também tem sua dose de irracionalidade, de situação limite. Era um punhado de gente se precipitando para a luta, mas também para a morte. Essa tela recupera mais as falas dos líderes que atuaram contra os cabanos. Veja, por exemplo, o ofício que Raiol recuperou e que fora escrito pelo comandante da defesa de Belém e presidente da Província, Manuel Jorge Rodrigues, em 5 de setembro de 1835:

Ainda que eu me pudesse sustentar por mais dois ou três dias, não teria forças para assegurar a cidade contra novos ataques, abandonado dos voluntários e tendo 230 mortos e feridos, sem que a esquadra me pudesse fornecer marinheiros. [...] O contingente do batalhão do Maranhão e o desta província apenas tinham 100 praças capazes de entrar em fogo, sem haver com que mudá-las para lhes dar sequer meia hora de descanso. Finalmente guerra sem soldados, esmorecimento ou covardia da maior parte dos nacionais – a cidade transformada em trem de guerra com muita pólvora, chumbo, armas e terçados a despeito de minhas ordens preventivas – um alemão fabricando pólvora com materiais achados em casas particulares – um país hidrográfico sem navios pequenos – uma aturada impiedade a repetidos crimes, são as causas principais das desgraças desta província que, a não receber quanto antes socorros e tais que decidam e segurem a sua sorte, será devastada pelos selvagens, atentas as disposições que vejo e porque toda é povoada de semelhante gente. (RAIOL, 1970, p. 828)

A descrição anticabana era a que recuperava à época de 1835 a cidade “devastada pelos selvagens”, uma “guerra sem soldados” e uma cidade “transformada em trem de guerra”. Exaltar a imagem desse trem era uma faca de dois gumes. Ali havia sido o local decisivo da vitória cabana, mas também foi o local onde na cidade de Belém se mostrou a cena mais dra-

mática da luta travada até então. Ao escolher não incluir Angelim, Norfini fazia uma opção mais pautada na ordem imperial e na versão anticabana.

Do coletivo para o único. Da tela do “Assalto” para a do “Cabano Paraense”. O movimento traduz-se por sair da multidão cabocla para visualizar uma de suas células. Ali expõe-se, em cores avermelhadas da luta real e irracional, um típico caboclo paraense. Um mestiço que tem ao fundo o rio, a baía e um quê de natureza, mas nada ao fundo é muito nítido. Tudo é secundário perante a figura em si do cabano. Um cabano que veio vindo, chegando pelos rios. Uma parte de si é tida como ainda rústica, quase indígena, mas outra é nobre, quase portuguesa. Ele tem um porte altivo, um olhar seguro, braços e mãos prontas para a luta. Contudo, chega descalço, sem camisa, de chapéu de palha. Mais uma vez uma seleção de Norfini muito precisa. Salta aos olhos um herói ambíguo, tal como Tiradentes o foi para Minas Gerais. No entanto, diferente de Tiradentes, o cabano de Norfini era um anônimo e não um líder da Cabanagem. Ele não era um, mas representava a maioria que recentemente fora descoberta. Ele estava ali em nome dos paraenses de 1940, que deviam continuar sua luta, especialmente depois de 1930 e 1937, com a Revolução de Vargas e o Estado Novo no Brasil. O povo, a massa e a raça recheavam a tela do já idoso pintor italiano em 1940. No entanto, nada no quadro do pintor nos leva para uma revolução idealizada, bem organizada, como programa político definido, ou traçado. Pelo contrário, era um cabano lutador simples, quase despojado do ato de pensar. Um cabano genérico, que agia pela ira, pelo próprio movimento da multidão sem rosto. O cabano de Norfini nada se liga ao que a historiografia veio a construir na década de 1980 e 1990. Ele é datado e vem com nome e biografia. É de Norfini e de 1940.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, J. S. *Vitrine das ciências: a divulgação científica nas revistas cariocas Kósmos, Século XX e Renascença (1904-1909)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2016.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- NORFINI, A. *Assalto dos cabanos ao trem*. 1940a. Aquarela. Atualmente no Museu de Arte de Belém.
- NORFINI, A. *Cabano paraense*. 1940b. Aquarela. Atualmente no Museu de Arte de Belém.
- PINHEIRO, L. B. S. P. *Visões da Cabanagem: uma revolta popular e suas representações na historiografia*. Manaus: Valer, 2001.
- RAIOL, D. A. *Motins Políticos*. 2. ed. Belém: UFPA, 1970. Tomo 5.
- RICCI, M. Do sentido aos significados da Cabanagem: percursos historiográficos. *Anais do Arquivo Público do Pará*, Belém, v. 4, n. 1, p. 241-274, 2001.
- RICCI, M. Llagas de guerra y actos de fe política: la ‘Cabanagem’ en la narrativa historiográfica y antropológica. *Boletín Americanista*, Barcelona, n. 64, p. 33-57, 2012.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. Alfredo Norfini. In: TARASANTCHI, R. S. *Pintores e paisagistas: São Paulo – 1890-1920*. São Paulo: EdUSP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002. p. 147-153.
- TÁVOLA, H. *Cavalhadas em Sorocaba: 1830: Desfile de cristãos e mouros*. 1920. Pintura, óleo sobre tela, 81,5 x 87 cm. Atualmente no Museu Paulista da USP.

Capítulo 9

“DA PERIFERIA À UNIVERSIDADE”: IMAGENS DOS APROVADOS NOS VESTIBULARES PARAENSES EM UM LEVANTE TÍPICAMENTE AMAZÔNICO

Mariana Almeida

INTRODUÇÃO

No dia 30 de janeiro de 2020, os listões de aprovados nos vestibulares da Universidade Federal do Pará (UFPA) e da Universidade do Estado do Pará (UEPA) foram divulgados juntos, em uma ação inédita. O evento produziu diversas imagens de jovens calouros que circularam – e viralizaram – pelas redes sociais. Imagens feitas nas universidades, nas ruas do centro e da periferia de Belém e de outras cidades do interior do Pará; imagens que configuram outras paisagens à cidade a partir do que mostram nos cenários, sujeitos, enquadramentos, encenações, gestos, emoções, figurinos, brincadeiras e também do que elas ocultam para além da materialidade.

Imagens essas, produzidas em um evento anual popular em Belém, com particularidades locais, que nos chamam a atenção pela carga emotiva que exibem e nos colocam diante da reflexão sobre a potência política que carregam enquanto uma experiência de levante amazônico exitoso – aos que aparecem em cena – e não violento; o que essas imagens mostram, expressam e também o que obscurecem, nos permitindo compreender os sentidos que se constroem na contemporaneidade da região.

Empreendemos nosso percurso por discussões feitas sobre levantes, imagens e política a partir de autores como Didi-Huberman (2011, 2016, 2017), Marques (2014), Rancière (2017), Butler (2017) e Alloa (2015), buscando um diálogo com outros estudos que nos auxiliem a pensar criticamente sobre essas imagens insurgentes sem deixar de considerar os próprios sujeitos que as compõem e os contextos cultural, político e social que ocupam e conferem sentidos ao que é dado a ver.

Analiticamente, concentramos nossos esforços nas fotografias de jovens aprovados produzidas no bairro da Terra Firme, na periferia de Belém, divulgadas nas redes sociais do Coletivo Tela Firme e que também ocuparam algumas das manchetes de jornais do dia (uma delas trazia a frase exposta no título deste trabalho). A partir disso, buscamos refletir sobre os levantes e suas imagens construídas; sobre a potência política das imagens de insurgências considerando também as emoções expressas, os gestos encenados, os desejos emancipatórios reivindicados e que, particularmente nessas fotografias que selecionamos, trazem a alegria e a euforia como expoentes significativos. Imagens que nos convocam também a refletir contextos sociais e políticos em que estão inseridas e ainda sobre o que deixam de mostrar nos enquadramentos.

Compreendemos que, ao exporem à luz a comemoração de jovens periféricos aprovados em vestibulares de universidades públicas da Amazônia, essas imagens possuem uma dimensão potencialmente política – e transformadora – como experiência rara de levante bem-sucedido, que abre outros possíveis a partir do que é tornado visível, dizível e pensável no espaço público de lugares historicamente marginalizados.

CALOUROS SÃO SUJEITOS INSURGENTES?

“Eu consegui, pai. Eu consegui!”, dizia a jovem, moradora da periferia de Belém, chorando emocionada abraçada com o pai. O cabelo e o rosto manchados de laranja e amarelo, efeitos do pó de colorau e ovos jogados nela durante o tradicional trote paraense; os braços do pai acolhem-na, ela recebe um beijo dele também emocionado enquanto ambos são fotografados e/ou filmados – há uma outra câmera no canto registrando o momento. A moça, aprovada no vestibular para o curso de Direito da UFPA, não se contém de felicidade pela recente conquista e sua emoção expande-se, transpõe-lhe, é compartilhada e observada coletivamente pelos outros que compõem os limites do enquadramento. Ao fundo, desfocados, estão os espectadores dessa vitória que carrega uma emotividade que não se limita ao âmbito do “eu” porque diz de algo social, maior do que o próprio ser individual, como nos diz Didi-Huberman (2016).



Figura 1 – Comemoração de aprovada no vestibular
Fotógrafo: Alexandre Moraes. Imagem cedida pelo autor.

Compreendemos essas imagens apresentadas neste espaço como registros de um levante tipicamente amazônico, que compõem um cenário local que em boa parte nos remete a de um dia de Carnaval, que se espalham por toda cidade e todo o Estado, que são construídas com especificidades que revelam desejos e expressam sentidos cultural e socialmente compartilhados, que expandem os significados políticos da educação e manifestam possíveis outros modos de levantes. Nesse caso, não violento. A jovem caloura emocionada junto ao pai na Figura 1 foi aprovada em sua segunda tentativa de acesso à UFPA. “*Em 2019 eu não passei no vestibular, ele [o pai] me olhou e disse: você é muito mais que uma nota. Foi então que eu vi que 2020 seria o meu ano porque ele estava lá comigo*”.¹

Por que (e o que) chamamos, portanto, de levantes? Recorremos primeiramente à Butler (2017), ao nos dizer que os levantes – sublevações, insurgências – são formas de resistência, de tentativas – coletivas, pon-

1 Depoimento fornecido ao portal *IG Último Segundo*. Ver em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/2020-01-31/reacoes-de-estudantes-aprovados-no-vestibular-emocionam-a-internet-veja-videos.html>.

tuais e periódicas – de realizar o desejo por emancipação, por conquista de liberdade, de igualdade e direitos políticos quando, no limite, pessoas estão forçadas a “tolerar o intolerável” ao serem excluídas, negadas, rebaixadas em uma sociedade democrática; é um “pôr-se de pé” diante de uma injustiça, da constatação de um sofrimento inaceitável encarnado de formas diferentes, mas comum. Para Didi-Huberman (2017), levantes assumem uma experiência interior radical que parte das próprias memórias esquecidas que se inflamam junto aos desejos e que têm o gestual, o verbal, o psíquico e o atmosférico como marca.

Um levante “se faz com certa energia, força, com uma intenção física e visceral que não é apenas individual, mas compartilhada [...]” (BUTLER, 2017, p. 25), em que os corpos aliançados assumem uma força política, deslocam-se, contestam o poder identificado como causador do sofrimento e da sujeição e buscam desmanchá-lo, mesmo diante dos riscos aos quais estão expostos na insurgência. (BUTLER, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2017) Ao nos sublevarmos, portanto, surgem formas corporais em movimento que “[...] tornam perceptíveis, veiculam, orientam, implementam os levantes tornando-os plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301), tornando-os palpáveis ao serem extraídos de uma dor inextinguível como sua terra natal.

Formas corporais que se materializam em gestos, por exemplo, e manifestam uma potência fundamental “de ou na ausência de poder” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 311), de desejo e de vida, sem garantias de seu próprio fim, de transformação da realidade ao qual estão sujeitos os que se sublevam. Em qualquer levante, por maior que seja, reside a possibilidade do fracasso. Ainda assim, não deixa de existir e de se repetir, histórico e culturalmente, articulado por emoções que se transformam em prática para a ação revolucionária e alteram as paisagens. Para Rancière (2017, p. 67), o levante, ao desmanchar a ordem normal e causar a desordem, “constrói o tempo e os lugares de aparição de um povo distinto daquele que estava incorporado na ordem existente das ocupações”.

Os levantes produzem imagens – e narrativas – que dão continuidade aos anteriores e animam os posteriores. Essas imagens expressam os gestos e as emoções nos corpos verticalizados que se assumem como ativos no processo de ir contra e dar fim a uma situação intolerável, buscando liberdade, dignidade, mobilidade e/ou igualdade (BUTLER, 2017)

para si e para os outros. Gestos e emoções construídos e transmitidos culturalmente e que “sobrevivem apesar de nós, apesar de tudo”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 302)

Sobrevivem, inclusive, por essas imagens que organizam o tempo, cristalizam ações e experiências, e que podem servir como lampejos aos (levantes) que virão sob as mesmas reivindicações; imagens que, na esteira das reflexões feitas por Didi-Huberman (2011, 2017), afirmam desejos sobreviventes de liberdade, tornando-os visíveis, legíveis e os dirigindo a outros como indícios “de um desejo que voa, que vai aonde quer, que insiste, que persiste, que resiste apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 372) – como fazem os vagalumes, as borboletas e, inclusive, a calouira de Direito que mostramos anteriormente – e que, portanto, possuem uma dimensão política em suas configurações.

POTÊNCIAS POLÍTICAS EMOLDURADAS NA PERIFERIA

Uma pesquisa publicada em 2019 pela Associação dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes) revela que, naquele ano, pela primeira vez o número de estudantes pretos, pardos e indígenas nas universidades brasileiras superou o de brancos. Na UFPA, maior universidade do país em número de alunos matriculados em cursos de graduação, esse percentual chegou a 78,4% do total. Outros dados da pesquisa revelam que 85% dos alunos dessa mesma instituição possuem renda familiar per capita de até 1,5 salário mínimo e que a cada quatro graduandos da universidade, três são os primeiros da família a cursar o ensino superior. Além disso, também em 2019, 73,48% dos aprovados na UFPA vieram da rede pública de ensino. (MONTEIRO, 2019)

Esses dados nos chamam a atenção pelo ineditismo, pelo que representam em termos de acesso à universidade pública na Amazônia e pela força política que apresentam e que vem, justamente, de seu volume crescente, acompanhando as discussões de Butler (2017) sobre levantantes e complementando o esforço que buscamos realizar neste espaço de refletir sobre as imagens de aprovados feitas especificamente na periferia de Belém como imagens de um levante exitoso no que diz respeito à conquista do acesso à educação pública superior e de qualidade por uma parcela de sujeitos a quem esse direito básico é historicamente negado e/ou dificultado.



Figura 2 – Comemoração de aprovados no vestibular
Fotógrafo: Harrison Lopes, do Coletivo Tela Firme. Imagem cedida pelo autor.

Ao discutir sobre política das imagens a partir de Rancière, Marques (2014, p. 68) afirma que uma imagem é política ao “desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras” presentes nos modos pelos quais os sujeitos e os corpos “aparecem” em cena, indicando “possibilidades de resistência, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente”. (MARQUES, 2014, p. 71) Ao desafiar a percepção social dominante, as imagens (potencialmente) políticas desestabilizam regimes de visibilidade vigentes, recortam tempo, espaço, sujeito e objeto, e são capazes de redefinir vínculos, promover rupturas e transformações. (MARQUES; CORREIO, 2014)

No caso da Figura 2, observando-a primeiramente como uma imagem associada à política situada nela mesma, temos um grupo de jovens aprovados no vestibular que irrompe no espaço precário da periferia munido de uma alegria e euforia intensas, que vão de encontro com a rotina urbana do lugar. Sujeitos que criam um outro tempo – o da comemoração, o da festa, o da alegria, o do êxito – entre moradores e veículos que se deslocam de modo cotidiano; sujeitos que criam um outro espaço que não é o da violência e o do sofrimento, aos quais estão costumeiramente submeti-

dos nas próprias imagens que circulam midiaticamente. Uma imagem que desvela dissensos, como por exemplo entre o morador que compartilha da alegria em primeiro plano e a outra do lado oposto que apenas observa a movimentação atípica; entre o pequeno trio elétrico que carrega pelo alto os novos universitários e o trabalhador andando em sua bicicleta no meio fio ou a mãe que caminha com seu filho protegendo-se da mesma chuva que não se mostra como empecilho à comemoração dos aprovados.

Nessa imagem, gestos e expressões cheios de energia visceral compartilhada, pois dizem mais sobre algo coletivo do que individual (BUTLER, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2017), reorganizam tempo e espaço dos sujeitos, colocando-os a ocupar outros lugares a partir de uma encaenação própria e culturalmente construída do tipo de levante que estamos abordando (a saber, o acesso à universidade pública na Amazônia); que expandem os sentidos da periferia para além das ausências – de políticas públicas, por exemplo –, permitindo a abertura de outros regimes do visível, dizível e legível, que potencializam outros possíveis, outras construções imagéticas sobreviventes desses sujeitos marginalizados.

A comemoração pela aprovação no vestibular no Pará, e principalmente na Região Metropolitana de Belém, é marcada por peculiaridades que a torna distinta de outros estados brasileiros. A começar pela presença de música própria como trilha sonora do evento, a “Marchinha do vestibular”, do mestre do carimbó paraense Pinduca. As festas, realizadas no mesmo dia da divulgação do listão e em várias partes da cidade, duram um dia inteiro – geralmente com churrasco e cerveja para família, amigos e vizinhos. Os corpos dos aprovados estampam tradições: os rapazes têm a cabeça raspada, nas moças são amarrados laços feitos de jornal; nas testas, braços e pernas dos calouros a palavra “burro” ou “burra” são escritas com batom, “além do trigo e dos ovos, que são jogados por toda roupa e para todo lado” (MELO; ALVES; OLIVEIRA, 2017, p. 1) e também uma placa carregada ao pescoço, geralmente feita de papelão, com a identificação de “calouro” ou “caloura” e os nomes do curso e instituição para os quais foram aprovados. Em muitos casos, os calouros circulam pela cidade dentro de porta-malas de carros que fazem “buzinaço” e colocam a música do Pinduca para tocar por onde passam e compartilhar a conquista com outros moradores desconhecidos.

Essas tantas práticas e emoções culturalmente construídas não escapam aos olhos de quem registra o evento, e podem desvelar outros modos de mostrar os sujeitos em determinados espaços, a exemplo dessas fotografias que selecionamos para este trabalho. Afinal, não há neutralidade no posicionamento que o fotógrafo assume ao produzir suas imagens. Ele “não tem condições suficientes para mudar um contexto, uma vida ou um pensamento, mas ele pode mostrar novos ângulos e novas percepções sobre o cotidiano” (MARQUES; CORREIO, 2014, p. 11) e que tiram os corpos de seus lugares previamente assinalados. Assim, certas imagens, a partir de determinados enquadramentos, tornam-se potencialmente políticas por mudarem perspectivas, quebrarem noções normativas e oferecerem aos sujeitos “aparentes” a possibilidade de se olharem – e serem olhados – de outros modos. (MARQUES; CORREIO, 2014)

As imagens que aqui apresentamos ocupam, ao nosso ver, um lugar nos novos regimes de visibilidade e representação, que desestabilizam a ordem discursiva com registros para além da dor e da falta, na esteira do que defende bell hooks (2019) a respeito, mais especificamente, das imagens circulantes de pessoas negras e signos da negritude. Ao colocar esses sujeitos marginalizados no centro do espaço público de aparição figurando uma conquista emancipatória, como é o acesso à educação superior enquanto algo extraordinário para a realidade em que vivem, essas fotografias rompem, em certa medida, com modos hegemônicos de ver e de mostrar; apresentam-se como transgressoras da normatividade com a potência dos gestos e expressões encenados, frutos de desejos sobreviventes e, nesse caso, realizados.

“TUDO AGORA É ALEGRIA”: ESPECIFICIDADES DE UM LEVANTE PELA VIA DA EDUCAÇÃO

Para Didi-Huberman (2017, p. 229), a alegria é espaçosa: “ela é tão fundamental que o ato do levante amplia, dilata o mundo ao nosso redor e nos coloca em ressonância com ele”. Nessas imagens do bairro da Terra Firme, a alegria mostra-se como um sentimento pós-levante que se opõe às probabilidades disponíveis a esses jovens periféricos e que, por isso mesmo, se expandem à comunidade – familiares, amigos, vizinhos, curiosos – e desorganizam espaço e tempo.

Não há levante, fracassado ou exitoso, sem certa dose de emoção. Algo particularmente significativo para o tipo de levante que estamos abordando. As emoções, sendo um movimento e uma forma de agir no mundo, expõem os sujeitos a si mesmos e aos outros, passam por gestos historicamente construídos, sobreviventes e reconhecíveis, e são potencialmente transformadoras quando se tornam pensamentos e ações: “[...] as emoções têm o poder – ou são um poder – de transformação. Transformação da memória em desejo, do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 44)

Ao tomarmos como base os estudos de Rancière (2017), entendemos que garantir uma vaga em universidade pública, para esses sujeitos, significa a conquista de uma liberdade individual, tendo o seu próprio movimento como fonte, mas também coletiva. Na dimensão íntima dos levantes no espaço e tempo cotidianos, “ninguém pode ser libertado por outro senão por si mesmo, mas também ninguém pode se libertar sem os outros”. (BALIBAR, 2010 apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 369)

No contexto político, econômico e social da Amazônia, especialmente a partir da década de 1960, com o crescimento acelerado da urbanização das grandes cidades brasileiras, a educação formal (superior) apresenta-se cada vez mais como meio necessário para a “inserção na vida social da cidade e mesmo como uma das poucas vias de ascensão social dos indivíduos”. (LOUREIRO, 2007, p. 23) No entanto, as políticas públicas não acompanharam a demanda, e o acesso à educação de qualidade tornou-se um dos protagonistas do aprofundamento das desigualdades sociais.

A acelerada urbanização da vida brasileira vai deixando à margem do progresso um contingente humano cada vez mais numeroso, sem os direitos sociais garantidos, dentro os quais o direito à educação. Se antes a educação não era indispensável para a inserção na vida social [na Amazônia], no mundo da cidade sua falta corresponde a uma forma de exclusão social completa [...], não participação na vida cultural da cidade e desigualdade em relação aos demais [...]. Assim é que a educação precária e a pobreza fundiram-se de forma inseparável, como elementos inerentes da exclusão social moderna. (LOUREIRO, 2007, p. 23)

Para Loureiro (2007), o acesso à educação de qualidade, especialmente no contexto amazônico, destaca-se como fator fundamental para a conquista da igualdade, de condições dignas de existência urbana, de cidadania e transformação da vida social precária, não apenas dos indivíduos, mas também dos que estão próximos a eles. A emotividade compartilhada desses jovens aprovados – que são parte das estatísticas que mencionamos anteriormente a respeito do novo perfil de graduandos nas universidades – carrega também, portanto, a dor de condições intoleráveis, a necessidade de forçar limites até a ruptura do que os aprisiona e a potência de levantes anteriores animados pelo desejo da transformação de vida dos sujeitos marginalizados nas periferias da cidade.

Na Figura 3, a principal ponte que dá acesso ao bairro da Terra Firme, em Belém, torna-se palco e cenário de uma ocupação teatral com figurinos e elementos de cena específicos que assumem outras funcionalidades (o ovo e o trigo, por exemplo, já não são para cozinhar bolo, mas para enfeitar e marcar os jovens aprovados e os que estão juntos a eles); com práticas, expressões e gestos emotivos distintos do cotidiano (e que se movimentam em oposição aos outros que compõem o enquadramento ao fundo, a exemplo dos trabalhadores mototaxistas à direita e aos dois homens encostados no muro branco à esquerda).

Para celebrar uma conquista emancipatória, esses sujeitos colocam-se de pé, ocupam a rua de outros modos, resignificam o espaço comum da comunidade e convocam um outro estado de espírito aos que dele participam – e também aos que olham esses enquadramentos da imagem diante da alegria e da euforia por ela fixadas.

É preciso mostrar. É preciso tornar visível, dizível, legível e reconhecível o resultado da luta empreendida pelos que agora comemoram com intensa alegria junto à comunidade. Uma luta desigual em muitos aspectos e que, por isso mesmo, representa para aqueles que obtêm sucesso uma forma de “vencer” na vida diante de uma realidade urbana em que quase tudo falta, desde saneamento básico até transporte público. É preciso mostrar. E mais ainda quando a conquista é realizada em conjunto.

Nessa quarta e última imagem que compõe nosso *corpus* de análise, os braços erguidos como símbolos da luta e resistência juntam-se no ar. De mãos dadas, na mesma ponte do bairro da Terra Firme, os jovens



Figura 3 – Comemoração de aprovados no vestibular

Fotógrafo: Harrison Lopes, do Coletivo Tela Firme. Imagem cedida pelo autor.



Figura 4 – Comemoração de aprovados no vestibular

Fotógrafo: Harrison Lopes, do Coletivo Tela Firme. Imagem cedida pelo autor.

calouros encenam o êxito de um levante coletivo, em que a conquista deles é também uma conquista da comunidade; figuram a superação das dificuldades aparentes nas imagens. Levantam-se em gestos e expressões – entre sorrisos e lágrimas – para mostrar novas paisagens possíveis apesar de tudo – em que as placas com a identificação da especificidade dos êxitos individuais tornam ainda mais reais e palpáveis essas novas paisagens. Juntos, no centro e no lugar que ocupam momentaneamente (desordenando a rotina), funcionam como exemplaridade a outros levantes posteriores. Ao mesmo tempo em que obscurecem aqueles que não alcançaram esse resultado.

Ainda que essas imagens, a partir do posicionamento assumido por quem as registra, transpareçam o êxito de um levante, é necessário não perder de vista o que elas deixam de fora dos enquadramentos, o que borram e tornam opaco. Alloa (2015, p.16) aponta um paradoxo no gesto de olhar as imagens ao reconhecer que elas podem tocar o que está ausente e, assim, tornar presente o que está distante da materialidade. “Operadora de eclosão ou ainda de abertura, a imagem introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição do fora”. Há, portanto, uma relação entre a transitividade transparente (o que mostra) e a intransitividade opaca (o que obscurece) nas imagens.

Existe uma parcela ainda maior composta por aqueles, periféricos ou não, que ficaram de fora das vagas ofertadas nos vestibulares – e também de fora das bordas dessas imagens. Mas que nem por isso deixaram necessariamente de também fazer levante, ou ainda que deixarão de fazer em novas oportunidades que tiverem para isso. No entanto, diante das condições de concorrência e desigualdade que os vestibulares das universidades públicas brasileiras apresentam, seguindo uma lógica meritocrática que expõe injustiças sociais, haverá com frequência uma quantidade maior daqueles que fracassam e não dos que obtêm sucesso ao pleitear pelas vagas.

Ao mostrar a comemoração e a alegria pelo êxito, essas mesmas imagens que aqui apresentamos escondem a tristeza e o choro de uma maioria que precisará adiar – às vezes mais de uma vez – a realização do desejo de transformação de vida pela via da educação pública superior.

Ao mesmo tempo em que expõem especificidades regionais e registram as realidades políticas e sociais que atravessam os que aparecem e os que não aparecem em cena e que, diante disso, desvelam potências como parte de um levante amazônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de um apanhado geral da discussão sobre levantes, buscamos neste espaço refletir a respeito das imagens de jovens aprovados nos vestibulares de universidades públicas, na periferia de Belém, como partes da experiência de um levante bem-sucedido – aos que compõem o centro dos enquadramentos –, que carregam particularidades locais e desvelam potências políticas entre o que mostram, e também o que escondem. Ao nosso ver, diante do que foi exposto ao longo do trabalho, essas fotografias desordenam regimes de visibilidade, abrem novas paisagens e funcionam como faróis aos levantes posteriores que virão sob os mesmos desejos latentes de emancipação, de transformação da realidade, de igualdade de direitos e oportunidades, de um modo de vida digno e libertador aos sujeitos periféricos.

Ressaltamos a importância dessas imagens diante de um cenário contemporâneo nacional de ataque e desmonte às universidades públicas e às políticas implementadas para a democratização e diversidade no acesso ao ensino superior gratuito. Para diversos autores, como bell hooks (1994) e Paulo Freire (1987), a educação mostra-se como prática de liberdade principalmente aos sujeitos oprimidos, sendo necessário, portanto, a construção e defesa de salas de aula cada vez mais multiétnicas e multiculturais que desestabilizem a ordem hegemônica, desigual e opressora vigente e possibilitem a construção de novos paradigmas. Reside daí, em certa medida, parte da singularidade que compõe o registro daqueles que, vivendo à margem dos centros urbanos, conseguem acessar o ensino público superior.

Reivindicamos, ainda, o papel que essas imagens operam ao ocupar certos lugares diante do contexto social, político e educacional do país. São imagens localizadas no Pará, na região amazônica que é historicamente negligenciada e invisibilizada na distribuição de recursos e

políticas para a educação superior e demais setores sociais, alcançando as poucas universidades que existem na região como lugares ainda mais privilegiados na possibilidade de transformação de vida dos sujeitos, povos e comunidades que habitam a Amazônia. Não à toa, a luta pelo acesso ao ensino superior coloca-se como um levante contra condições – individuais e coletivas – intoleráveis, como um meio de transpor barreiras que foram colocadas, e seu êxito é permeado de particularidades, incluindo as emotivas, como expressam as imagens que aqui abordamos.

Por último, ressaltamos também a potencial abertura de sentidos, significados e reconfigurações presente nessas imagens com relação, especificamente, a sujeitos pretos, pardos e indígenas em uma periferia amazônica. Ainda que não tenha sido nosso principal foco de reflexão neste trabalho, consideramos fundamentais as possibilidades apresentadas para discussões posteriores sobre a construção de novos protótipos de imagens desses sujeitos que, ao se fixarem na paisagem do visível, constroem novos olhares, novos regimes de visibilidade, novas configurações narrativas e, em consequência, novas experiências (BORGES, 2014; HOOKS, 2019) que podem, em algum momento, deixarem, enfim, de perpetuar violências.

REFERÊNCIAS

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

BORGES, R. A beleza de Lupita Nyong'o e as bananas do Neymar: deslizamentos ou deslocamentos discursivos em torno do racismo?. *Portal Geledés*, São Paulo, 7 maio 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/beleza-de-lupita-nyongo-e-bananas-neymar-deslizamentos-ou-deslocamentos-discursivos-em-torno-racismo/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 23-36.

DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017, p. 289-382.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?*. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOOKS, B. *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*. New York: Routledge, 1994.
- LOUREIRO, V. R. Educação e sociedade na Amazônia em mais de meio século. *Revista Cocar*, Belém, v. 1, n. 1, p. 17-46, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/141>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MARQUES, Â. C. S. Política das imagens, subjetivação e cenas do dissenso. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 17, p. 61-86, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MARQUES, Â. C. S.; CORREIO, A. S.A. Rancière e a política das imagens: rosto, olhar e subjetivação na fotografia de JR. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-1331-1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MELO, D.; ALVES, A.; OLIVEIRA, E. Para além dos trotes e dos parabéns: vestibular no Pará, marketing e a ‘cultura da concorrência’. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: INTERCOM, 2017. p. 1-16. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1589-1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MENEZES, E. D. B. A modelagem sócio-cultural na expressão das emoções. *RBSE*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 6-23, 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/39680>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MONDZAIN, M.-J. Imagem, Sujeito, Poder. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016.
- MONTEIRO, G. Dados inéditos coletados em pesquisa nacional revelam quem está hoje na maior universidade da Amazônia. *Portal*

UFPA, Belém, 12 jun. 2019. Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/10267-dados-ineditos-coletados-em-pesquisa-nacional-revelam-quem-esta-hoje-na-maior-universidade-da-amazonia>. Acesso em: 19 jun. 2020.

RANCIÈRE, J. Um levante pode esconder outro. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 63-70.

Capítulo 10

MEMÓRIAS DE UM GESTO: CINTILAÇÃO PASSAGEIRA NO GARIMPO DE SERRA PELADA

Marcelo Leite Barbalho

UM MUNDO DE ESPERANÇA, LAMA E VIOLÊNCIA

Serra Pelada, o maior garimpo a céu aberto do mundo, é um evento marcado no imaginário do país. O sonho do eldorado amazônico atraiu milhares de homens, em sua grande maioria pobres e analfabetos, que, contando apenas com as duas mãos e uma picareta, sonhavam se tornar milionários do dia para noite. O garimpo surgiu em 1979, quando a notícia de que um pequeno proprietário de terra havia descoberto ouro começou a levar garimpeiros para uma região próxima a Marabá, no interior do Pará. O Brasil atravessava grave crise econômica, com enorme dívida externa, e a mina de ouro era vista como uma possível solução para os problemas financeiros do país. Serra Pelada logo se tornou um importante assunto nacional. As histórias de riqueza e violência embaladas pela febre do ouro atraíram boa parte da imprensa. O garimpo também se tornou tema para muitos fotógrafos, entre eles Juca Martins, que fez a primeira grande reportagem fotográfica de Serra Pelada, em 1980, e Sebastião Salgado, que iniciava, em 1986, um projeto sobre o declínio do trabalho manual, “o fim da primeira grande revolução industrial”. E é a partir da obra de Salgado que este artigo se desenvolve.

Salgado chegou a Serra Pelada quando a montanha havia sido transformada em buraco, quase todo o ouro retirado e 50 mil garimpeiros lutavam para manter seca a cava com 200 metros de profundidade.¹

1 Sebastião Salgado só obteve permissão da Polícia Federal, que controlava o acesso à mina, para fotografar Serra Pelada após a saída dos militares do poder, em 1985. O fotógrafo, que na segunda metade dos anos 1960 havia atuado como militante da Ação Popular (AP), uma

É possível considerar que suas fotografias contribuíram decisivamente para a imagem de Serra Pelada que persiste ainda nos dias de hoje: uma massa densa de corpos que se espalham como formigas por uma cratera gigante e cavam a terra em busca de ouro. Um cenário fantástico, uma típica paisagem hollywoodiana, que remete a uma visão bíblica e a eventos como a construção das pirâmides do Egito. “Nunca, desde a construção das pirâmides por milhares de escravos ou a corrida do ouro em Klondike – que levou cem mil garimpeiros ao Alaska, entre 1896 e 1899 –, houve uma tragédia humana tão épica”, diz Salgado (1999, p. 11). Ao comentar o trabalho do fotógrafo brasileiro, José de Souza Martins (2008, p. 156) afirma que “o épico está na própria brutalidade das cenas, da multidão que atua como formiga, da vontade de sair do nada, de alçar-se acima das possibilidades correntes, de dentro do imenso buraco da escavação”.

As imagens de Salgado evocam também o imaginário de Velho Oeste existente em torno do sul do Pará: a coragem e a resistência de milhares de homens que, movidos pela esperança de enriquecer, enfrentavam um mundo duro, cheio de lama, crueldade e violência extrema. Praticamente todos os dias ocorriam acidentes e conflitos violentos na mina – os casos de assassinatos ou mortes de garimpeiros vítimas de desabamentos de barrancos, no entanto, não causavam comoção a ponto de interromper a busca pelo ouro. Uma foto de Salgado em particular revela muito do conflito e da tensão que estavam contidos na epopeia vivida pelos homens chafurdados na lama, cavando em busca de ouro: a do garimpeiro que olha fixamente para um policial militar enquanto segura com firmeza o cano do fuzil do soldado. Trata-se de uma das imagens mais reproduzidas e, conseqüentemente, mais populares da obra de Salgado.² O parágrafo a seguir descreve o que é visível nessa fotografia.

Como uma estátua, o trabalhador se posta firme no chão, com os pés plantados resolutamente na terra, determinado a não ceder um mi-

das organizações de esquerda que combateram o governo militar, antes de se mudar para a Europa, foi monitorado durante a ditadura pelo Departamento de Operações de Informações (DOI) do Centro de Operações de Defesa Interna (CODI).

2 A fotografia foi publicada em três livros de Sebastião Salgado: *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* (2006); *Serra Pelada* (1999), que integra a prestigiada coleção Photo Poche, criada pelo editor francês Robert Delpire; e *Gold: mina de ouro Serra Pelada* (2019).

límetro. Sua mão esquerda agarra a arma do policial. O torso rígido, seus braços fortes e suas pernas musculosas, talhadas nas incontáveis subidas e descidas diárias em escadas improvisadas com sacos de cascalho nas costas, exprimem força e energia. Seu rosto, voltado para o policial e que aparece de perfil para nós, não tem nada de vago ou sereno: é todo concentração. O corpo musculoso do garimpeiro, coberto apenas com um *short* curto e uma camiseta rasgada, está em perfeito equilíbrio sobre o terreno em declive e contrasta com a figura do militar, fardado e instável. Apesar de diminuído diante da forte presença física do trabalhador, o policial também exprime poder ao encarar o garimpeiro como se tomado pela crença de que é capaz de controlar o mundo à sua volta. A maioria dos espectadores – todos garimpeiros – que acompanha a cena tem seus olhos voltados para os antagonistas. Seus gestos e expressões são facilmente legíveis. Alguns olham com atenção, outros com apreensão e outros com espanto, enquanto uma parcela parece querer sair de perto do conflito.

É possível dizer o que se vê na foto de Salgado – devido principalmente ao fato de que toda fotografia é o resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz para uma superfície sensível. A fotografia é, portanto, um tipo de ícone, com forte semelhança visual, que possui uma relação indexical com seu objeto. A fotografia continua assim, perante o senso comum, a ser considerada uma espécie de espelho do real tal como este se apresenta num breve instante diante da câmera. A convicção no caráter indicial do fotográfico é usada como marca de autenticidade capaz de garantir fidedignidade à fotografia – notadamente a jornalística/documental, praticada por Salgado. Na opinião de Mary Panzer (2006, p. 9, tradução nossa), todos aceitam esse tipo de fotografia como estando a serviço de um propósito descritivo, “com a função de registrar e reportar ‘as coisas como elas são’”.³⁴

Mas certamente o que se vê não é tudo o que a fotografia pode expressar – fato que, aliás, é bem típico das fotografias. Ela expressa mais à

3 Texto original: “with the function of recording and reporting ‘things as they are’”.

4 Presente desde o século XIX por intermédio de metáforas como “espelho com memória”, “janela para o mundo”, “imagem do sol” e “lápiz da natureza”, o discurso da fotografia “automaticamente credível” é controverso. Porém, não é um tema que será debatido aqui.

medida que mais sabemos sobre o contexto em que foi captada. Não que a foto não diga nada a um espectador que desconhece tudo – ou quase tudo – sobre Serra Pelada. A imagem pode dizer muita coisa e certamente evocar outras tantas, dependendo do que ela pode estimular da memória de cada um de nós e da nossa informação prévia sobre o assunto registrado. O significado da foto não se limita ao embate testemunhado por Salgado, que suspende o fluxo do tempo no instante exato em que o garimpeiro encara de frente o policial armado.

A fotografia abre a possibilidade de fazer disparar um apelo à memória da época, que não pode ser narrada de modo direto pelo documento visual. O que interessa aqui é o que está além da superfície da imagem, pois ela não reúne em si o conhecimento do passado. O significado da fotografia se encontra mais no olho do observador sobre a cena retratada do que no talento do fotógrafo para registrar as coisas como elas são. É papel do intérprete tentar compreender a imagem fotográfica enquanto informação descontínua de um acontecimento passado. Esse é um argumento central para Boris Kossoy (2016), autor de uma metodologia de investigação e interpretação da história por meio da fotografia. Ao discorrer sobre o caráter ambíguo da imagem fotográfica, ele a considera “um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado”. (KOSSOY, 2016, p. 132)

A imagem fotográfica tem muitas faces e realidades. A primeira é a mais evidente, visível. É exatamente o que está ali, imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação) a segunda realidade, enfim. As demais faces são aquelas que não podemos ver, permanecem ocultas, invisíveis, não se explicitam, mas que podemos intuir; é o outro lado do espelho e do documento; não mais a aparência imóvel ou a existência constatada mas, também, e principalmente a vida das situações e dos homens retratados, desaparecidos, a história do tema e da gênese da imagem no espaço e no tempo, a realidade interior da imagem: a primeira realidade. (KOSSOY, 2016, p. 131-132)

Ainda conforme Kossoy (2016, p. 132), ao examinar determinadas fotografias, o espectador, quase sem perceber, mergulha no seu conteúdo e passa a imaginar “a trama dos fatos e as circunstâncias que envolveram o assunto e ou a própria representação – o documento fotográfico – no contexto em que foi produzido”. Trata-se, portanto, de um “exercício mental” de reconstituição quase que intuitivo. Com base nesse pressuposto e na ideia de que fotografia é memória, este artigo visa estimular uma reflexão a respeito do contexto onde nasce o gesto do garimpeiro que segura o cano do fuzil do policial militar. Ou seja, pensar sobre como as condições sociopolíticas da época influenciaram a organização do trabalho e contribuíram para manter milhares de garimpeiros sob o controle das forças de repressão. O texto ainda aborda a relação entre política e estética a partir da obra de Salgado.

UM FUGAZ ESTADO DE INSURGÊNCIA

A partir de relatos colhidos em reportagens da imprensa, é possível considerar que a atividade em Serra Pelada, apesar da aparência de caos, estava minuciosamente organizada. Logo que o garimpo surgiu, o governo do general João Figueiredo (1979-1985) enviou ao local Sebastião Rodrigues de Moura, o major Curió, ex-combatente na guerrilha do Araguaia. Sua tarefa era: assegurar a ordem – ele proibiu o porte de armas, a presença de mulheres e o consumo de álcool –; organizar o trabalho – os garimpeiros só podiam cavar a terra verticalmente para evitar invadir o “barranco” vizinho⁵ –; e controlar a chegada em massa de mais garimpeiros, além de impedir o contrabando de ouro.⁶ O militar dividiu o terreno em 300 pequenos lotes de terra – “barrancos”, com área de dois

5 O cascalho era colocado em sacos e transportados pelos carregadores de terra, que subiam dezenas de metros por precárias escadas de madeira, batizadas como “adeus, mamãe”, para depositá-los fora da cava sob vigilância do “apontador”, homem de confiança do “capitalista”. Os sacos eram então levados para uma área de peneiração, também pertencente ao dono do “barranco”.

6 O major Curió obrigou que todo o ouro fosse vendido ao posto local da Caixa Econômica, que pagava à vista, mas abaixo do preço do mercado. Isso, porém, não foi suficiente para impedir o contrabando de ouro.

por três metros – e os distribuiu aos pioneiros, de acordo com a ordem de chegada. Os homens que vieram em seguida se tornaram empregados dos “capitalistas” (donos dos “barrancos”).

A fim de que a obediência ao espaço delimitado a cada garimpeiro fosse absoluta, havia repressão por parte do interventor do governo. O major Currió afirmou certa vez no discurso com que iniciava as atividades do dia no acampamento: “Aqui o revólver que atira mais alto é o meu!”. “Em Serra Pelada ele cumpriria uma das últimas ações de direcionamento da massa por parte da ditadura, a primeira e última em que a ditadura teve êxito no seu sonho de amansar e enquadrar as populações rurais”, diz Martins (2008, p. 156).

A determinação do garimpeiro que enfrenta o policial é, portanto, um ato concreto de transgressão da ordem, um questionamento da legitimidade do poder dos militares. Uma atitude desafiadora perante a lei, em uma sociedade que acabara de passar por 21 anos de ditadura militar. O ato do garimpeiro diante do agente da repressão é uma forma de ação política executada por alguém cansado de se submeter a condições precárias de existência. De quem clama por justiça, de quem pede o reconhecimento de direitos e de quem sempre ficou à margem das decisões sociopolíticas do país. Sua reação visceral traz à tona a consciência e a convicção de um sujeito que chegou ao seu limite. Ao articular sentimentos de luta contra a opressão e a injustiça, a fotografia de Salgado pode ser vista como um símbolo de resistência contra o poder policial e como uma reação às forças que se opõem ao trabalhador. Ela remete, enfim, à ideia de um levante.

Segundo Judith Butler (2017, p. 24), um levante, de maneira geral, emerge “mais da indignação, da recusa, da raiva, de uma condição em que se vê a dignidade, vinculada aos limites morais do que deve ser suportado, negada ou aniquilada”. A imagem captada por Salgado, passível de integrar uma “iconografia das revoltas”, é representativa dessa sensação de que o limite foi ultrapassado. A fotografia do garimpeiro de “coragem admirável” que enfrenta uma “autoridade estabelecida” se enquadra no que Butler (2017, p. 26) denomina “metáfora estruturante” dos levantes: “a imagem de alguém que se levanta, alguém para quem se levantar representa uma forma de libertação, alguém com capacidade

física de se libertar das amarras, das correntes, dos sinais de escravidão, da sujeição, do feudalismo”.

Um levante acontece quando pessoas começam a se agrupar, a se deslocar, a se manifestar em público e agir para dismantelar o regime ou o poder ao qual se sujeitam. Esses agrupamentos, deslocamentos, manifestações públicas e ações se baseiam na indignação e na recusa, na convicção de que a sujeição não só foi longe demais, mas que, além de tudo, é injusta. O levante é uma forma real e coletiva dessa convicção, numa situação em que não há sujeito coletivo único. É uma convicção partilhada que circula entre pessoas: ela é heterogênea, mas alinhada; é encarnada de forma diferente, mas é comum. (BUTLER, 2017, p. 29)

No entanto, o levante não é algo individual. Não existe levante de um homem só. “O levante é sempre uma aventura coletiva, uma palavra que não existe individualizada”, afirma Antonio Negri (2017, p. 39). Ou seja, quem faz um levante o faz em conjunto e ao constatar um sofrimento inaceitável. A indignação individual que resultou na imagem de Salgado não teve potência suficiente, ou não provocou comoção suficiente, para mobilizar outros garimpeiros a se rebelarem contra as precárias condições de trabalho e a violência policial – o militar havia se comportado de forma demasiadamente agressiva após prender um trabalhador que invadira o “barranco” de outro garimpeiro. Na fotografia, a presença de um homem que, de braços cruzados, apenas observa a cena complacientemente é um indício de que a indignação não se propagou. É possível que o desejo individual de enriquecimento fosse mais forte do que a capacidade coletiva de união do grupo. O “nós” não se formou em Serra Pelada. Além disso, como salienta Butler (2017, p. 27), “antes de se chegar ao levante, quando somos mantidos em estado de sujeição, há maneiras de tolerar situações intoleráveis e de resistir que permanecem pontuais e clandestinas”. Para aliviar as tensões dos trabalhadores, bares e prostitutas se instalaram na Vila Trinta, que mais tarde se transformou na cidade de Curionópolis, a trinta quilômetros de distância de Serra Pelada.

A fotografia do garimpeiro que enfrenta o policial não produziu um herói ou um mártir, mas é uma imagem insurgente, capaz de simbolizar toda resistência e toda luta necessárias neste tempo em que vivemos. A história que ela carrega pode ser considerada parte de um processo que estava – e continua – em curso. O descontentamento dos trabalhadores de Serra Pelada, que aumentava a cada nova ameaça de fechamento da cava por parte do governo, teve desdobramentos trágicos: os massacres de São Bonifácio (1987), ocorrido na ponte mista sobre o Rio Tocantins, em Marabá; e de Eldorado dos Carajás (1996), em que 19 trabalhadores rurais sem-terra foram assassinados pela Polícia Militar do Pará. As mortes em São Bonifácio e Eldorado dos Carajás estão impressas nas memórias dos corpos dos que viveram ou ouviram relatos desses acontecimentos traumáticos. A imagem fotográfica, apenas um meio de registro entre tantos outros, também tem o poder de guardar essas memórias. E talvez resista mais ao tempo e se prolongue bem mais do que a vida de um garimpeiro, sequestrado pela adversidade do cotidiano de Serra Pelada.

ESTÉTICA E POLÍTICA NA FOTOGRAFIA DE SEBASTIÃO SALGADO

A obra de Sebastião Salgado é uma declaração política sobre os problemas econômicos e sociais da história recente do Brasil e do mundo. Desde os anos 1970-1980, ele se dedica a percorrer países da África, Ásia e América Latina para testemunhar o drama de quem sofre as adversidades da sociedade contemporânea, como famílias refugiadas, pessoas famintas, trabalhadores sem-terra e indígenas empobrecidos. Mas sua fotografia vai além da função de mero documento informativo, de expressão mimética, de registro, de reportagem: há muito de artístico nela – afirmativa que o fotógrafo costuma rejeitar em nome de seu compromisso com aqueles que são definidos como “excluídos”. Uma característica relevante é que estética e política são partes indissociáveis da obra de Salgado, além de sua opção pelo preto e branco.

Na opinião de José de Souza Martins (2008, p. 135), “anunciar através do belo e do artístico a condição humana mutilada na prepotência da barbárie é fazer ao mesmo tempo arte e política”. A aliança entre arte

e política é uma discussão complexa, com níveis variados de sutilezas, nuances e tensões. O próprio Salgado, que segue a linhagem da fotografia humanista praticada por autores como Eugene Smith, é reiteradamente acusado de se preocupar de modo exagerado com os elementos harmônicos e belos da fotografia. Parte da crítica considera que seu “projeto estético” apenas “estetiza” e, com isso, “anestesia” a dimensão prática e política inerente aos temas que documenta.⁷ A imagem do garimpeiro e do policial, por exemplo, é dramaticamente teatral. Apesar de ter sido captada quase instantaneamente enquanto a cena se desenrolava diante da câmera, parece ter sido detalhadamente planejada pelo fotógrafo.⁸ Ela expressa o total domínio da linguagem fotográfica por parte do autor, dono de um apuradíssimo senso de enquadramento. Salgado parece saber, quase instintivamente, onde e como recortar com precisão o fluxo do real para dele criar uma fotografia. A composição rigorosa é ainda valorizada pelo uso da luz, que realça os contornos e os tons de pele de cada personagem. Será que pode ser considerada como uma imagem exemplar do que Ivana Bentes (2014) denomina “estética insurgente”, cuja capacidade de nos afetar está, em boa medida, na dramaturgia do grito, no posicionamento combativo do corpo do garimpeiro?

É duvidoso afirmar que o impacto social da fotografia depende exclusivamente de sua carga estética, ressaltada pelo fotógrafo-esteta – embora não se questione a necessidade de uma “forma” para que a “força” de um acontecimento se exponha e se transmita. (DIDI-HUBERMAN, 2017) Também é pouco recomendável dar margem a simplificações e ideias que parecem não conseguir resolver as complexidades e contradições

7 Críticos como Susan Sontag, Ingrid Sischy, Martha Rosler, Allan Sekula e Abigail Solomon-Godeau apontam em sua obra o que chamam de “estetização do sofrimento” e “embelezamento da tragédia”. Salgado seria ainda um “explorador do sofrimento dos destituídos”, que procura transformar a miséria humana em produto de consumo e que recebe dinheiro de empresas privadas para financiar sua produção fotográfica – *Gênesis* (2013), que alerta para o problema do aquecimento global, e teve patrocínio da Vale, principal companhia mineradora do país.

8 Alan Riding (2019, p. 196) conta que Robert Dannin, que nos anos 1980 era um dos editores da Magnum, a agência fotográfica da qual Salgado fazia parte, ficou impressionado com a “qualidade cinematográfica” das fotos de Serra Pelada: “Não estou dizendo que Sebastião é um diretor de cinema, mas há uma certa coreografia, uma orquestração no modo como as fotos são tiradas”, diz Dannin.

da fotografia contemporânea. Como a que aponta a existência de “duas tendências irreduzíveis”: a “fotografia direta”, como a reportagem, que busca reproduzir a realidade que se apresenta ao fotógrafo; e a “fotografia subjetiva, manipulada”, que explora a “realidade do próprio meio fotográfico”. (LEMAGNY, 1987 apud SOULAGES, 2010, p. 65) Assim como concordar de modo irrestrito com a distinção de André Rouillé (2009), que coloca de um lado a arte dos fotógrafos e de outro a fotografia dos artistas.

Nomes como Jacques Rancière e Susan Sontag fornecem outras perspectivas para o debate a respeito da dimensão política da fotografia. Rancière e Sontag questionam a concepção clássica da fotografia como meio de denúncia e transformação social. Na opinião deles, a capacidade de estimulação da fotografia não é tão direta como pregavam nomes históricos do documentarismo social do fim do século XIX até meados do XX, entre eles Jacob Riis, Lewis Hine e Eugene Smith. Esses fotógrafos pareciam acreditar que bastava denunciar injustiças sociais para gerar empatia no espectador e provocar ações transformadoras. “[...] pensava-se que mostrar algo que precisava ser visto, trazer para mais perto uma realidade dolorosa, produziria necessariamente o efeito de incitar os espectadores a sentir – a sentir mais”, diz Sontag (2003, p. 68).

O processo que visa despertar consciências é difícil e, por vezes, contraditório. Avesso ao denominado “paradigma da conscientização”, Rancière considera que expressões artísticas e culturais transcendem o estético. Uma obra de arte é dotada de caráter político, imbricado à estética. Desse modo, a articulação entre uma política da arte e uma estética da política pode significar resistência e alimentar o debate sobre, por exemplo, a necessidade de mudanças na sociedade. “[...] a experiência estética traz consigo a promessa de uma ‘nova arte de viver’ dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade”, afirma Rancière (2007, p. 134). A fotografia, como outras formas de arte, ao unir estética e política, possibilita uma tomada de posição por meio do sensível.

CONCLUSÃO

Georges Didi-Huberman, na introdução de *Levantes* (2017, p. 18), catálogo da exposição homônima com curadoria do próprio filósofo francês, lança uma questão: “Como as ‘imagens’ frequentemente apelam às nossas ‘memórias’ para dar forma a nossos desejos de emancipação?”. Este texto não teve a pretensão de buscar uma resposta ao questionamento proposto por Didi-Huberman (2017), mas simplesmente usar uma fotografia como ponto de partida para fazer pensar sobre a relação quase sempre conflituosa entre os trabalhadores e o poder dominante. Parece pouco, e talvez seja mesmo. Mas a intenção foi ressaltar que no ato do garimpeiro que encara fixamente o policial militar, transformado em imagem fotográfica por Sebastião Salgado, ainda palpita um desejo de emancipação, não concretizado. E também – agora sim uma resposta a um outro questionamento de Didi-Huberman (2017) a respeito do que fazer quando se instalam “tempos sombrios” – dizer sobre a necessidade de nos mantermos alertas contra qualquer tipo de ameaça opressora. Afinal, como afirma Hannah Arendt (2008, p. 4), os tempos sombrios não são uma raridade na história e “mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação”. A foto icônica de Salgado, que remete à memória de um importante evento social do país, talvez possa auxiliar nessa tarefa. E quem sabe inspirar futuros levantes. Pois a luta que reúne milhares de pessoas por condições dignas de trabalho e moradia, em uma região que desde o período da colonização portuguesa dos povos originários até o neocolonialismo dos dias atuais é marcada por uma série de conflitos, insurreições e disputas pelo poder, ainda não chegou ao fim.

REFERÊNCIAS

- ARENDR, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENTES, I. Estéticas insurgentes e mídia-multidão. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 330-343, 2014. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3552>. Acesso em: 27 out. 2019.

- BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 23-36.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição histórica através da fotografia. In: KOSSOY, B. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016. p. 131-142.
- LEMAGNY, J.-C. *L'ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris: Nathan, 1992. (Collection Essais et Recherches).
- MARTINS, J. S. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, L.; SCHWARCZ, L. M. *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 133-171.
- NEGRI, A. O acontecimento “levante”. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 38-46.
- PANZER, M. *Things as They Are: photojournalism in Context Since 1955*. Londres: Chris Boot, 2006.
- RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa?. In: LINS, D. (org.). *Nietzsche e Deleuze: arte e resistência – V Simpósio Internacional de Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. p. 126-140.
- RIDING, A. Serra Pelada: o retorno do preto e branco. In: SALGADO, S. *Gold: mina de ouro Serra Pelada*. Colônia: Taschen, 2019. p. 196.
- ROULLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.
- SALGADO, S. *Gênese*. Colônia: Taschen, 2013.
- SALGADO, S. *Gold: mina de ouro Serra Pelada*. Colônia: Taschen, 2019.
- SALGADO, S. *Serra Pelada*. Paris: Éditions Nathan, 1999.
- SALGADO, S. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Ed. SENAC, 2010.

Capítulo 11

MÍDIAS DIGITAIS E DINÂMICAS DE CONFLITO EM INTERAÇÕES ON-LINE: UM ESTUDO SOBRE O MOVIMENTO QUILOMBOLA NO PARÁ

Janine de Kássia Rocha Bargas

Rousiley Celi Moreira Maia

INTRODUÇÃO

O tema do conflito aparece como ponto de foco no momento atual da política formal brasileira bem como no cotidiano da sociedade, evidenciado amplamente por meio da cobertura midiática. Assim como em outros países, observa-se o acirramento de diferenças ideológicas entre setores da sociedade e, ainda, a redefinição de questões de interesse público. No Brasil, as questões que envolvem povos e comunidades tradicionais, por exemplo, encontram-se em foco na cena política.

Neste capítulo, examinamos como o conflito ganha diferentes formas nas interações cotidianas de sujeitos quilombolas do estado do Pará no WhatsApp e no Facebook.¹ Especificamente, 56 espaços distintos de trocas interativas desses sujeitos são examinados no Facebook, e 14 no WhatsApp.²

Embora central ao entendimento de qualquer conflito social, a dimensão cotidiana e relativamente invisível das trocas comunicativas é de difícil apreensão, e, portanto, estudos sistemáticos nessa área ainda

1 Todos os grupos de Facebook e Whatsapp autorizaram a realização da pesquisa e o uso das capturas de tela.

2 É válido ressaltar que esta pesquisa faz parte de uma continuidade de estudos e de atuação política prévios da autora junto ao movimento quilombola do Pará, por meio do trabalho desenvolvido há cerca de oito anos com a Coordenação das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Pará (Malungu), entidade representativa desses grupos nas esferas de atuação política.

são poucos, inclusive no que tange à realidade de grupos tradicionais. Para isso, lançamos uma visada a partir da interface entre a comunicação e a política, para ir ao interior do movimento quilombola paraense, e buscar compreender, qualitativamente, parte do processo interativo que os conforma enquanto grupo social relativamente coeso e autônomo e a emanção desse processo de ações políticas, nas suas reivindicações específicas, compreendidas aqui como lutas por reconhecimento. (HONNETH, 2003)

Adotamos as definições de Simmel (2011) e Honneth (2003, 2013) que tratam o conflito como um conceito norteador dos processos de subjetivação e socialização. Simmel (2011) chama atenção para o significado sociológico do conflito como um elemento-chave na conformação do social. Para Honneth (2013), o conflito aparece como uma força propulsora à formação de grupos e de ações políticas. Nesse sentido, ambos os pensadores tratam o conflito como forma de sociação, como elemento imanente à constituição e à reprodução social de agrupamentos. Assim, este estudo parte da premissa que o conflito é uma das formas de sociação mais vivas subjacentes às práticas comunicacionais e políticas.

Examinamos, por meio de observação participante aliada a técnicas etnográficas, durante 24 meses, as distintas configurações e as dinâmicas do conflito nas interações em espaços de mídias digitais que envolvem os quilombolas do Pará. Três situações de antagonismo são investigadas: conflito-interno, quando os oponentes são membros do mesmo grupo (conflito intragrupal); conflito-externo, quando os oponentes são membros de outros grupos específicos – conflito intergrupala – e, ainda, conflito-amplo, quando o oponente é um ente abstrato (a sociedade, o sistema, o Estado etc.). Indagamos quais as formas em que esses três tipos de conflito aparecem nas interações no Facebook e no WhatsApp e examinamos com quais aspectos da organização sociopolítica e das lutas dos quilombolas tais conflitos estão relacionados.

Assim, este capítulo está dividido nas seguintes seções: na primeira, apresentamos e discutimos as bases conceituais do trabalho, com foco no conceito de conflito a partir de Georg Simmel e Axel Honneth, em diálogo com a literatura que aborda o tema do conflito em espaços digitais. Na segunda seção, abordamos alguns aspectos das realidades dos

grupos quilombolas do Pará, a fim de destacar o conflito como elemento central ao longo da história de organização e ação coletivas desse grupo. Na terceira seção, descrevemos os procedimentos metodológicos, com a utilização de técnicas combinadas, em estudos sobre comunicação e política de natureza qualitativa. Na sequência, apresentamos as formas pelas quais o conflito ganha dinâmicas específicas nos espaços de interação *on-line* dos quilombolas do Pará, destacando os que chamamos de padrões de interação (conflito-interno, conflito-externo e conflito-amplio). Por fim, discutimos de que forma esses padrões interativos revelam aspectos das lutas sociopolíticas do movimento quilombola no Pará.

O CONFLITO COMO UM TIPO DE SOCIAÇÃO E DE MOTIVAÇÃO PARA A AÇÃO COLETIVA

Neste capítulo, concentramos a análise sobre como práticas costumeiras, constituídas, reproduzidas ou modificadas de forma coletiva, constituem a base da formação de sujeitos politicamente ativos, especialmente, no caso dos quilombolas do Pará. Dessa forma, partimos do conceito de sociação de Simmel (1983), enquanto formas de interação, que possibilitam a constituição de grupos sociais.

A sociação é, assim, a forma, isto é, as maneiras mais distintas possíveis pelas quais a interação acontece, pelas quais “os indivíduos se agrupam em unidades que satisfazem seus interesses”. (SIMMEL, 1983, p. 166) Em termos mais específicos, a sociação diz respeito a estar com um outro, para um outro e/ou contra um outro, isto é, a maneira pela qual desenvolvemos o conteúdo, a matéria dos indivíduos. As outras formas que dela resultam ganham vida e especificidade próprias conforme os conteúdos que lhes define. O conflito emerge então como um tipo de sociação.

Diferentemente de um sentido estritamente positivo, o conflito aparece como uma força fundamental à função socializadora dos grupos. (HONNETH, 2013) Para Simmel (2011), vale atentarmos ao significado sociológico do conflito como um elemento que configura e conforma grupos, associações, organizações etc. Nesse sentido, pode parecer curioso pensar no conflito como modo de sociação se os fenômenos que dele resultam podem ser nocivos à unidade de um grupo, por exemplo. Todavia,

tanto para Simmel, quanto para Honneth, o conflito é uma das formas de sociação mais vivas, que, geralmente, impulsiona os sujeitos à ação.

Simmel (2011) também admite que os processos eminentemente sociais e os processos imanentes à constituição dos sujeitos comportam momentos de conflito. Do contrário, estaríamos falando de um sujeito ou de um grupo/sociedade de forma irreal.

Nesse sentido, tanto os aspectos positivos quanto os conflituosos das sociedades são considerados relevantes, e o contrário da paz e da positividade das relações não seria o conflito, mas a indiferença. Esta sim romperia o processo de sociação. “Conflito é, portanto, destinado a resolver dualismos divergentes, é uma maneira de conseguir algum tipo de unidade, mesmo que seja através da aniquilação de uma das partes em litígio”. (SIMMEL, 2011, p. 568) Essa natureza aparece mais claramente quando se percebe que ambas as formas de relação – a antitética e a convergente – são fundamentalmente distintas da mera indiferença entre dois ou mais indivíduos ou grupos. Se isso implica a rejeição ou a rescisão de sociação, a indiferença sim é puramente negativa.

Em contraste com tal negatividade pura, o conflito contém algo positivo. Em movimento, o conflito significa a instauração de uma relação em que um trabalha com e para o outro com o intuito de resolver contrastes. A paz é apenas uma possibilidade de implicação dessa resolução de contrastes. Seus aspectos positivos e negativos, no entanto, estão integrados: podem ser separados conceitualmente, porém não empiricamente.

Na obra de Honneth (2003, 2013), o conflito aparece como ponto crucial que demarca as lutas. No processo em que os danos morais experimentados pelos indivíduos fornecem a motivação para a ação coletiva, esses dois planos – individual e coletivo – são conectados na teoria honnetiana. Esse autor busca reconstruir teoricamente esse elo a partir das obras de Hegel e Mead, ainda que esses últimos não tenham tematizado esse vínculo.

Para Honneth (2003), a denegação das expectativas individuais nas relações intersubjetivas acaba por “despertar” no sujeito uma afetação negativa que o conduz a um “contrachoque”, a uma ação transformadora e, por assim dizer, “negativa” daquela condição. Honneth (2003) atribui a essas emoções negativas a capacidade de promover a ação. Sentimentos como a vergonha ou a ira são exemplos de como, na dependência do

reconhecimento intersubjetivo, o sujeito reage quando suas expectativas de comportamento não são acolhidas.

É justamente nessa vivência da expectativa frustrada que reside um retorno reflexivo sobre a própria condição: “com o deslocamento da atenção para as próprias expectativas se toma consciência ao mesmo tempo do seu elemento cognitivo, isto é, o saber moral que conduziu a ação planejada e agora refreada”. (HONNETH, 2003, p. 222)

A principal diferença entre Simmel e Honneth na abordagem sobre o conflito está no peso dado ao caráter intersubjetivo que o gera, na perspectiva do reconhecimento – buscado ou denegado – segundo pretensões morais. Em nossa abordagem das interações *on-line* entre os quilombolas, inspiramo-nos em Simmel, a fim de pensar no conflito como forma de sociação e, em Honneth, para examinar, nas relações intersubjetivas e no horizonte de expectativas constituídas entre os parceiros de interação, o conflito como motivo da ação.

O conflito em espaços de mídias digitais

Diversos trabalhos no âmbito da Psicologia e da Psicologia Social têm discutido como o conflito é tratado e gerenciado entre os usuários de plataformas digitais (ISHII, 2010), ou mesmo qual a importância de aspectos como a sincronicidade da conversação e a civilidade na relação com os interlocutores *on-line* contribuem para o engajamento na conversação. (NG; DETENBER, 2005)

No primeiro caso, os trabalhos sugerem que, o fato de terem se consolidado nos anos recentes como espaços de manutenção de relacionamentos fez com que plataformas de mídia digitais também se tornassem espaços onde distintas formas de gestão dos conflitos podem ocorrer. Isso ocorre devido à diversidade de laços possíveis entre os interlocutores – por exemplo, entre pessoas que já se conheciam antes da relação *on-line*, ou entre pessoas que não se conhecem pessoalmente –, o tamanho de suas redes, os tópicos que tendem a se engajar ou a se afastar em função de sua visibilidade/privacidade.

Um estudo realizado por Ishii (2010) utilizou o autorrelato de 159 estudantes universitários, alunos do Departamento de Comunicação de

uma Universidade ao Sul dos Estados Unidos, para investigar como as pessoas gerenciam seus conflitos em espaços digitais. A investigação mostrou que os participantes que têm algum tipo de relacionamento *on-line* tendem a ser mais cooperativos na resolução de conflitos com pessoas mais próximas ou em relacionamentos em que pretendem investir para ganhos diversos no futuro. O contrário é verdadeiro: a resolução de conflitos tende a ser menos cooperativa quando não há proximidade ou perspectiva de manutenção de laços. (ISHII, 2010)

Pesquisadores alinhados às perspectivas deliberacionistas também têm dado especial atenção às formas de discussão política em conversações *on-line*, considerando fatores como o conflito, o desacordo e a (in)civilidade (COLEMAN; FREELON, 2015; DAHLGREN, 2015; MAIA, 2014, 2018; MAIA; REZENDE, 2016; PAPACHARISSI, 2004; ROSSINI, 2017; STROMER-GALLEY, 2002). Para nossos propósitos, interessa destacar que ambientes *on-line* podem fornecer múltiplos e diferenciados contextos de conversação para pessoas que não se envolveriam em discussões face a face. (DENZIN; LINCOLN, 1998; STROMER-GALLEY, 2002)

OS QUILOMBOLAS DO PARÁ

O caso dos grupos quilombolas do Pará, tratado neste capítulo, emerge como uma situação em que facilmente conseguimos observar, do ponto de vista conceitual do conflito aqui adotado, os abalos morais sofridos historicamente no Brasil pelos grupos de negros escravizados e seus descendentes. Há diversos estudos sobre o processo através do qual essas lesões converteram-se, intersubjetivamente, em lutas por reconhecimento (HONNETH, 2003), ainda que a matriz honnetiana não seja utilizada pelos pesquisadores. (ALMEIDA, 2008, 2011; ARRUTI, 2008; CARDOSO, 2008; FARIAS JUNIOR, 2011; LEITE, 2008, 2015; MARIN E CASTRO, 1999)

Esse processo de compartilhamento de injustiças e de lutas pela sua reversão ocorreu ao longo do tempo, desde a formação dos agrupamentos quilombolas, com suas formas próprias de reprodução da vida social, até a constituição de uma identidade étnica e coletiva. Consideramos ainda a construção de um arcabouço jurídico específico no Brasil, que se volta à consecução de direitos a esses grupos, bem como a organiza-

ção política formal de muitos dos grupos na forma de movimento social. (ALMEIDA, 2004; BARGAS, 2016; BENATTI, 2008; LEITE, 2008)

Ao longo do tempo, o movimento quilombola como um todo passou, então, a agir sobre as pressões de forma sistemática por meio de sua estrutura organizativa, fundamentada em coordenações e associações, eventos políticos, como encontros e assembleias nacionais, estaduais, municipais e locais. Atualmente, no Pará, as associações são os principais e mais elementares dispositivos legais das comunidades e do movimento quilombola.³ Sua coletividade é representada pela Coordenação das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Pará (Malungu).

Dessa forma, a luta pela titulação territorial tornou-se uma unanimidade no que diz respeito às demandas prioritárias dos grupos quilombolas. A própria definição jurídica do quilombo contemporâneo na Constituição, ou das comunidades remanescentes de quilombos estabelece, *a priori*, a relação entre os sujeitos e o território como critério de autoatribuição. No entanto, outras agendas específicas também emergiram, como as políticas de reservas de vagas em universidades federais e o fortalecimento da organização sociopolítica das mulheres no interior do movimento quilombola.

No cenário atual de ampla difusão da telefonia móvel, a popularização dos *smartphones*, e da internet móvel, os quilombolas do Pará passaram a fazer uso de tais meios para fins de sua organização sociopolítica. E, além desses aspectos próprios dos dispositivos, a conexão móvel trouxe também novas propriedades no que diz respeito às práticas comunicativas: a mobilidade, que permite a conectividade em “qualquer” lugar, e a ubiquidade, referente à presença “permanente” no tempo de dispositivos tecnológicos e seus respectivos usos para fins de conexão à rede. (KATZ, 2008; KATZ; GONZALEZ, 2016; LEMOS, 2009; MAIA, 2014, 2018; MANTOVANI; MOURA, 2013; PEARCE; RICE, 2013)

3 Fazemos aqui uma distinção entre comunidade e movimento quilombola por compreender que, embora a luta seja coletiva, o processo político institucionalizado que define o movimento quilombola e as lutas na esfera jurídica se distingue, justamente pela sua institucionalização, de outras ações coletivas que caracterizam os sujeitos não associados em suas comunidades. Tal distinção, no entanto, não destitui essas ações coletivas não institucionalizadas de seu caráter político.

No que diz respeito às apropriações dos quilombolas por tecnologias de acesso à internet e aos usos de mídias digitais, a mobilidade é um ponto-chave. Geralmente localizadas em zonas rurais do Pará, ou em relativa distância das maiores cidades, as comunidades quilombolas no Pará possuem um precário acesso à internet. A conexão em banda larga ainda é exceção, tanto por questões econômicas, de falta de investimento público e das empresas de telecomunicações, quanto infraestruturais. Para se manterem conectados, os quilombolas utilizam-se da via mais acessível economicamente – redes wi-fi públicas, como o Navegapará,⁴ ou redes móveis 3G – ou da possibilidade de conexão via satélite⁵ ou ainda via rádio.⁶

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta pesquisa, prioritariamente qualitativa, utilizamos técnicas de inspiração etnográfica e de análise de conteúdo. Entre as principais vantagens da adoção da abordagem etnográfica estão: um olhar através de pontos de vista sobre o entendimento das instituições que abordagens mais tradicionais sequer tratam; o exame de novas formas de engajamento ainda não definido como político; e a expansão da análise sobre os modos de comunicação, incluindo comunicações verbais, não verbais e virtuais, entre outras. (LUHTAKALLIO; ELIASOPH, 2017)

A partir das relações prévias estabelecidas com lideranças quilombolas do Pará e do mapeamento de páginas, perfis e grupos em *sites* de redes sociais e aplicativos de mensagens, acompanhamos, entre novembro de 2015 e novembro de 2017, práticas desses sujeitos nesses ambientes digitais.

4 Política pública do Governo do Estado do Pará que tem como objetivo a ampliação do acesso à internet publicamente. Além de ações formativas, o Navegapará consiste na instalação e manutenção de pontos de acesso à rede wi-fi pública. Atualmente, o Navegapará está presente em 83 dos 144 municípios paraenses. Ver em: <http://www.navegapara.pa.gov.br/cidades-digitais>.

5 Esse tipo de conexão é realizado por meio de um moldem ligado a uma antena, em vez de cabos, que manda e recebe sinal direto de um satélite.

6 Nesse tipo de conexão, o sinal é transmitido através de torres localizadas em pontos com maior altitude e com boa visibilidade para uma antena de captação instalada na casa do usuário.

Nos 24 meses de observação e coleta de dados, interagimos em 56 espaços distintos no Facebook, entre páginas, perfis e grupos, e participamos de 14 grupos no WhatsApp, sempre com o consentimento de seus administradores. Entre as interações do Facebook, muitas delas já tinham sido estabelecidas em momentos anteriores à pesquisa, outras foram buscadas com o objetivo de garantir uma maior capacidade de generalização dos achados.

As capturas de telas (*prints*) foram as principais formas de coleta e registros de dados. Usando o celular, o *tablet* e o computador pessoal, acompanhamos diariamente as práticas de nossos interlocutores. Além das capturas de tela, no caso do WhatsApp, utilizamos a ferramenta de *backup* de conversas já disponível no aplicativo.

Em relação aos tipos de dados, analisamos expressões isoladas e o fluxo da conversação, as postagens em texto e áudios, e os objetos multimídia, como *memes*, *gifs*, vídeos e emojis. Objetivamente, tanto as imagens capturadas das telas, quanto os *backups* dos grupos de WhatsApp foram analisados com o auxílio do *software* NVivo, versão 11. A partir de recursos específicos desse *software*, como de análise de imagens, de cruzamento de dados e informações, de produção de gráficos e de construção de esquemas, procurei localizar os padrões de ocorrência de determinados aspectos já focalizados.

Com inspiração em técnicas de análise de conteúdo, construímos um livro de códigos, que emergiu do material coletado, e o aperfeiçoamos a partir do entrelace entre os aspectos conceituais – relacionados à categoria conflito, neste caso – e os empíricos. Para reportar resultados e achados, utilizamos trechos de falas, imagens e capturas de tela autorizadas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO: CONFLITO *ON-LINE* E PADRÕES DE INTERAÇÃO

Entre os resultados da pesquisa e do processo de sistematização dos dados, diagnosticamos padrões de interação. Por meio desses padrões, tornou-se possível perceber que o conflito tem influência tanto sobre o plano subjetivo, individual dos quilombolas, como um processo de subjetivação política que os move ao coletivo, quanto diretamente no plano

coletivo, quando se desdobra em manifestações, protestos e outros tipos de ações em forma de estratégia do movimento social.

Nas interações *on-line* entre os quilombolas, a ocorrência de conflitos só é percebida na compreensão do contexto. Em poucos casos, cerca de 18,8%, foram codificados entre todo o material coletado. Quando essa categoria foi identificada, pudemos notar a ocorrência de embates internos, como, por exemplo, entre lideranças; e conflitos externos, com representantes políticos considerados ilegítimos pelas associações filia-das à Malungu. Foi observado ainda um plano mais amplo de conflito, a exemplo do racismo ou de situações de injúria racial. Ou seja, conflitos ou danos individuais ou coletivos relacionados a agentes externos e anta-gônicos ao movimento ou às suas demandas. Nesse sentido, os padrões de interação *on-line* relacionados aos conflitos classificados foram: conflito-interno, conflito-externo, conflito-amplo.

Conflito-interno

Quando ocorre o padrão conflito-interno, ou seja, quando o conflito ocorre no mesmo agrupamento, ou ele é exposto de forma sutil em ambas as mídias digitais, ou é resolvido “no pv”,⁷ ou seja, num espaço privado de interação no qual somente os interlocutores envolvidos resolvem a situação. A não ser que ele já tenha sido amplamente exposto para além dos espaços *on-line*, como é o caso do exemplo a seguir.

De forma geral, os conflitos-internos expressam insatisfação sobre atos de lideranças nas comunidades e nos agrupamentos *on-line*, discórdia sobre soluções para problemas, insucessos sobre ações de mobilização para fins específicos, como a emissão de documentos que habilitam candidatos a disputarem vagas nas universidades federais.

Alguns conflitos internos guardam relações com lutas mais amplas, que atravessam o cotidiano do grupo e geram, através de imbricamentos particulares, demandas específicas, como as das mulheres quilombolas.

7 Essa expressão é considerada parte da linguagem específica das mídias sociais. Aqui, “pv” significa “privado”, ou seja, longe dos grupos e da exposição.

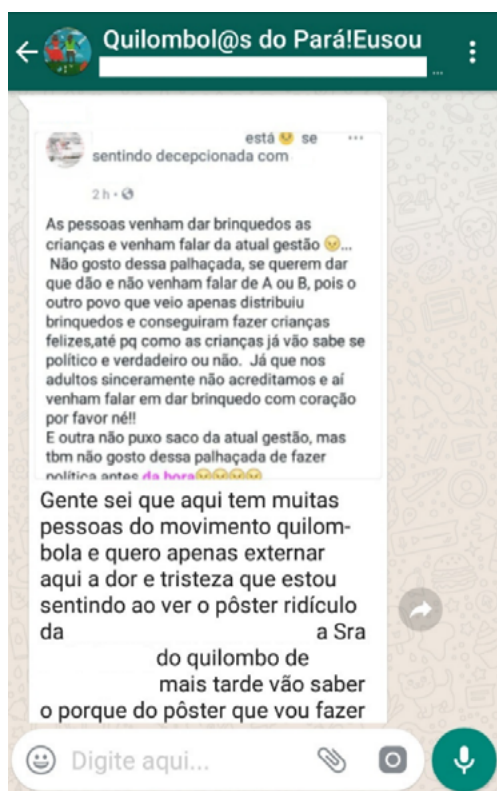


Figura 1 – Conflito no WhatsApp. Conflito entre lideranças, 24 dez. 2017
Fonte: *print* de tela realizado pelas autoras.

Questões como o machismo e o combate à violência contra as mulheres, largamente pautadas pelos movimentos feministas, têm lugar no interior do movimento quilombola por meio da articulação feminina. Nos ambientes de mídia digital, essas pautas ocorrem principalmente nos agrupamentos *on-line* das mulheres negras quilombolas. Na maior parte dos casos, as mulheres, tradicionalmente as responsáveis pela formação dos filhos e pela cozinha nos quilombos, questionam situações de violência doméstica, machismo e pedem igualdade de oportunidades no interior dos agrupamentos quilombolas.

Dessa forma, o padrão conflito-interno faz referência a embates entre os próprios quilombolas. Ele manifesta a existência de subgrupos e de hierarquias internas que também servem à percepção dos sujeitos

sobre como se posicionar no interior dos agrupamentos *on-line*: quem são os aliados mais próximos, com quem posso me articular, que tipos de coerção pode haver entre “nós”. Trata-se do que Honneth (2003) fala sobre uma abertura para possibilidades de outras identidades intragrupo. Esse tipo de padrão acaba funcionando, também, como uma forma de regulação dos agrupamentos *on-line* quando promove uma espécie de “seleção” entre aliados mais próximos e outros nem tanto.

Conflito-externo

O conflito-externo emerge com frequência nos casos em que direitos são violados e não são devidamente acompanhados ou encaminhados pelos órgãos de Estado competentes – por exemplo, morosidade no processo de titulação territorial –, em fatos que envolvem grandes empresas mineradoras e do agronegócio ou fazendeiros de médio porte (“eles”) e a interferência ou influência nos territórios quilombolas (“nós”), ou mesmo quando um agente externo à configuração dos grupos, seja como liderança, ou como comunitário, interfere nas práticas de associação e representação dos interesses do grupo ou do movimento como um todo.

No exemplo apresentado na Figura 2, é possível notar o padrão conflito-externo, expresso no Facebook, em que o embate é externo ao agrupamento *on-line* Movimento Quilombola.

Ocorria, neste momento, uma crise de representatividade no movimento quilombola. A situação foi desencadeada pelo “aparecimento” de uma liderança não vinculada à Malungu, nem à Coordenação Nacional de Articulação de Quilombos (Conaq). Essa liderança fundou uma nova organização representativa denominada Federação dos Quilombolas do Estado do Pará e, segundo diversas lideranças já consolidadas do movimento no estado, tem agido de forma a desmobilizar o movimento, provocando um racha. Isso aconteceria por meio de promessas de apoios de órgãos do Estado e de realização de ações e políticas públicas em prol das comunidades quilombolas. Ainda de acordo com as lideranças, essa Federação não possui nenhum vínculo com as instâncias do movimento que historicamente representam as comunidades remanescentes de quilombos em processos de titulação territorial, outros tipos de ações

judiciais, bem como em campanhas e outros atos mais abrangentes. Essa situação, portanto, caracteriza um conflito ainda não solucionado, tendo em vista que até o momento de escrita deste capítulo ainda houve casos de embates entre as lideranças consideradas legítimas do movimento e a atuação dessa nova Federação.

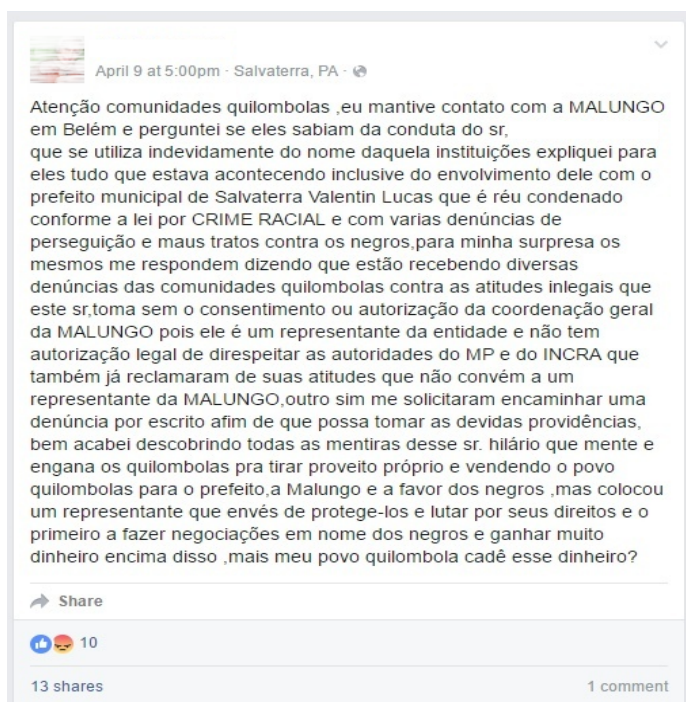


Figura 2 – Conflito no Facebook. Conflito sobre representatividade, 13 abr. 2016
Fonte: *print* de tela realizado pelas autoras.

O *post* apresentado na Figura 2 foi realizado pela esposa do presidente da Federação. No texto, ela denuncia possíveis atos de corrupção de uma das lideranças mais consolidadas do movimento quilombola na região da Ilha do Marajó. Esse *post*, embora não tenha rendido muita discussão no perfil da autora – mas, mesmo assim, chegou a ter 13 compartilhamentos – gerou grande movimentação nos agrupamentos *on-line* regionais.

O conflito-externo, por sua vez, faz a mesma regulação, mas entre quilombolas e não quilombolas. De uma forma mais fina, o padrão conflito-externo define, a partir do conflito, quem são os atores sociais

antagônicos à coletividade quilombola e demarca, portanto, ao mesmo tempo, o motivo e a direção da luta política. Esse padrão serve para definir, ainda, momentos mais específicos de ação, conforme foi possível observar no exemplo da Figura 2, em que foi colocada em questão a representatividade política de algumas lideranças.

Conflito-amplo

Nesse caso, o conflito faz referência explícita a uma lesão moral ampla, ou seja, que atinge todos os quilombolas, independentemente de grupo ou posição que ocupa no movimento.

O padrão conflito-amplo serve como um marcador patente do desrespeito e da lesão moral que une os sujeitos num movimento social como um todo. Ele faz com que os parceiros de interação tomem conhecimento dos motivos morais que os movem à luta e promove, por conseguinte, um reforço do que realmente significa ser quilombola, nesse caso. Ele ajuda a conectar experiências de desrespeito individuais e traz à tona, ainda, numa perspectiva histórica, situações passadas de lesões morais a que foram submetidos os antepassados e que deram origem, por exemplo, às pautas raciais e, mais especificamente, à luta pelo território.

Na Figura 3, a seguir, observamos um caso do padrão conflito-amplo, por meio da publicização, no WhatsApp, de uma situação de desrespeito:

O conflito-amplo aparece nesse exemplo como um caso de injúria racial contra uma aluna do curso de Etnodesenvolvimento no *campus* da UFPA, no município de Soure, vizinho a Salvaterra. A publicização da situação é apresentada na combinação de diversos tipos de texto: texto verbal; emojis que revelam uma autoafirmação positiva da pele negra; *hashtags* que funcionam, nesse caso específico, como um fator de agitação, como uma tentativa de estimular o engajamento a uma “campanha” contra o racismo.

Nesse caso, o autor da mensagem faz alusão explícita a direitos – igualdade racial – em um comportamento que funciona, por meio do caso concreto. Ao afirmar “hoje foi com ela amanhã pode ser com qualquer um de nós...”, o autor do *post* faz um chamado à consciência do dano causado à pessoa alvo de injúria racial, mas, principalmente a todas e todos as(os) quilombolas.



Figura 3 – Conflito no WhatsApp. Injúria racial, 25 jul. 2016
Fonte: *print* de tela realizado pelas autoras.

Vale destacar, ainda, a partir desse exemplo, a emergência de uma ação de solidariedade grupal, em que todos compartilham do mesmo *status* moral, diante de uma situação de desrespeito. Nesse contexto, ganha destaque a noção de autorrespeito – como formulou Honneth (2003) – na medida em que a esfera do Direito é mencionada (“Vamos fazer um documento amanha enquanto centro acadêmico [...]”), como a via para remediar a situação de ofensa.

Por fim, o chamado para uma ação solidária, coletiva, reativa a uma lesão compartilhada por todos enquanto quilombolas é orquestrado de forma respeitosa. A linguagem utilizada não aponta ódio ou ofensa a quem não é quilombola, a despeito da gravidade da situação. De outra forma, é buscada uma via de colaboração, uma ação de luta solidária e coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A demonstração dos dados empíricos, sistematizados e codificados, cumpriu a função de contribuir para estudos sobre movimentos sociais e lutas políticas, na medida em que chamou atenção para a constituição mesma das interações e como elas podem se transformar em resistência política. Parte de sua colaboração reside ainda no fato de que se concentrou, conjuntamente, em categorias consideradas na literatura como particularmente importantes a esses estudos, no entanto mais comumente analisadas de forma ampla ou separada. Na perspectiva do reconhecimento, ela buscou, com a noção de interações *on-line* de um grupo social específico, materializar a noção de intersubjetividade, tão central nessa linha teórica, bem como revelar como as dimensões do reconhecimento podem ser diferentemente traduzidas ou compreendidas conforme as realidades específicas dos grupos investigados.

Assim, o conflito, de uma forma geral, como já discutido até aqui, se apresenta como o ponto de partida das lutas sociais. (HONNETH, 2003) No material coletado e codificado sobre as interações dos quilombolas no Facebook e no WhatsApp, foi possível observar expressões distintas dos conflitos que funcionam como gatilhos para sentimentos de injustiça e sua respectiva transformação em ação.

Sobre os aspectos que dizem respeito a esses padrões de interação, com a baixa ocorrência de conflitos identificada, não é possível associá-los, de forma generalizada, a recursos específicos das mídias digitais ou a uma mídia digital particular. No entanto, vale ressaltar que o caráter privado e mais íntimo propiciado pelo WhatsApp favorece a explicitação dessa forma particular de socialização, de modo a não expor vulnerabilidades a “outros” ou mesmo a facilitar, por meio da comunicação instantânea, a construção de situações-solução.

Notamos também que, mais recentemente, esses conflitos têm vindo à tona com mais frequência, especialmente os tipos conflito-externo e conflito-amplio. É possível que um dos fatores que influencia esse fenômeno mais recente seja o ingresso cada vez maior de integrantes dos agrupamentos *on-line* dos Estudantes Quilombolas Universitários e uma maior articulação entre os agrupamentos *on-line* regionais.

Ao associar essas perspectivas conceituais, a abordagem deste trabalho é particularmente importante porque contribui para revelar como ações políticas se originam no seio da vida cotidiana. Nesse sentido, este estudo também contribui para lançar luz, de modo concreto e ilustrativo, no papel do conflito na configuração de grupos sociais, a partir de uma visão multidimensional (conflito-interno, conflito-externo e conflito-amplo). Por fim, este trabalho, ao lançar um olhar sobre os grupos tradicionais, os quilombolas do Pará, ajuda a especificar tensões sobre as tecnologias digitais enquanto ambientes contemporâneos em que esses conflitos ocorrem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. W. B. *Quilombos e as novas etnias*. Manaus: UEA Edições, 2011.

ALMEIDA, A. W. B. *Terras de quilombos, terras indígenas, 'babaçuais livres', 'castanhais do povo' faxinais e fundos de pastos: terras tradicionalmente ocupadas*. 2. ed. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2008.

ALMEIDA, A. W. B. Terras tradicionalmente ocupadas: processos de territorialização e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 9-32, 2004. Disponível em: <http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/102>. Acesso em: 11 maio 2018.

ARRUTI, J. M. Quilombos. In: PINHO, O. A.; SANSONE, L. (org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2. ed. rev. Salvador: ABA: Edufba, 2008. p. 315-350.

BARGAS, J. K. R. Entre Lutas, Normas e Contra-Normas: uma discussão sobre o reconhecimento jurídico de comunidades quilombolas do Pará. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE SOCIOLOGIA & POLÍTICA, 7., 2016, Curitiba. *Anais eletrônicos* [...]. Curitiba: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. p. 1-16. Disponível em: http://e-democracia.com.br/sociologia/anais_2016/pdf/GT15-14.pdf. Acesso em: 1 jul. 2020.

BENATTI, J. H. A Criação de Unidades de Conservação em Áreas de apossamento de populações Tradicionais. *Novos Cadernos NAEA*,

- Bélem, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/7>. Acesso em: 11 maio 2018.
- CARDOSO, L. F. C. *A constituição local: direito e território quilombola em Bairro Alto, Ilha do Marajó, Pará*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- COLEMAN, S; FREELON, D. (ed.). *Handbook of digital politics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015.
- DAHLGREN, P. The internet as a civic space. In: COLEMAN, S.; FREELON, D. (ed.). *Handbook of digital politics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015. p. 14-34.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (ed.). *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.
- FARIAS JUNIOR, E. A. Negros do Guaporé o sistema escravista e as territorialidades específicas. *RURIS – Revista do Centro de Estudos Rurais, Campinas*, v. 5, n. 2, p. 85-116, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/9027965/Negros_do_Guapor%C3%A9_o_sistema_escravista_e_as_territorialidades_espec%C3%ADficas. Acesso em: 29 maio 2018.
- HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- HONNETH, A. O eu no nós: reconhecimento como força motriz de grupos. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 15, n. 33, p. 56-80, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/8KhhHhgJWbTRBYgmVYpMQ3H/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- ISHII, K. Conflict Management in Online Relationships. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, New Rochelle, v. 13, n. 4, p. 365-370, 2010. Disponível em: [https://www.scielo.br/j/soc/a/8KhhHhgJWbTRBYgmVYpMQ3H/?format=pdf&lang=pt#:~:text=De%20certa%20forma%2C%20o%20grupo,%2C%201991%2C%20parte%202\).](https://www.scielo.br/j/soc/a/8KhhHhgJWbTRBYgmVYpMQ3H/?format=pdf&lang=pt#:~:text=De%20certa%20forma%2C%20o%20grupo,%2C%201991%2C%20parte%202).) Acesso em: 30 mar. 2018.
- KATZ, J. E. (ed.). *Handbook of mobile communication studies*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- KATZ, V.; GONZALEZ, C. Toward Meaningful Connectivity: Using Multilevel Communication Research to Reframe Digital Inequality: Multilevel Research on Digital Inequality. *Journal of Communication*, Oxford, v. 66, n. 2, p. 236-249, 2016. Disponível em: <https://>

onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jcom.12214. Acesso em: 16 ago. 2017.

LEITE, I. B. O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 965-977, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300015>. Acesso em: 30 mar.2017.

LEITE, I. B. The Brazilian quilombo: 'race', community and land in space and time. *The Journal of Peasant Studies*, London, v. 42, n. 6, p. 1225-1240, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03066150.2015.1016919>. Acesso em: 30 mar. 2017.

LEMOS, A. Cultura da Mobilidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 16, n. 40, p. 28-35, 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/6314>. Acesso em: 30 mar. 2017.

LUHTAKALLIO, E.; ELIASOPH, N. Ethnography of Politics and Political Communication: studies in Sociology and Political Science. In: KENSKI, K.; JAMIESON, K. H. *The Oxford Handbook of Political Communication*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 749-762.

MAIA, R. C. M. *Mídia e Lutas por Reconhecimento*. São Paulo: Paulus, 2018.

MAIA, R. C. M. Struggles for Recognition in the Digital Era. In: MAIA, R. C. M. *Recognition and the Media*. London: Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 103-122.

MAIA, R. C. M.; REZENDE, T. A. S. Respect and Disrespect in Deliberation Across the Networked Media Environment: examining multiple paths of political talk. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Bingley, v. 21, n. 2, p. 121-139, 2016.

MANTOVANI, C. M. C. A.; MOURA, M. A. The Construction of Contemporary Mobility. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, [s. l.], v. 2, n. 8, p. 682-690, 2013. Disponível em: <https://www.richtmann.org/journal/index.php/ajis/article/view/793>. Acesso em: 23 out. 2017.

MARIN, R. E. A.; CASTRO, E. M. R. Mobilização política de comunidades negras rurais. Domínio de um conhecimento praxiológico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, p. 73-106, 1999.

Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/110>. Acesso em: 20 abr. 2017.

NG, E. W. J.; DETENBER, B. H. The Impact of Synchronicity and Civility in Online Political Discussions on Perceptions and Intentions to Participate. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Los Angeles, v. 10, n. 3, 2005. Disponível em: <https://academic.oup.com/jcmc/article/10/3/JCMC1033/4614461>. Acesso em: 30 mar. 2018.

PAPACHARISSI, Z. Democracy online: civility, politeness, and the democratic potential of online political discussion groups. *New Media & Society*, [s. l.], v. 6, n. 2, p. 259-283, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444804041444>. Acesso em: 30 mar. 2018.

PEARCE, K. E.; RICE, R. E. Digital Divides From Access to Activities: Comparing Mobile and Personal Computer Internet Users: digital divides from access to activities. *Journal of Communication*, Oxford, v. 63, n. 4, p. 721-744, 2013. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jcom.12045>. Acesso em: 16 ago. 2017.

ROSSINI, P. G.C. *Conversação Política, Incivilidade e Intolerância em Ambientes Digitais*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SIMMEL, G. *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SIMMEL, G. O conflito como sociação. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, João Pessoa*, v. 10, n. 30, p. 568-573, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/SimmelTrad.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2017.

STROMER-GALLEY, J. New Voices in the Public Sphere: A Comparative Analysis of Interpersonal and Online Political Talk. *Javnost – The Public, Ljubljana*, v. 9, n. 2, p. 23-41, 2002. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jcom.12045>. Acesso em: 16 ago. 2017.

Capítulo 12

UMA HISTÓRIA DOS CANTOS: LEVANTES DA FLORESTA¹

André Brasil

Antes mesmo da primeira imagem, ainda sobre a tela preta a anunciar o título do filme – *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw*² –, entramos em um mundo especialmente sonoro: os gorjeios dos pássaros, cada qual com seu timbre, sua pulsação, sua singularidade; uns próximos, outros distantes, uns mais fortes, outros a se repetir discretamente. Amanhece no entorno da Aldeia de Maçaranduba, na Terra Indígena do Caru, no noroeste do Maranhão. Prolongando-se, na banda sonora, a multiplicidade de cantos torna-se palpável (como se pudéssemos mesmo ver e tocar cada timbre). As imagens vão nos convidando a uma escuta atenta, sensível às suas porosidades: vez ou outra, o zunido de uma abelha, o criquilar de um grilo, ou a sugestão da presença de alguém atravessa o coro dos pássaros, como a indicar que ali a multiplicidade é tão mais matizada, descontínua em suas diferenças, quanto mais aguçada seja a sensibilidade. A cena, como veremos, parece atualizar a mítica origem, quando homens e bichos se entendiam, sensíveis à condição humana, subjetiva, de uns e outros.

- 1 Este capítulo faz parte de pesquisas financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Bolsa de Produtividade em Pesquisa, Chamada nº 06/2019; e Edital Universal nº 28/2018. Agradeço aos professores, professoras, alunas e alunos do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde essas reflexões são, em grande medida, gestadas. Conheci os filmes *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* e *Zawxiperkwer Kaa – Guardiões da Floresta* no forum-doc.br 2019, no Festival do Filme Documentário e Etnográfico, espaço de enorme importância para a pesquisa em curso. Ali, pude ouvir os comentários de Jamilson Guajajara e Luisa Lanna, a quem sou muito grato. Luisa leu o texto e me enviou posteriormente um relato sobre o processo de produção do filme, que, dada sua relevância, tomei a liberdade de incorporar.
- 2 Dirigido por Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara, com participação, na fotografia e no som, de Jocy Guajajara e Milson Guajajara. *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019) foi realizado em oficinas de formação do Vídeo nas Aldeias, parte das ações do Plano Básico Ambiental do Projeto de Expansão da Estrada de Ferro Carajás, da Vale. A oficina de filmagem foi coordenada por Wallace Nogueira, Kamikiã Kisédje e Luisa Lanna, e a oficina de montagem conduzida por Luisa Lanna e Joelton Ivson.

As imagens surgem sem tornar visível a fonte dos sons, os bichos escondidos no extracampo: elas destacam os desenhos singulares das árvores que se mostram, primeiro, em conjunto, depois, cada qual erguendo-se diante da câmera, que filma do pé em direção à copa: seu tronco, os matizes da casca, os cipós que se emaranham nos galhos e que saltam de uma a outra árvore. Algo se move discretamente e estamos novamente na origem, agora do cinema, quando a imagem exhibe o encantamento dos primeiros movimentos.³ E então toda a paisagem se agita levemente pelo vento (para novamente retornar à opaca imobilidade). A mata mostra-se

lugar de múltiplas formas de vida, cuja presença se faz sensível, mesmo que não de todo visível na imagem – o que já de saída nos remete às características mesmas do som enquanto fenômeno acústico, esse objeto-subjetivo, que é concreto e ao mesmo tempo invisível e impalpável. (LIMA, 2019, p. 167)



Figura 1 – Amanhece na T.I. do Caru

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).

3 Jacques Aumont (2004, p. 34) lembra da reação de Georges Méliès, um dos primeiros espectadores de *Lanche do bebê*, de Lumière: “Desdenhando comentar o que é, hoje ainda, o charme do filme, – as caretas da garotinha, seu jogo perverso com a câmera, a atitude incomodada e afetada dos pais –, Méliès só nota uma coisa: no fundo da imagem há árvores, e, maravilha, as folhas dessas árvores são agitadas pelo vento”.

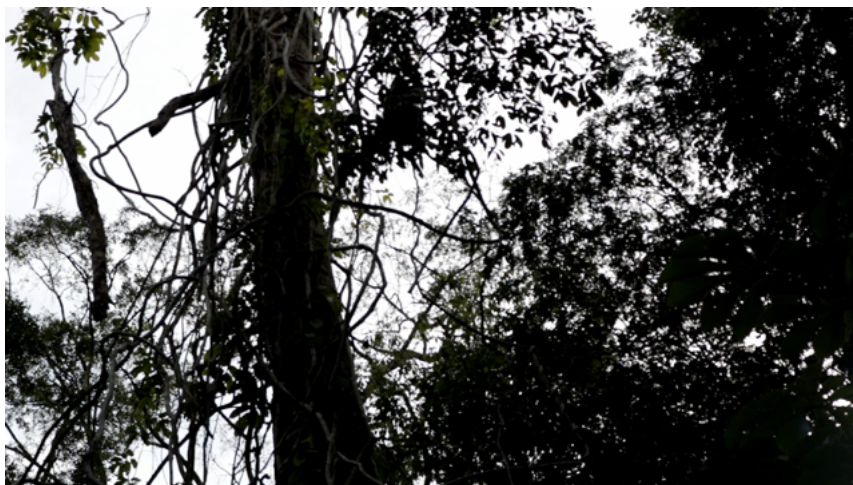


Figura 2 – As imagens surgem...

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).



Figura 3 – ...Sem tornar visível a fonte dos sons

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).

Tachico Guajajara caminha solitário pela trilha, chapéu, espingarda, facão e mochila. Em determinado momento, movido por um desejo cuja explicação não se explicita – mas que, ao mesmo tempo, nos parece muito evidente dado o contexto da caminhada – ele para, encosta

sua espingarda na árvore, e anuncia o canto do Tepetepen. A câmera se aproxima, sublinhando o interesse na escuta. Piado agudo, um pássaro parece responder à voz. Tepetenen, ele nos diz, é o dono dos cantos, ele trouxe os cantos aos Guajajara. A origem ganha atualidade no tempo verbal da enunciação: “Nós estamos aprendendo com eles também” (A HISTÓRIA..., 2019); aprendizado que atravessa os tempos e que prossegue, por exemplo, no curso desta caminhada, que o filme acompanha.

“As músicas se parecem, mas têm diferença”, a fala de Tachico ecoa, retroativamente nas sequências anteriores, nas quais os cantos dos pássaros, assim como o verde das árvores, mostram, pouco a pouco, suas nuances. As imagens – visuais e sonoras – elas próprias em sua materialidade – nos ensinam a destacar a diferença em meio à homogeneidade, a descontinuidade em meio ao que parece contínuo. Esse aprendizado da imanência, não se apreende de todo, mas gradativamente, na própria experiência compartilhada. Vamos percebendo que o aprendizado tem seu ritmo, que aqui, sem alarde, o personagem imprime ao filme. “Cada canto que vem tem seu próprio dono. [...] Tem uns que vêm mais lento, tem uns que vêm mais forte. Os cantos vêm de dentro da mata, com toda força de dentro da selva. Bora andar mais ligeiro pra gente chegar logo”. (A HISTÓRIA..., 2019)

Chegamos à roça e, numa choupana, depois de guardar cuidadosamente seus pertences, Tachico Guajajara nos conta a história dos cantos, que aqui transcrevemos em sua íntegra, tal como nos chega pelo filme em tradução feita, para o português, pelo próprio narrador:

Nossos antepassados contavam a história de um parente que foi caçar na mata e subiu numa colina. Ele foi caçar e começou a andar. Ele se encontrou com os cantos na mata. Eles estavam cantando dentro de um boqueirão. Eram os donos dos cantos. Os pássaros Tepetepen, Vinamé, Zyriu, Picahu, Arara, Tucano, Viruhu, Zapu, Virapon. E também todo tipo de caça estava lá. O índio que caçava desceu para onde esses pássaros estavam fazendo a festa. Quando ele ouviu, ele encostou a espingarda dele num pau, e se assentou no chão. Então ele se emocionou porque nunca tinha ouvido aqueles cantos. Isso é uma história do tempo passado, a história de como foi que aconteceram os

cantos... de onde foi que veio os cantos. Os cantos vieram dos pássaros, das Curicas, do Tucano, da Arara, Wirazu, Virapon, Borboleta, até da Zuiapy. A rã também trouxe os cantos, todos os tipos de bichos. Todos os bichos têm seu canto. Os cantos eram tão altos que dava para escutar de longe. Ele ficou escutando e não sabia de onde é que eles vinham, aqueles cantos. Estavam em todo lugar. Ele parou de caçar, pegou o facão, colocou dentro da bainha, e desceu até o boqueirão. Ele se agitou com a cantoria animada, e desceu logo. Aí ele começou a chorar, porque estava vendo os pássaros em forma de gente lá em baixo. Ele desceu bem lá pra baixo no boqueirão. Ele se perguntou: ‘Será de onde que veio esse tanto de gente? De onde vieram esses cantos?’ Ele se assentou em cima de um pau que estava caído no chão, sem acreditar no que estava vendo. Ele disse pra ele mesmo: ‘Eu nunca tinha ouvido tantas cantigas bonitas como essas’. O lugar onde eles estavam era muito grande. Cheio de gente e as moças estavam todas pintadas. Então ele desceu a colina. Ele ficou em dúvida sobre quem era aquela gente. Tinha muitos jovens, muitas moças e muitos velhos também. Essa gente mora no ar, em Iwak, entre a terra e o céu. Eram eles que fazem a cantoria naquele lugar. Quando terminou a brincadeira, todos se transformaram em bichos e cada um foi pra um lado. Um virou borboleta e saiu voando, o outro, uma rãzinha que saiu pulando... todo tipo de bicho estava ali naquele lugar. Então, quando acabou a brincadeira, um gavião dos grandes veio se despedir do homem. ‘Eu estou te entregando essa cantoria para você levar para os seus parentes lá na sua aldeia’, ele disse. E então ele começou a se transformar em um pajé. Daí que veio a pajelança. Os pássaros estavam ensinando os cantos para ele, e transformando ele num pajé. Ele passou mais ou menos seis dias no mato sozinho depois da cantoria. Ele foi voltando pra casa cantando sem parar. Ele andou mais ou menos uns 10 km cantando até chegar na aldeia. Ele não matou nenhuma caça, mas trouxe as cantorias na cabeça. Os pássaros quebraram uma vasilha cheia de cantos e entregaram para ele. Então, ele se encontrou com os cantos.

Então, aqueles pássaros foram embora, mas deixaram toda a sabedoria com ele. (A HISTÓRIA..., 2019)⁴

O caçador retorna sem a caça, mas “cantando sem parar”, com as “cantorias na cabeça”. Encontrar os cantos – seus donos – é adentrar outro mundo, o que exige a transformação do caçador em pajé – algo que se marca pelo gesto que o personagem repete no filme, a encostar sua espingarda no tronco da árvore. Quando, após a narrativa de Tachico, as imagens da mata, povoadas pelos gorjeios dos pássaros, nos são devolvidas, é como se estivéssemos nós também, os espectadores, a adentrar o mundo dos cantos, como a experienciar sensivelmente o momento de encontro do caçador-pajé com os bichos (animais-humanos), donos dos cantos. O modo como o filme nos devolve os cantos sugere certa indiscernibilidade entre o natural e o artificial: sons que são captados da natureza, mas não menos feitos, construídos: virá dos pássaros ou do filme essa repetição quase maquina dos gorjeios? O trabalho do filme vem para diminuir a importância da pergunta. Maquinismo também do olhar: passamos a ver em plano detalhe e aquilo que, aos olhos desatentos, apareceria como um espaço homogêneo, mudo, inabitado, vai-se mostrando sutil e intensamente habitado: a aranha, de passos lentos e silenciosos, quase imperceptível entre as folhas secas; a casa de maribondos a se prolongar do galho da árvore; o grupo de macacos, cujo movimento mal se destaca do emaranhado verde da mata. O invisível a habitar o visível, a imagem oscilando discretamente entre um e outro; a figura se esboçando no fundo, para nele desaparecer novamente.

4 Nessa história ecoa o mito de Wira'í, tal como narrado, por exemplo, por Eduardo Galvão e Charles Wagley (1961). Trata-se de um menino que, engolido pelo Bacurau, vive uma travessia de aventuras e riscos. Em sua tentativa de retornar à aldeia, ele é ajudado pelos pássaros e catitus, até reencontrar o pai, na aldeia, onde tocam o maracá, se fundem e voam com os pássaros. Ao retomar esse mito, Cláudio Zannoni (2012) observa o sentido do percurso traçado por Wira'í: céu→terra; alto→baixo; águas→terra; superfície→mundo subterrâneo; aldeia→céu. “Superada a fase de iniciação, o espírito de Wira'í conquista a liberdade de voar através do canto e ao som do maracá para trazer à aldeia a voz dos pássaros, a voz dos espíritos e estabelecer a mediação entre a sociedade e o mundo paralelo como pajé, como cantor, como tocador do maracá. Esse mito, afinal, representa a iniciação do pajé e suas provações em vista de sua preparação para essa mediação”. (ZANNONI, 2012, p. 30)



Figura 4 – Figura e fundo

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).



Figura 5 – Fundo e figura

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).

Tachico, caçador-pajé, guardião da floresta, continua sua caminhada, a se comunicar com os pássaros. Ele percorre uma trilha, agora silenciosa, e sua atenção aos detalhes nos lembra, em um relance distante, aquele rastejador que nos mostrava a sofisticação de seus saberes

e suas tecnologias, em outro tempo e em outro lugar (onde, escassa, a água se esconde no interior da terra e das plantas). Mas, aqui, trata-se menos de estrangeiro inventariar e nos mostrar técnicas e saberes – tal como Sérgio Muniz no notável documentário *Rastejador, s.m.* (1969) – do que, aprendizes, acompanhar o personagem numa espécie de iniciação, na qual o saber adquire ritmo e modo próprios de exposição. O caçador a adentrar a floresta, sua transformação em pajé: se, por um lado, ele é um e mesmo personagem, no percurso vão se alterando sutilmente seus modos (como a aranha que discretamente caminha pelo fundo de folhas): ele conversa com os bichos (agora sem tradução), mimetiza o pio deste ou daquele pássaro, para, escuta atento as variações dos sons. Cansado, se ajeita em um tronco de árvore, onde descansa sua espingarda – eis a transformação –, para então entoar aquele canto que se canta pela manhã: “Vocês estão ouvindo os pássaros?”. (A HISTÓRIA..., 2019)



Figura 6 – Caçador-cantor-pajé
Fonte: fotograma de *Rastejador, S.m.* (1969).



Figura 7 – Rastejador

Fonte: fotograma de Rastejador, S.m. (1969).

Escutem o canto do Zyriu,
cantado apenas na manhã.
Escutem o canto do Zyriu,
cantado apenas na manhã.
Zyriu está aqui,
Zyriu está aqui.
É assim que estou cantando,
pela manhã.
É assim que os cantos acontecem,
Pela manhã.
Zyriu está aqui,
Zyriu está aqui.
O canto está aqui.
É aqui que o canto está sendo cantado pra nós.
Zyriu está aqui,
Zyriu está aqui.
A música é diferente pela manhã.

A música é diferente pela manhã.
Zyriu está aqui,
Zyriu está aqui. (A HISTÓRIA..., 2019)

O canto se repete, agora sobre as imagens da mata, que o filme, mais uma vez, nos devolve: se os passarinhos permanecem invisíveis no extracampo, o encontro com o canto nos permite ver – ou, ao menos, sentir – sua presença, tornando palpável a cena originária, origem como pulsação, vibração, ressonância que torna o outrora contemporâneo do agora. Zyriu está aqui. Zyriu está aqui. Ao percorrer a trilha pela floresta, nos fazendo atentar para suas nuances, cada mínima aparência portadora de uma vida, com seus afetos, seus modos e suas relações; ao entoar os cantos e nos trazer as narrativas de origem, Tachico será ele próprio operador das passagens que o filme abriga e provoca: passagens entre mundos, aquele que o cinema, em sua fenomenologia, mostra (ouvimos os cantos sem ver os pássaros; vemos a mata, percebemos sua multiplicidade, mas não temos acesso às temporalidades heterogêneas que a constituem); aquele que o cinema não mostra, que o filme, contudo, nos ensina a ver e sentir (por meio dos cantos, das narrativas e de uma parcela invisível da imagem, percebemos a cena de um encontro entre outrora e agora, entre tempo mítico e tempo histórico). O personagem produz passagens entre o olhar do caçador e aquele do pajé. Entre os dois, o olhar do espectador de cinema. Não nos parece, por fim, um detalhe que Tachico seja também o tradutor das narrativas e dos cantos para as legendas em português.

A tarde cai sobre a mata e, à noite, a comunidade de Maçaranduba se reúne para uma pequena festa conduzida por Tachico Guajajara. Ele canta, os maracás se agitam, adultos, jovens e muitas crianças dançam. Aquele que, em certo momento, lamenta e se aflige com o desinteresse das novas gerações, reencontra, no filme, pelo filme, sua comunidade, a retomar o fio precário – mas resiliente – da história dos cantos e de sua transmissão.⁵

5 Luisa Lanna (2020), que participou do processo de formação audiovisual e feitura do filme junto aos Guajajara, através de *e-mail* enviado no dia 30 de março, informa que “Tachico é o cantor da aldeia e desenvolve um trabalho belíssimo na escola ensinando os cantos para os alunos dentro e fora da sala de aula (como vemos na última sequência – essa sim, filmada durante a oficina de filmagem). Ele é também um dos poucos da aldeia que fala a língua

Na mesma atividade de formação que resultou em *Ma'e Mimu Haw*, outro filme foi realizado: *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019), dirigido por Jocy Guajajara e Milson Guajajara.⁶ A relevância e contundência desse documentário nos exigiram discuti-lo em outra oportunidade: aqui, deixo a sugestão de que o primeiro forme com o segundo um jogo, justamente, entre campo e extracampo. Terminada a oficina de filmagem, a equipe do Vídeo nas Aldeias deixou em Maçaranduba uma câmera, que passa então a acompanhar as ações dos Guardiões da Floresta⁷ na Terra Indígena (TI) do Caru. Ali, vivem os Guajajara, Awá-Guajá e Ka'apor, povos tupi-guarani que resistem à constante invasão de suas terras por madeireiros e pecuaristas. As TIs da região sofrem com o intenso desma-

materna (Tentehar) e o trabalho com os cantos é, além de um resgate cultural, um resgate linguístico.

- 6 “A História dos Cantos foi gravado quase todo apenas durante a oficina de montagem. Frente à dificuldade que enfrentamos ao tentar extrair um filme do vasto (e disperso) material gravado durante a oficina de filmagem nós e os alunos decidimos por realizar novas filmagens tendo como ponto de partida o personagem do Tachico, que na época das filmagens tinha demonstrado grande interesse em ser filmado e se revelou um personagem maravilhoso diante da câmera, conduzindo muito naturalmente as imagens com suas falas e seus cantos [...], mas não tínhamos dele material suficiente para a construção de um filme. O filme dos Guardiões já estava com o material bruto a postos para a montagem na oficina e mesmo tendo dedicado muito tempo a ele entendemos que era necessário gerar um outro produto, que fosse de autoria dos demais alunos que não eram membros do grupo de guardiões. Daí veio a ideia do filme sobre os cantos, seguindo a deixa da boa experiência que os meninos tiveram filmando Tachico. Ele foi fruto de um desafio, este de gravar e montar um novo filme em tão pouco tempo e ‘competindo’ a atenção com a montagem do filme dos Guardiões. Nessas condições, a ideia era então fazer um filme que fosse simples do ponto de vista da sua feitura, abrimos mão de várias ideias mais ambiciosas que surgiram, como reencenar o mito por exemplo, e ficamos só com Tachico apostando em sua performance-caminhada, algo que deu bastante certo e, ao menos a meu ver, foi a melhor escolha que poderíamos ter feito, para além das questões práticas. [...] A montagem veio então num gesto de relacionar esse material de forma a convocar as imagens da mata a partir da condução das falas de Tachico e, principalmente, ficcionalizar as imagens documentais, para transformá-lo no personagem da própria história que conta. A ideia era mesmo propor um gesto que convidasse o espectador a olhar e escutar a mata da mesma forma atenta como ela foi filmada e ir, aos poucos, apresentando o leque (nunca totalmente aberto) das múltiplas formas e tempos que ali habitam”. (Luisa Lanna, através de *e-mail* no dia 30 de março de 2020)
- 7 Trata-se de uma auto-organização indígena nascida em 2011 e que, diante da omissão do Estado, assume a arriscada tarefa de fiscalizar e monitorar as terras demarcadas, protegendo-as contra as atividades predatórias de madeireiros e grileiros. Os guardiões se organizam após um massacre na aldeia de Lagoa Comprida, que resultou na execução do cacique Tomé Guajajara (cujos filho e esposa foram baleados, tendo sobrevivido). O trabalho do guardiões, nas TIs Caru, Rio Pindaré e Araribóia, é extremamente arriscado, e as lideranças são constantemente ameaçadas de morte por madeireiros e ruralistas.

tamento e com a abertura de pequenas estradas usadas para o roubo da madeira. Dados do Conselho Indigenista Missionário (CIMI)⁸ registram, nos anos 2000, 48 casos de assassinatos de indígenas Guajajara, 47 deles no Maranhão e um no Pará. Em novembro de 2019, o guardião Paulo Paulino Guajajara foi assassinado em uma emboscada, crime ainda não apurado. A situação se agrava drasticamente por um governo que, de modo explícito e deliberado, ataca os direitos constitucionais dos povos indígenas, incentivando a grilagem e o desmatamento.⁹

Por meio da câmera, empunhada por Jocy e Milson Guajajara, o filme nos leva ao interior dos conflitos, documentando as ações dos Guardiões da Floresta, especialmente os momentos em que eles se encontram com grupos a serviço de empreitadas ilegais. Filmado em direto, *Zawxiperkwer Kaa* opta por nos colocar no interior de uma cena tensa, arriscada, no limite de uma eclosão violenta. Como bem descreve Ruben Caixeta de Queiroz (2019), o documentário se aproxima de um cinema observacional, diferindo-se, nesse sentido, de outros trabalhos do Vídeo nas Aldeias,¹⁰ que se valem da voz over para “tecer os fios” do protagonismo indígena contra a colonização e expropriação das terras. De certa forma, ele nos diz, “a câmera age como uma arma ou uma câmera de vigilância não ligada de forma ininterrupta” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2019, p. 203), variando entre filmar de longe ou de muito perto, a partir do ponto de vista dos indígenas.

O grupo de guardiões percorre o território a desmanchar cercas e pontes ilegais, a interpelar madeireiros e pecuaristas, apreendendo enormes troncos de madeira e o gado irregularmente disperso nas áreas protegidas. Portada, ela própria, por indígenas, a câmera demonstra conhecimento do território ao assumir sua tarefa guardiã, se somando – e às vezes, se defasando ou se antecipando – ao trabalho do grupo. Ela acompanha as ações, em fase com elas, sensível aos momentos de apreensão

8 Ver: <https://cimi.org.br/observatorio-da-violencia/caci/>.

9 Ver: Santana e Motto (2020).

10 Desde 1986, o Vídeo nas Aldeias dedica-se à formação audiovisual de cineastas indígenas, constituindo um acervo da maior relevância que reúne cerca de 8 mil horas de imagens produzidas junto a mais de quarenta povos no Brasil. Ver: <http://videonasaldeias.org.br/loja/>.

e risco, de hesitação, de avanço e recuo. Compartilha a voadeira, em *travellings* pelo rio; atenta-se às pegadas dos bois pela trilha alagada; escuta ao longe o barulho do motosserra, se apressa com os guardiões para flagrar o trabalho escuro. O filme situa-se no limiar entre a pressão do extracampo – onde se ocultam os empreendimentos ilegais que insistem em adentrar as TIs – e sua exposição no campo fílmico, provocada pela câmera, em aliança com os guardiões: ou seja, trata-se de tornar visíveis as ações de poderes que atuam por meio da esquivia e do ocultamento e que dependem da invisibilidade para permanecer operando. A amplitude da destruição em curso, empreendida por corporações cujos proprietários e dirigentes atuam à distância, expõe-se nestes encontros tensos com trabalhadores, eles também vítimas do contexto de grilagem e exploração.



Figura 8 – Tornar visível...

Fonte: cedida pelos produtores do filme *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019).



Figura 9 – ...a destruição em curso

Fonte: cedida pelos produtores do filme *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019).

Se *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019) torna a devastação visível no campo fílmico – traz o que se oculta no extracampo para o interior conflituoso da cena –, *A história dos cantos*, por sua vez, se dedica à floresta preservada: acompanha a caminhada de Tachico, em planos longos e firmes, para abrir a trilha do visível – aquela que se percorre pela mata – para um entorno invisível, um extracampo constituído por uma multiplicidade de agências não humanas que permanecem invisíveis. A cena em *Guardiões da floresta* atrai, para seu interior, uma crescente concentração de forças em conflito. Em *A história dos cantos – Ma’e Mimi’u Haw* (2019), a cena tem força centrífuga, prolonga o invisível no visível, como um canto que se entoa, como o percurso de um sonho, como o sopro de um pajé.

Em sua relação de complementariedade com *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019), *A história dos cantos – Ma’e Mimi’u Haw* (2019) ofereceria o repertório para uma crítica à propriedade privada, afirmando a terra, não como recurso à exploração econômica, mas como abrigo de relações sociocosmológicas amplas, entre os humanos, mas também entre estes e os não humanos. Se a ação ilegal de madeireiros e

fazendeiros quer expandir as fronteiras da propriedade privada, invadindo as ilhas de megadiversidade¹¹ mantidas pelos indígenas, a caminhada com Tachico pela mata, permeada pelos cantos e narrativas, sugere uma relação em tudo diferente com a terra. Afinal, se os cantos têm donos, estes são menos proprietários do que guardiões, aqueles que cuidam daquilo de que são donos.

Não poderíamos adentrar a ampla discussão etnológica sobre o tema: Carlos Fausto (2008, p. 330) mostra como esta é uma categoria presente, de modo historicamente estável, em todas as línguas amazônicas, designando “uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis)”. Entre os vários povos ameríndios, “dono” tem o sentido variável: “jara”, entre os Awá-Guajá, “criador” (o que possibilita a vida), “aquele que anda junto”, “cuidadores” e “duplos” (GARCIA, 2015); *Iwa*, entre os Yudjá, o que faz existir, o que cuida e protege e não menos o que também tira a vida. Mais fundamentalmente, ele diz da condição mesma da vida social, seja em sua existência, seja em seus acontecimentos mais mundanos. (STOLZE LIMA, 2005) Para além do indivíduo, um dono seria aqui uma espécie de dispositivo e o que ele produz são coletividades que o definem.

Se, para se constituir, a propriedade privada ampara-se na concepção de uma natureza sem donos, disponível portanto a tornar-se objeto de exploração por sujeitos e grupos privados, cosmologias ameríndias partiriam do princípio contrário de que tudo ali tem seu dono (as árvores, os animais, os rios, os cantos, os rituais): a natureza – tomada desde o princípio como cultura – seria constituída por uma infinidade de subjetividades, donos e domínios, o que exige constante e ciosa diplomacia. Nesse caso, ser dono envolve, menos a circunscrição de uma propriedade, do que a produção de coletivos – de coisas, animais, seres, pessoas e ambientes – que demandam responsabilidade, cuidado e proteção; troca, reciprocidade, conflito. Kelly e Matos (2019) revisam o conceito nos termos de uma “política da consideração”,¹² na qual “prestar atenção”

11 Como sugere Manuela Carneiro da Cunha em *Povos da megadiversidade* (2019).

12 Na esteira de Kelly e Matos, Paulo Maia (2019), propõe a ideia de “cosmopolíticas de consideração”.

assume centralidade: o que se mostra, o que se olha, a que (significando sempre “para quem”) se atenta.

Há outras distinções que vale reter. Como escreve Dominique Gallois (2012), se o modelo ocidental de propriedade está centrado na figura do “inventor” e da “inovação cultural”, no domínio do xamanismo, um mestre não é inventor de seus saberes e objetos: ele os recebeu de seu antecessor que, por sua vez, recebeu outras de um mestre anterior, em uma cadeia que se desdobra. Engendrando coletividades, a força de um mestre dependerá da continuidade das relações de compartilhamento, tecida com humanos e não humanos. Não nos parece fortuito, portanto, que o cinema – as relações que engendra entre o campo e o extracampo, entre o visível e o invisível – seja “indigenizado” para participar desta complexa diplomacia.

A caminhada de Tachico em *A história dos cantos – Ma’e Mimi’u Haw* (2019) é, assim, uma pedagogia do sensível (por meio do sensível): ela sugere, em sua imanência mesma, a aliança com uma miríade de outros, cada qual dono, mestre de um saber, guardião de um domínio. Os cantos, assim como os sonhos, são forma de transitar em uma terra que não deixa de ter seus limites, mas permeáveis, abertos (adentrá-los apresenta seus riscos e exige cautela, cuidadosa negociação). Cada plano do filme nos aparece como um delicado e sutil parlamento cósmico. São planos porosos, permeados de passagens quase imperceptíveis entre o visível e o invisível, a indicar como, de um a outro, há contiguidade física, mas descontinuidade “ontológica”, tratando-se da vizinhança entre mundos díspares.¹³

Em suma, herdando – e elaborando a seu modo – uma tradição escópica moderna, ocidental, o cinema é aqui convocado a participar de uma logística do visível e do invisível, uma “política da consideração”, na qual se trata menos de avançar um domínio – algum saber esclarecido – sobre outros, do que de compor e participar de um agenciamento sensível (que aqui ganha o sentido de uma diplomacia).

A pedagogia de Tachico reverbera nas imagens, no modo como se filma-escuta o personagem, no modo como se filma-escuta a mata e os

13 Temos, Bernard Belisário e eu, nos dedicado à caracterização do extracampo em filmes indígenas em alguns textos. Indico principalmente: Brasil e Belisario (2016).

bichos. Como nos sugere ainda Luisa Lanna (2020),¹⁴ as imagens ecoam os aprendizados transmitidos por Tachico.

Filmar a mata, os pássaros, os bichos era sempre motivo de grande interesse por parte dos meninos – a preservação da floresta amazônica na reserva Caru é um orgulho para todos da aldeia – e eles o faziam com a maior atenção e zelo, os mesmos necessários para adentrar ali mesmo sem a câmera [...]. Filmar a mata tendo o conhecimento pleno de que ela tem dono (nesse sentido cosmológico) é filmar e escutar de um jeito especial que acredito estar impresso nesses planos que aparecem no filme. Essas filmagens da mata eram guiadas principalmente pelo som, os meninos me narraram que quando escutavam o canto de um pássaro sagrado, ou algum canto bonito que eles gostavam, começavam a gravar para captar esse som. Diante da invisibilidade dos habitantes dali, escondidos aos olhos, o som guiava as imagens (assim como, junto com os rastros, guiam as caçadas).

Em sua introdução ao catálogo da exposição *Levantes* (2017b, p.18, grifo do autor), Didi-Huberman explicita a pergunta que move o projeto: “como as imagens frequentemente apelam às nossas *memórias* para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*?”. A essa questão Marie-José Mondzain (2017) responde à sua maneira: um rumor distante, uma energia, ela nos diz. No jogo entre os dois filmes – campo e extracampo –, dois “levantes”, um a repercutir no outro: de um lado, trata-se de perceber, na imanência da floresta, as vibrações e pulsações que fazem emergir, no plano visível, essa energia, rumor distante que as imagens – sonoras e visuais – podem, quem sabe, nos ensinar a ver e ouvir. É o que nos sugere a caminhada-conversa com

14 Através de e-mail no dia 30 de março.

Tachico Guajajara, em *A história dos cantos – Ma’e Mimi’u Haw* (2019). A transformação do caçador em pajé: nas imagens documentais do filme, sente-se a pulsação mítico-poética originária (cujo tempo não é o passado, mas o contemporâneo). Por outro lado, trata-se, antes de tudo, de guardar, no tempo histórico, na geopolítica do presente, este espaço sociocosmológico que possibilita todos os outros: terra-floresta, os modos de vida, a multiplicidade que a habitam. Aliança, portanto, do pajé com os guerreiros, *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019).¹⁵

Duas imagens poderiam, em um exercício imaginativo, compor a exposição *Levante*, de que Didi-Huberman foi curador. Elas seriam retiradas destes dois filmes, para nos interpelar diretamente: a primeira, faz parte da festa que encerra *A história dos cantos – Ma’e Mimi’u Haw* (2019). Ali, depois do aprendizado que o filme-caminhada nos possibilita, acompanhamos a dança das crianças, que cantam e batem os pés ao ritmo dos maracás. A menina salta leve, os pés um pouco suspensos do solo. Agora fora da imagem, Tachico conduz o ritual a entoar o canto, que se soma àqueles que ouvíamos no interior da mata (os cantos, novamente, a ligar dois espaços). A segunda imagem é a que abre *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019), sem aviso prévio e em sua brutal opacidade: os pedaços de carne de boi suspensos nas cercas, formando uma longuíssima linha abaixo desta outra linha, “entre o céu e a terra”. Os bois abatidos e destrinchados, saberemos depois, faziam parte da criação pecuária ilegal na terra indígena, tendo sido apreendidos pelos guardiões, em seu trabalho de fiscalização. Nessa espécie de “instalação”, que, pela sua dimensão, talvez não caiba às exposições contemporâneas de arte política, devolve-se à sociedade da propriedade privada a imagem do que ela não cessa de produzir e reproduzir.

15 Estamos aqui diante de uma daquelas “histórias do antropo-cego”, que Marisol de la Cadena (2018) caracteriza como um dissenso histórico (nos termos de Jacques Rancière) sobre um equívoco (nos termos de Eduardo Viveiros de Castro). “Proponho aqui que o momento em que o antropo-cego, como a *destruição de mundos*, parece ter adquirido um poder e uma velocidade que os primeiros extirpadores de idolatrias e exploradores do século XIX (investidores da borracha e plantação de açúcar) invejariam também é o momento em que, do outro lado da cerca – do antropo-cego como a *rejeição dos mundos à sua destruição* –, emergem histórias que podem trazer à tona um público que ainda não existe. [Trata-se, ela continua, de] “uma possibilidade de abertura ontológica que merece atenção”. (DE LA CADENA, 2018, p. 105, grifo do autor)



Figura 10 – A menina salta leve

Fonte: cedida pelos produtores do filme *A história dos cantos – Ma'e Mimi'u Haw* (2019).



Figura 11 – Devolver a imagem

Fonte: cedida pelos produtores do filme *Guardiões da floresta – Zawxiperkwer KAA* (2019).

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARROS, C. No Maranhão, cada guardião da floresta é um Paulino Guajajara. *Agência Pública*, [s. l.], 12 nov. 2019a. Disponível em: <https://apublica.org/2019/11/no-maranhao-cada-guardiao-da-floresta-e-um-paulino-guajajara/>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- BARROS, C. O Estado não existe na terra indígena mais letal para os guardiões da floresta. *Agência Pública*, [s. l.], 5 dez. 2019b. Disponível em: <https://apublica.org/2019/12/o-estado-nao-existe-na-terra-indigena-mais-letal-para-os-guardioes-da-floresta/>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- BRASIL, A.; BELISARIO, B. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Revista Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 601-634, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312660445_DESMANCHAR_O_CINEMA_VARIACOES_DO_FORA-DE-CAMPO_EM_FILMES_INDIGENAS. Acesso em: 22 mar. 2020.
- CAIXETA DE QUEIRÓS, R. Guardiões da Floresta: CÂMERAS EM AÇÃO! Sobre filme de Jocy Guajajara e Milson Guajajara. *In: CATÁLOGO do forumdoc.bh.2019 – 23º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 204-209.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. Povos da megadiversidade: o que mudou na política indigenista no último meio século. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 148, 2019. Disponível em: <https://ipbes.net/media/povos-da-megadiversidade-o-que-mudou-na-pol%C3%ADtica-indigenista-no-%C3%BAltimo-meio-s%C3%A9culo-por-manuela>. Acesso em: 22 mar. 2020.
- DE LA CADENA, M. Natureza incomun: histórias do antropoceno. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 95-117, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/m9S6Cn7yqLFmftGHfddCk5b/?lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, G. Introdução. *In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). Levantes*. São Paulo: SESC, 2017a. p. 13-22.
- DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017b. p. 13-22.

- FAUSTO, C. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana: estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/tNKpjsQPtDrQbRhbztxkD3P/?lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- GALLOIS, D. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n.1, p. 10-49, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/46956>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- GALVÃO, E.; WAGLEY, C. Os índios *Tenetebara*: uma cultura em transição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1961.
- GARCIA, U. Sobre o poder da criação: parentesco e outras relações Awá-Guajá. *Mana: estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 91-122, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/TmXrCSmjzpfBF3MdtSL79GB/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2021.
- GUARDIÕES da floresta – Zawxiperkwer KAA. Direção: Jocy Guajajara, Milson Guajajara. Maranhão: Produtora: Vídeo nas Aldeias, 2019. (52 min), color.
- (A) HISTÓRIA dos cantos – MA'E MIMI'U HAW. Direção: Jamilson Guajajara, Pollyana Guajajara, Jacilda Guajajara, Lemilda Guajajara. Maranhão: Produtora: Vídeo nas Aldeias, 2019. (27 min), color.
- KELLY, J. A.; MATOS, M.A. Políticas da consideração: ação e influência nas terras baixas da América do Sul. *Mana: estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, v. 25, n. 2, p. 391-426, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/7GCsGBnPXlvHMqdtDq9n6fr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2021.
- LIMA, C. O canto da boca da mata: notas sobre *Ma'e Mimu Haw* – A história dos cantos. In: CATÁLOGO do forumdoc.bh 2019 – 23º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 169-171.
- MAIA, P. Mortos e a câmera. In: CATÁLOGO do forumdoc.bh 2019 – 23º Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 19-35.
- MONDZAIN, M.-J. Para 'os que estão no mar...'. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017. p. 48-62.

RASTEJADOR, S. M. Direção: Sérgio Muniz. São Paulo: [s. n.], 1969. (25 min), color.

SANTANA, R.; MOTTO, T. Povo Guajajara resiste às invasões territoriais e registra 48 assassinatos em menos de 20 anos. *Conselho Indigenista Missionário*, São Paulo, 2 mar. 2020. Disponível em: <https://cimi.org.br/2020/03/povo-guajajara-resiste-as-invasoes-territoriais-e-registra-48-assassinatos-em-menos-de-20-anos/>. Acesso em: 5 nov. 2021.

STOLZE LIMA, T. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Ed. UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

ZANNONI, C. A voz dos espíritos: uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão. *Caderno de Pesquisa*, São Luís, v. 19, n. 2, p. 27-32, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/392382367/A-Voz-Dos-Espiritos>. Acesso em: 5 nov. 2021.

Parte III
Transgressões do ver
e do mostrar



Figura 1 - Detalhe de escultura de Jens Galschiot. Pillar of Shame. 2001.
Fotógrafa: Alana Cristina Souza, publicada em licença creative commons.



Figura 2 – Pillar of Shame, de Jens Galschiot. Escultura em bronze, cobre e concreto. 8 metros
Fotógrafa: Alana Cristina Souza, publicada em licença creative commons.

VERGONHA, EMOÇÃO REVOLUCIONÁRIA

“A vergonha já é uma revolução”, escreveu Karl Marx (2010, p. 63),¹ esse filósofo e historiador tão idolatrado e rechaçado nos campos dos saberes e nas trincheiras da ignorância. “Vergonha é um tipo de ira voltada para dentro. E se toda uma nação realmente tivesse vergonha, ela seria como um leão que se encolhe para dar o bote”. (MARX, 2010, p. 63-64)

É justamente a vergonha como emoção revolucionária que vem à tona quando nos deparamos com a Coluna da Infâmia (do inglês, *Pillar of Shame*, que poderia muito bem ser traduzido como Coluna da Vergonha), fincada em praça pública no bairro de São Brás, em Belém (PA), em alusão a um dos levantes mais violentamente reprimidos na Amazônia: o Massacre de Eldorado dos Carajás.

Todos os dias, milhares de pessoas passam diante dessa escultura em obelisco, composta por dezenas de corpos amontoados e retorcidos em sofrimento. Um monumento erguido à vergonha. Não da luta por direitos, obviamente. Vergonha de nossa ignorância, de nossa indiferença, do cinismo que “passa boiadas” à frente da vida de pessoas.

Construída pelo escultor dinamarquês Jens Galschiot, essa obra foi replicada e exibida em outros países, na série *Arte em defesa do humanismo*. Em Hong Kong, é alusiva ao massacre na praça Tiananmen. No México, rememora o massacre indígena nos Chiapas. No Brasil, foi exposta ao lado do Congresso e, depois, instalada permanentemente em Belém, em 2000.

1 MARX, K. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Para finalizar a leitura do apelo trágico dessa obra, retomemos Marx (2010, p. 64):

O Estado é coisa séria demais para ser transformado numa arlequinada. Talvez até se possa deixar um navio cheio de loucos derivar por um bom tempo ao sabor do vento, mas ele acabaria indo ao encontro do seu destino justamente porque os loucos não acreditariam nisso. Esse destino é a revolução que ainda está por acontecer.

Enfim, só a vergonha nos levará à revolução. A vergonha por não sentirmos vergonha.

Leandro R. Lage



Figura 3 – *Tragédia do Brigue Palhaço*
Fonte: Museu de Arte de Belém (MABE).²

2 MARIZ FILHO, R. *Tragédia do Brigue Palhaço*. 1936. 1 pintura, óleo sobre tela.

REVOLTADOS NÃO MORREM RESIGNADOS

Durante o trabalho do projeto “Levantes”, nossa equipe se deparou com muitas imagens e episódios históricos e contemporâneos de resistência na Amazônia. A violência com que essas lutas políticas foram reprimidas tem sido uma constante. Uma das imagens mais marcantes refere-se ao “Massacre do Brigue Palhaço”, ocorrido na madrugada de 22 de outubro de 1823. Trata-se da tela *Tragédia do Brigue Palhaço* (1936), do paraense Romeu Mariz Filho.

Dois meses após a adesão do Pará à Independência, firmada em agosto de 1823, civis e militares indignados com a manutenção de funcionários e oficiais lusitanos no poder iniciaram uma revolta. O motim foi duramente combatido pelo capitão inglês John Grenfell. Cinco militares foram fuzilados em público e 256 insurgentes recolhidos no porão de um navio de guerra.

A pintura de Romeu Mariz Filho recolhe os traços obscuros daquela história e, num jogo de sombras, silhuetas e rostos em agonia, faz figurar a atrocidade do episódio. Os historiadores referem-se a um pequeno e abafado porão, no qual os presos foram abandonados sem água, comida ou entradas suficientes de ar. Depois de lutarem entre si pela água suja que lhes fora despejada, foram alvejados pelos guardas, que também jogaram cal virgem sobre os insurgentes, acelerando a asfixia. Na manhã seguinte, 252 corpos foram encontrados. Outros três teriam morrido em seguida e apenas um sobreviveu.

Na imagem, entre os revoltosos em conflito e sofrimento, um deles sobressai e ergue o punho. Outro, à esquerda, mira, de pé, seus carrascos. Uma fraca luminosidade recai sobre os corpos, tingidos levemente em tons quentes. Naquela pintura, sobrevive a imaginação da resistência. Mesmo o pintor conseguiu vislumbrar que aqueles homens revoltados não morreriam resignados no porão de um navio de guerra. Pelas mãos de Romeu Mariz Filho, aquela imagem arde pela memória que teima em sobreviver ao tempo e aos assassínios.

Leandro R. Lage



Figura 4 - Passeata do Movimento Contra a Carestia
Fotógrafa: Leila Jinkings (1980). Imagem cedida pela fotógrafa.

UM LEVANTE EXCLAMA: “BASTA!”

Sublevações são esses gestos pelos quais “sujeitos desprovidos de poder manifestam – fazem surgir ou ressurgir – em si mesmos algo como uma potência fundamental”, explica o filósofo G. Didi-Huberman (2017, p. 311).³ Potência contra poder, poder contra potência. É essa fricção que surge na fotografia tirada por Leila Jinkings em 1980: indivíduos contra dispositivos de repressão.

A imagem foi feita em 27 de agosto de 1980, em pleno Regime Militar no Brasil, durante “*uma das primeiras – senão a primeira – passeata, em Brasília, diante do Congresso Nacional*”, conta-nos a fotógrafa. As manifestantes, organizadas pelo Movimento Contra a Carestia (MCC), formado principalmente por mulheres das periferias, tentavam entregar uma carta ao presidente João Figueiredo. Elas foram duramente reprimidas.

Impelida pelo policial, a mulher presente na imagem recolhe-se. Mas ela também reclama, mesmo contida pela violência legitimada do poder do Estado. Suas emoções se insurgem para expressar o sentimento de indignação. Sua potência não se dissipa. A testa franzida, os braços junto ao corpo, segurando firme seus pertences, a mão erguida, aberta e voltada aos policiais. Sua boca parece expressar uma queixa. Tudo nela diz “não!”.

Quarenta anos depois, cenas como a registrada pela fotógrafa paraense ainda são comuns: a prevalência da política dos homens, feita com violência, especialmente contra as mulheres, e ainda mais contra as mulheres negras periféricas, e a política encenada pelos corpos que se lançam na aventura perigosa do levante. Enquanto houver poder exercendo-se pela força, haverá potências abrindo a mão e exclamando: “Basta!”.

*Julia França
Leandro R. Lage*

3 DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

Capítulo 13

A DIGNIDADE PICTÓRICA DO LEVANTE: UM ENSAIO SOBRE AS INTENSIDADES DO ACONTECIMENTO VISUAL NO FOTOJORNALISMO

Benjamim Picado

INTRODUÇÃO

Instado pelo gentil convite dos colegas do projeto “Levantes” a discorrer sobre o tema proposto das relações entre estéticas e políticas das imagens da resistência, me vi num iminente encontro – de potenciais polêmicos – que minhas perspectivas poderiam gerar, na correlação de todos esses temas com aspectos de uma maior atenção à matriz pictórica de sua aparição: dado o ângulo do ataque que usualmente privilegio sobre uma poética visual do fotojornalismo, minha reflexão sobre as modalidades acontecimentais da imagem fotojornalística faz de sua pretensa mediação da historicidade um problema que é tão afeito à historiografia propriamente dita – no modo como abordam especialmente o caráter documental da fotografia, tomando-o a pretexto de ilustração dos assuntos historiográficos – quanto a determinados ramos dessa estranha disciplina que deve ser – ao menos para historiadores – a história da arte.

No particular caso de coberturas sobre acontecimentos dotados de um valor potencialmente dramático em sua aparição, evolução e resolução, persiste minha impressão de muito tempo de que ainda vigora um esquema representacional que estrutura os modos da figuração do histórico – cuja matriz nos restitui mais fortemente aos estilos pictóricos do passado que consagraram o endereçamento da pintura a temas, por assim dizer, mais *dinâmicos* da representação, com o fito de celebração civil, histórica ou mítica – por oposição ao aspecto colateral de sua evocação, próprio ao trabalho dos historiógrafos visuais de variadas cepas: todos esses são aspectos sobre os quais venho discorrendo extensamen-

te, parcialmente condensados em minha reflexão sobre as matrizes plásticas e discursivas da produção visual no fotojornalismo moderno. (PICADO, 2014)

Por prazeroso que possa soar um tal chamado a enquadrar meu pensamento sobre o fotojornalismo à luz do tema geral dessa coletânea, esse mesmo convite não deixa de cobrar-me o desafio de alguns ajustes necessários com a realidade – assim como das evidentes hipotecas que a mesma me exige sobre a tranquilidade com a qual me instalei até aqui, na convicção sobre a vigência de uma linguagem pictórica do acontecimento, fazendo assim abstração de períodos históricos, matrizes estilísticas e materialidades mediáticas – para finalmente posicionar na cultura visual contemporânea certos esquemas mais gerais da compreensão dos acontecimentos assim mediados, quiçá construídos, pela própria imagem.

Assim sendo, ao responder um tal chamado de meus caros colegas, tenho que me certificar – por mais que esse convite possa reforçar em mim uma tal segurança de saída que eles mesmos me afixam – de que seja mesmo historicamente justificável (e até heurísticamente rentável) capturar as singularidades propriamente históricas de diversos conflitos, levantes, motins, agitações, guerras e acontecimentos dessa ordem, mas sempre para tratá-los todos no âmbito mesmo das imagens, como essencialmente organizados a partir de certos “padrões de correção” (WOLLHEIM, 1980) ou de “esquemas” de representação pictórica (GOMBRICH, 1960) – e com isto devendo muito menos do que se pode supor seja à particularidade histórica dos eventos¹ ou à excepcionalidade mediática de seus engenhos de visualização.²

1 A representação dessas ordens acontecimentais veiculadas pela imagem pictórica ou fotográfica constitui decerto assunto de interesse central de historiadores, algo que o historiador Peter Burke sumariza exemplarmente em seu *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica* (2017). Para além disso, apenas levando em conta a curadoria mais recente de eventos dedicados à relação entre fotografia e conflitos, destacamos duas exposições sobre o assunto (na Tate Modern e no Instituto Moreira Salles, respectivamente), com vasta iconografia sobre tais tópicos. (ALONSO; ESPADA, 2017; BAKER; MAVLIAN, 2014)

2 Neste quesito, tenho escrito extensamente sobre os problemas da teorização acerca da fotografia, a partir dos supostos sobre sua especificidade mediática, identificando tais construções teóricas como um “argumento do dispositivo”. (PICADO, 2017)

Proponho assim a meu leitor um caminho que nos permita enxergar essa maior atenção aos aspectos “poéticos” da figuração pictórica do acontecimento, na condição de uma espécie de alienação benigna do pensamento sobre a imagem e sua dimensão histórica: não pretendo com isso negar contudo a pesada materialidade empírica que faz do acontecimento algo de essencialmente irreprodutível e imprevisível no evento de sua aparição originária; mas rogo ainda assim ao leitor que me conceda pensar a imagem como espaço de essencial compreensibilidade do histórico – e para a qual a noção da reverberação do acontecimento, através de uma frequência de iterações, replicações e repetições de certos moldes, é não apenas fundamental, mas condicional de uma consciência genuinamente histórica.

Em suma, o lugar da representação pictórica do acontecimento implica aquela máxima da história da arte – oriunda das lições mais remotas de Adolf von Hildebrand e repetida, tal qual mantra nos séculos subsequentes, por gente como Heinrich Wölfflin, E.H. Gombrich, até Carlo Ginzburg –, e pela qual se afirma que conhecemos as pinturas menos por aquilo que elas singularizam através dos meios da representação (seus devidos objetos) e mais por nos restituírem à série visual a que pertencem (numa matriz cultural que engloba escolas, estilos, autores, épocas, temas e que tais).

Nesse contexto, o caso do fotojornalismo nos pede a mesma atenção a esta estruturação subterrânea de uma cultura visual inteira, na medida em que esta é infensa a determinadas diferenças e particularidades (especialmente aquelas das materialidades mediáticas e das singularidades históricas), para enfim apreender – na instantaneidade que lhe parece própria (e trata-se mesmo apenas de uma aparência) – um esquema quase intemporal da representação de certos tipos de temas que dependem de certa escansão temporal para existirem (em suma, o acontecimento), mas sempre o sintetizando significativamente através de seu recorte em um instante isolado – seja ele “decisivo”, “pregnante” ou algo semelhante.

O que está contido nesse segmento de uma temporalidade mais vasta do acontecer, como tenho insistido em várias oportunidades – e à luz de diferentes matrizes da discursividade visual na cultura contemporânea – é aquilo que certos autores designaram como a “aspectualidade” es-

sencial da representação pictórica:³ ao contrário daquilo que pensa um certo cânone das teorias da fotografia, não é apenas a pura fisicalidade do “golpe de corte” de um ato fotográfico que delinea a significação através da qual se opera uma eficácia simbólica da imagem que representa o histórico; o aspecto é, antes de tudo, um senso de organização interna (a que, por exemplo, Cartier-Bresson designava por sua sensibilidade geométrica para o instante, enquanto Pierre Verger o pertinentizava pelo controle tonal da luminosidade) e que finalmente demarca no instante as operações de uma possível estilística do fotojornalismo.⁴

Nesse sentido é que proponho que o aspecto esculpido pelas dinâmicas temporais implicadas no instante fotográfico – especialmente aquele que se materializa como figuratividade pictórica na imagem – funcione como operador por excelência de uma abordagem poética dos modos como o fotojornalismo endereça, constrói e consagra o acontecimento – tudo isso sob a forma do instante visual: nessa dimensão, é menos a relação entre instante e integridade temporal que interessa (pois a imagem fotográfica jamais nos restituiria uma totalidade duracional daquilo que ela reporta, nem mesmo sob a marca de possíveis séries sequenciais, como aquelas das folhas de contato), mas a força integradora do instante pictórico, nos aspectos seletivos com os quais ela se apresenta para nossa visão; para listar alguns deles, situando-me no âmbito dos temas dessa exploração e nos tipos de acontecimento que elas representam, me oriento na intensa expressividade corporal e fisionômica dos corpos arrestados no instante, sem me descurar daquilo que excede as matrizes mais “antropológicas” dessa significação do conflito na imagem fotográfica – pois há ainda o que se dizer sobre a representação da paisagem nesse contexto.

3 Nossa fonte da teorização sobre tais pormenores da “aspectualidade” deriva de teorias que procuravam situar o sentido no qual imagens invocam propriedades estritamente semióticas da representação – tais como a de sua “semelhança icônica” (ECO, 1968) ou da “vivacidade” (GOMBRICH, 1960) – mas sempre identificando a matriz desse fenômeno nas interações pragmáticas que se estabelecem entre propriedades pictóricas imanentes da imagem e dinâmicas e sistemas perceptivos da compreensão pictórica. (LOPES, 1996; SCHIER, 1986)

4 Reporto-me aqui a exemplos que derivam de minhas próprias explorações às diferenças estilísticas dos dois grandes mestres-fotógrafos, exercitando-as a partir dessa mesma atenção heurística à aspectualidade. (PICADO, 2013)

O percurso que proponho é portanto evidentemente tentativo e disponível a falhas quase inevitáveis, na medida em que eu mesmo arbitro de saída – e de modo bem expresso – sobre não discorrer acerca daquilo que, nestas mesmas imagens que exibirei, poderia exprimir uma força genuinamente acontecimental, por seu turno oriunda da particularidade histórica de sua aparição: em meu modo de entender, a escolha pelos regimes visuais que significam o acontecimento como aspectualização pelo instante me descompromete com qualquer nível de emergência de sentido do histórico cuja força gerativa não decorra dos modos mesmos de aparição da representação pictórica.

Tudo isso acarreta que a dialética posta em jogo aqui pela relação entre instante e acontecimento é menos relativa às interações entre a imagem e seus referentes históricos, e mais entre a imagem e os regimes perceptivos da compreensão e até mesmo da consciência históricas. Em suma, como já afirmei alhures,⁵ tenho expressa predileção pelo acontecimento visual da imagem fotográfica, sendo nele que instalo o ponto de observação sobre a força com a qual o histórico nos provoca, como sujeitos de compreensão do acontecimento, necessariamente como um fato de imagem. Nesse contexto, o acontecimento fotográfico assume o protagonismo enquanto fenômeno de observação, situando-se para mim na forma de um signo dessa singularidade exterior à imagem – mais propriamente, o acontecimento que me interessa é aquele que constitui a imagem fotojornalística como *ícone do histórico*.

A LINGUAGEM PICTÓRICA DO ACONTECIMENTO: LOGOS NARRATIVO E PLASTICIDADE VISUAL DO FOTOJORNALISMO

Nos panoramas que frequentemente são construídos sobre os destinos da discursividade visual do fotojornalismo – pelo menos no decorrer da segunda metade do século passado –, nota-se uma espécie de movimento pendular entre duas grandezas centrais para o desenvolvimento deste

5 E como também não se cansam de me lembrar os amigos e fiéis leitores, tal como Maurício Lissovsky.

segmento de uma linguagem pictórica do acontecimento: esta alternância se manifesta, de um lado, pela reiteração de uma dada “aspectualidade visual” da cobertura – através de figuras pictóricas atemporais ou “sobreviventes” da compassionalidade ou da sinestesia pictóricas, expressas respectivamente em tópicos tais como as da ação e do retrato – ou, em segundo lugar, como retomada de uma certa singularização do acontecimento, através da valorização daquilo que o documentarista e fotógrafo Raymond Depardon (1993) definira há algum tempo como “fotografia dos tempos fracos”.

De minha parte, desejo me concentrar mais sobre essa primeira grandeza da discursividade pictórica do fotojornalismo (a das figuras mais constantes de uma dignificação pictórica do acontecimento), pela razão – mais ou menos evidente – de que é através dela que temas como o dos levantes e conflitos políticos mais intensos na história moderna e contemporânea encontram seu veículo mais reconhecível, nas séries visuais da cobertura fotojornalística: em suma, a representação dessa modalidade de tópica acontecimental é o território preferencial no qual podem-se flagrar certas figuras aspectuais da significação pictórica do histórico; é, portanto, através da intensificação deliberada de gestos, posturas, expressões, fisionomias e tantas outras manifestações da *gestalt* corporal posta em cena, que o fotojornalismo encontrou alguns meios – não exatamente próprios à sua infraestrutura material e tecnológica, mas herdada de uma longa história dos estilos pictóricos – para pertinentizar dramaticamente tais ordens acontecimentais.

Para muitos daqueles que refletem sobre os fenômenos associados à experiência da fotografia, tais relações entre a plasticidade da presença humana em cena e a discursividade narrativa – ou, mais propriamente, dramática⁶ –, que se pode deprender daquelas, constituíram o eixo em

6 Sem entrarmos na arcana discussão sobre se as propriedades pictóricas implicam ou ao menos não um horizonte de narratividade – aspecto interdito por tantos daqueles que preferem condicionar essa possibilidade à atualização de um sentido sequencial da representação de eventos –, prefiro apenas me situar na linha daquelas clivagens da poética aristotélica, que propõem um limite complementar entre os preceitos da construção narrativa de ordens acontecimentais da ficção e os requisitos de sua apresentação devidamente encenada, na forma de um poema dramático – destacando a importância dessa distinção para uma

torno do qual se pode reconhecer o apogeu da modernidade da fotografia enquanto mídia visual, no decorrer do último século. Em especial, me interessei sempre pela arrecadação de uma estrutura da modelação icônica da imagem fotográfica – pela qual o discurso visual do fotojornalismo se assumiria, ao fim desse processo, como uma espécie privilegiada de vicário da experiência visual: em outras oportunidades dessa exploração, era precisamente isto que significava para mim dizer que o paradigma comunicacional destas imagens – ao menos, em nosso modo de apreendê-las, na experiência mais comezinha do acompanhamento das notícias diárias – era mais relativo aos regimes em que elas nos fazem participar da ação do que aquele pelo qual elas serviriam apenas para nos informar sobre tudo o que é da ordem da atualidade.

Este regime discursivo que transpassa a imagem fotográfica caracteriza, portanto, o conjunto das operações pelas quais a materialidade plástica de sua manifestação concorre para o sentido de participação sinestésica e de resposta patêmica do espectador no universo das ações que constituem o cerne da cobertura fotojornalística: este regime não se constrói propriamente por enunciados descritivos, mas através de situações cenográficas, nas quais o espectador pode ser levado a se posicionar, na condição de testemunha ocular. Tal relação particular com os níveis propositivos da imagem se origina da força com a qual certas figuras plásticas – que, tratadas em seu conjunto, podem constituir inclusive uma autêntica estrutura sobre a qual o regime discursivo das imagens se performatiza – cristalizam os modos de nossa implicação – enquanto virtuais espectadores – com respeito àquilo que a imagem é capaz de segmentar em cada evento.⁷

heurística da análise dos formatos narrativos em variadas plataformas mediáticas, em nosso campo de estudos.

- 7 Sugerimos como ilustração desse ponto uma das famosas imagens feitas pelo fotógrafo Don McCullin do conflito entre o exército britânico e os movimentos rebeldes em Londonderry, na Irlanda do Norte, por volta de 1971. Na impossibilidade de obter os direitos de sua reprodução neste artigo, sugiro uma visita ao *link* desta imagem no acervo *on-line* de McCullin na Galeria Nacional da Escócia, em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/130192/northern-ireland-bogside-londonderry>.

Neste ponto, a ideia de um modelo de discursividade visual do fotojornalismo implica, por sua própria formulação, a noção das potências figurativas da plasticidade visual de suas imagens – manifesta nas maneiras como o instante de uma ação significa – por suas próprias características internas – os possíveis desdobramentos ou implicações deste segmento visual: no caso dessa imagem clássica da cobertura fotojornalística de conflitos civis na segunda metade do século passado, trata-se da ideia de que o discurso que orienta os percursos de sentido da imagem de um acontecimento deveria pressupor uma espécie de excedente semântico que o instante é originalmente incapaz de veicular, por suas próprias forças.

Em determinadas chaves semiológicas de análise, pensou-se que o complemento deste *surplus* de sentido não expresso pela imagem devesse ser suplementado por uma ordem discursiva determinada – como aquela que se materializa nos segmentos linguísticos da manchete, da legenda e do próprio texto jornalístico: ao invés de privilegiar uma tal subordinação das matrizes plásticas do instantâneo fotográfico à ordem linguístico-enunciativa do discurso, prefiro explorar a noção de que o que a imagem manifesta só se prolifera semiosicamente – somente se realiza enquanto discurso – na suposição de uma relação constitutivamente cooperativa entre os sistemas da representação visual e as estruturas dinâmicas da percepção comum; na linhagem de uma posição teórica que prefere pensar as dinâmicas perceptivas que orientam a discursividade pictórica da fotografia, situo a estrutura pragmática dessa interação no plano das relações entre a imagem e o “efeito de testemunho” que ela é capaz de instituir.⁸

Se avaliarmos o instantâneo de Don McCullin como instância exemplar de meu ponto, esta economia discursiva da imagem fotojornalística se materializa, dentre outros aspectos, a partir do forte sentido de vetorialização espacial que se impõe sobre as matrizes de plasticidade visual dessa imagem: ela pode sinalizar-se, por exemplo, como sentido de pro-

8 O ponto de vista teórico que esta afirmação implica nos lança para os possíveis enlaces que coligam certas matrizes das teorias ecológicas da percepção (GIBSON, 1979), seus efeitos em uma teoria histórica dos estilos pictóricos (GOMBRICH, 1960) e uma teoria rentável da significação icônica das imagens. (ECO, 1968)

gressão temporal (fazendo o instante funcionar na implicação que ele instrui, como espécie de um índice narrativo, entre aquilo que precede e sucede o que está encenado instantaneamente), assim como, no plano da simultaneidade dos elementos que ela apresenta em confronto – e que conferem um empuxo gerativo necessário para os processos de estipulação hermenêutica que os leitores colocarão em marcha, como parte dessa cooperação interpretativa – sobre a qual certos estetas e semiólogos estruturaram o princípio da significação narrativa. (ECO, 1979; ISER, 1978)

Em cada um destes possíveis vetores de significação do instante, há portanto uma forte dimensão existencial colocada para aquilo que Gombrich alhures designou como a “parte do espectador” – ao menos naquilo que respeita o fenômeno desta vivacidade da imagem (GOMBRICH, 1960): no mesmo espírito com o qual semióticas e estéticas da recepção pensaram uma tal complementariedade entre a constitutiva “vagueza” ou “preguiça” para a explicitação semântica do texto narrativo e as competências “enciclopédicas” ou “inferenciais” da recepção para atualizarem produtivamente tais faltas, uma abordagem poética das tópicos visuais mais frequentes do fotojornalismo moderno pode ser assim justificada, enquanto procedimento metodológico de base de nossa exploração – na base de uma compreensão sobre as matrizes pragmáticas de seu endereçamento às forças ativas da recepção.

É evidente que essa fotografia de Don McCullin manifesta uma situação na qual prepondera uma espécie de sentido mito-funcional da cena, ou seja: o valor do instante aqui rendido investe certos aspectos da presença dos agentes que se antagonizam (civil e militar) de um valor actancial de oposição entre seus respectivos papéis que nos favorece pensar sobre os desdobramentos iminentes deste confronto. As imagens de conflitos que trabalham com um núcleo temporal sediado no presente contínuo das ações é quase inevitavelmente a reiteração de uma estrutura em que os elementos da imagem (posições relativas dos corpos, gestos, fisionomias) significam uma disposição a empenhar-se numa ação (avançar sobre um inimigo, executar um espião, escapar de um perigo iminente).

Há primeiramente neste tipo de imagem uma predileção pela frontalidade da apresentação dos motivos da cobertura, o que caracteriza aí um

aspecto de “proto-teatralidade”, ao qual já fiz menção alhures (PICADO, 2008): tal disposição dos elementos da cena reforça, como no caso do arranjo vetorial entre os elementos dispostos no campo visual, o caráter de uma chamada em causa do espectador, um aspecto retórico de “vocativo”, por sua vez embutido nessa disposição para nosso olhar, enquanto parte de sua significação; ao impor tal excessiva linearidade nas relações entre os elementos vivos da imagem, vetorializa-se igualmente a integração entre os mesmos, assim como também se implica um modo de ver a cena, que é próprio ao testemunho visual que se pretende estipular como força performativa desse arranjo.

Nesses termos, a frontalidade do olhar e a linearização de seus elementos internos num vetor horizontal do plano visual constituem os princípios pelos quais a imagem, uma vez composta, poderá responder aos imperativos discursivos que se exercem sobre as formas visuais da fotografia de acontecimentos – aspecto que se enxerga em um sem-número de imagens clássicas do fotojornalismo de guerra (como o famosíssimo instantâneo de Eddie Adams, testemunhando a execução de um vietcongue, nas ruas de Saigon, em fevereiro de 1968).

Se o objeto do fotojornalismo é portanto uma ação, predominantemente exercitada a partir de uma coligação sobre essa captura do acontecer em seu “gerúndio”, isso não significa que não haja outras plataformas da visada para acessar os regimes discursivos e dramáticos dessas imagens fotográficas: meu modo de pensar a questão da ação modifica-se substancialmente, à medida em que o argumento sobre as tópicas da cobertura fotojornalística se desenvolvem, à luz de variadas circunstâncias – dentre as quais, aquela pela qual a temporalidade originária do acontecimento deixa subitamente de ser isocrônica com aquela do acontecimento da imagem fotográfica.

E é na condição mesma de ser uma origem do sentido existencialmente vinculante do testemunho visual que nos parece que a questão da ação no fotojornalismo passa por um processo a que certos autores designam como sendo a de uma “crise dos usos” na história da fotografia contemporânea (POIVERT, 2010): o *ethos* instituinte das ações – que deu ao fotojornalismo a sua identidade mais própria, na família das imagens do novecento – vem dando há algum tempo mostras de um certo esgo-

tamento, pelo modo como a manifestação de certas chaves tópicas da representação visual acabou por cristalizar-se em estereótipos da ação e do sofrimento humanos, com consequências que poderiam ser avaliadas em seus efeitos de déficit comunicacional – tanto no plano estético quanto no ético. As implicações desta consolidação de um discurso visual fundado na atualidade e nas ações, assim como a manifestação de seus limites e devires possíveis é algo que precisa ser explorado, logo a seguir.

AS PAIXÕES DO GESTO NA IMAGEM: ARCOS DE INTENSIDADES DO TESTEMUNHO DO FOTOJORNALISMO

No momento, nos fixamos especialmente na questão das relações entre a representação dos motivos de ação no fotojornalismo, nos dois níveis em que este problema se apresenta, para uma abordagem que combina ao mesmo tempo, regimes textuais e plásticos da imagem: nesses termos, a análise que propomos tenta coordenar, em um mesmo espaço, a questão dos modos nos quais a narrativa representa a ação, em sua dimensão de evento que se desdobra em seu aspecto temporal – portanto, que se exprime em uma duração determinada – e, por outro lado, o fato de que a imagem fotográfica se reporta a essa dimensão temporal através de sua rendição em um único instante. Questão esta que, ainda uma vez mais, nos obriga a assimilar os problemas de uma teoria da narrativa – normalmente restrita às suas manifestações no contexto das formas literárias – às interrogações sobre a questão da fixação do tempo em certos tipos de imagens que aludem a um saber pressuposto em narrativas (como nas pinturas de temas históricos ou míticos).⁹

9 Numa perspectiva mais teórica e avançada da questão, é o problema das relações entre o ato de contar histórias e a temporalidade que institui o lugar de uma interrogação sobre a narrativa: dentre tanto, é Paul Ricoeur quem aborda a questão do compromisso mutuamente reversível entre uma estrutura fundamental da existência (o tempo) e a linguagem privilegiada na qual ela se exprime (a narrativa); desse modo, o discurso narrativo interpela, como modo de expressão, uma historicidade que é, por outro lado, constitutiva da interpretação e da compreensão – e manifesta numa forma temporal. (RICOEUR, 1980) Do ponto de vista mais próximo ao regime textual de certas formas expressivas mais concretas – especialmente, o caso das pinturas de temas predominantemente narrativos, mas também na fotografia e nos quadradinhos –, Pierre Fresnault-Deruelle se reporta ao problema da narração – e mesmo

No caso especial do discurso visual do fotojornalismo, esta combinação entre uma estrutura narrativa e os aspectos de modelação icônica que constituem a imagem justifica que coloquemos esses materiais na condição de campo de provas de uma análise mais específica dos regimes textuais na imagem: passemos, assim, ao exame concreto de certas dessas imagens, sabendo de antemão que nelas encontramos muito fortemente um apelo ao que podemos chamar de “temas da ação” (muito simplesmente, são motivos que exprimem, na retenção de um instante especial, a noção de desdobramento e de integração temporais que são próprias a uma ação, representada narrativamente).

Nos melhores exemplares da história do fotojornalismo (ilustrado por casos como o das famosas imagens dos “lançadores” de Gilles Caron, tanto nas revoltas de maio de 1968, em Paris, quanto nas ruas da Irlanda do Norte, no mesmo ano),¹⁰ podemos afirmar, sem grandes temores, que o caráter narrativo da imagem se desprende, de forma relativamente fácil, das funções puramente reportativas sob as quais a fotografia de imprensa está geralmente submetida: com isso, digo que a análise sobre a capacidade da imagem de nos comunicar uma história – ou de gerar um sentido textual mais lato – é relativamente independente de sua relação com o universo empírico do *fait divers* jornalístico; assim sendo, do ponto de vista de seu exame analítico, devemos considerar o valor dessa imagem para além de sua condição de mero acompanhamento visual da reportagem destes fatos – ou ainda da função de *ancrage* que uma legenda ou qualquer outro tipo de texto escrito muitas vezes proporciona para sua compreensão mais específica. (BARTHES, 1964)

Enfim, aquilo que caracteriza mais fortemente o poder evocador desta fotografia é, uma vez mais, o “aspecto” através do qual ela exprime – no plano de um instante – um sentido de escansão temporal que é, de

de descrição de aspectos internos ao modo como as obras visuais são inscritas a uma ordem discursiva da crítica, como é o caso da *ekphrasis* –, tomando-a como aspecto característico da circulação comunicacional das imagens. (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, 2004)

10 O acervo de Gilles Caron pode ser encontrado no *site* da fundação que leva seu nome. No caso dos lançadores, sugerimos a visita a um de seus exemplares mais famosos, para isso ver: https://shop.fondationgillescaron.com/products/gilles-caron-poster-eire-3?_pos=5&_sid=8badf5230&_ss=r.

alguma maneira, próprio às ações das quais esse segmento foi subitamente arrestado: a fotografia representa uma ação completa, mas como que condensada na forma da pura iminência de sua consumação última, como urgência de um desdobramento que a imagem mesma – na sua condição de mero átomo – não é capaz de manifestar, na sua integridade: na ordem consequencial que caracteriza – para certas vertentes teóricas sobre o assunto, a razão mesma de ser das narrativas, esta imagem representa um momento imediatamente anterior ao ponto de resolução da ação (no caso, o destino final do lançamento do projétil).

Pois bem, no caso presente, o que nos interessa escavar na análise destes imperativos discursivos da plasticidade da imagem fotojornalística é precisamente o papel exercido por alguns desses aspectos que se contabilizaram na miríade de elementos das imagens de acontecimentos com os quais trabalhei até aqui: de momento, peço atenção para a representação iconográfica do gesto humano, enquanto elemento da significação que a imagem fotográfica aporta aos acontecimentos – como consecução de certas dimensões de seu *ethos* testemunhal.

No contexto presente, dois aspectos fundamentam minha atenção sobre este item da rendição visual das ações: de um lado, trata-se deste perfil “prossêmico” – que prenuncia vetores do sentido narrativo que a imagem é capaz de indexar –, por sua vez trabalhado pelos “cânones da imagem” do fotojornalismo (LAVOIE, 2010), na consolidação de uma espécie de historicidade somatizada através de suas imagens – nos vários universos tópicos em que a enxergamos como operativa, mais plenamente nas imagens de sofrimento e de intensificação física da ação, em conflitos armados e disputas esportivas, na inscrição dos variados *ethé* dos agentes da cena política, por exemplo.

Em casos assim, nota-se como a atividade do fotojornalismo do último século estruturou uma matriz da visibilidade histórica do acontecimento, predominantemente exercitada pelos corpos dos actantes – tomados em suas virtualidades sensório-motoras –, investindo especialmente os recursos da gestualidade de uma função indexadora sobre o caráter paradigmático desses personagens – intenções, caráter psicológico ou moral – e do valor sintagmático de prolongamento e destinação de suas ações (vetores da procedência ou da finalidade intencional de sua conduta).

Por seu turno, é na história da arte que encontraremos um sedimento desta questão das significações discursivas atribuídas à exibição de corpos em cena, em contexto de intensificação física e emocional de seus comportamentos: ela nos aporta uma abundância de exemplos dos modos como a representação pictórica e escultórica de diversos temas de celebração histórica nos ofertou uma série de procedimentos do tratamento de gestos, posturas e fisionomias que – para além de sua pura fisicalidade de manifestação – nos confronta com uma significação distintiva desta expressividade caracteristicamente humana; na celebração de episódios como batalhas militares, ritos civis e episódios de mitos inauguradores, nota-se como é através da rendição dos gestos das personagens das cenas que esses ícones podem evadir-se das restrições estabelecidas pela fixidez da apresentação desses temas e alcançar uma comunicabilidade que tem algo a ver com as relações entre o gesto e o discurso.

De fato, nos textos em que Gombrich aborda as variedades do emprego da expressividade gestual na história da pintura e da escultura, reconhece-se a predominância das formas socialmente ritualizadas do gesto como elementos-guia da construção da representação visual: imaginando a função que certos temas religiosos e políticos assumem para o trabalho da rendição pictórica dos mesmos, é evidente que os aspectos de uma intensificação mais genuína da expressividade corporal são menos frequentes na história da arte do que aqueles que se manifestam em atitudes fortemente convencionalizadas – como aquelas associadas à oração, à fala em público, aos atos de juramento e ritos de toda espécie.

Para encontrarmos aspectos de uma expressividade somática que manifestem um caráter mais pictoricamente singularizado das paixões, é necessário que recuemos nosso olhar para o ponto no qual Aby Warburg nos ajuda a identificar nos ritos dionisíacos da Antiguidade um tipo de exploração do gesto e dos movimentos corporais que manifesta um sentido da intensificação emocional do movimento, não obstante sua fonte ritualística. Esta questão da centralidade do gesto na comunicação de uma significação mais passionalizada do instante é algo que – uma vez manifesto na argumentação de um herdeiro como Gombrich – nos restitui à importância que tem para este o trabalho de Warburg, em dois aspectos principais: primeiramente, a presença desta matriz explícita

em Gombrich a ideia de que as figuras desta expressividade somática se caracterizam como uma “sobrevivência” histórica de certas fórmulas ou esquemas da representação pictórica (este sendo inclusive o eixo em torno do qual se articulam as correlações entre a noção warburgueana das *pathosformeln* e a das *schematta* gombricheanas).

Em segundo lugar, este aspecto formalizado da representação pictórica das emoções fará incidir sobre o gesto a dimensão de sua necessária “intensificação” na imagem, como recurso de sua comunicabilidade mais expressiva na experiência estética dos ícones visuais. Desnecessário me parece ser dizer o quanto essas noções são centrais para a compreensão que se deseja fixar aqui acerca dos perfis pictóricos da representação fotojornalística de levantes, exemplificada no humilde limite das ilustrações trazidas até aqui.

Esse destaque feito por Gombrich à chamada warburgueana pelos modelos da expressividade somática – oriundos de uma arte ritualística pagã – nos toca especialmente, nos dois aspectos em que o problema do gesto e de sua rendição visual importam para a eficácia com a qual o fotojornalismo exerceu uma discursividade histórica do acontecimento: em primeiro lugar, isso nos leva a compreender o caráter sistemático pelo qual a gestualidade das personagens de histórias factuais no fotojornalismo restituem uma espécie de “arquivo das intensidades”, através da qual o repertório da passionalidade destas situações narrativas pode ser traduzida, de um ponto de vista iconológico.

Em segundo lugar, poderemos diagnosticar no regime de forte proliferação destas “fórmulas do pathos” os sinais momentâneos de um esgotamento desta linguagem das intensidades do acontecimento, com os correspondentes efeitos de uma depuração destas paixões, até o ponto de uma quase anulação de sua remissão reiterada aos modelos mais “teatralizados” da representação das ações e do sofrimento humanos. (PICADO, 2013)

A ÚLTIMA VOLTA DO PARAFUSO NA IMAGEM: DESDRAMATIZAÇÕES DO INSTANTE FOTOJORNALÍSTICO

Voltando-nos a esta imagem do rebelde “lançador”, consagrada no fotojornalismo pelo trabalho de Gilles Caron, analisemos como ela se encaixa nessa dimensão mais “construída” do acontecimento que inere ao ícone fotojornalístico: no percurso “interior” da gênese dessa forma de representação do militante típico das lutas urbanas que consagrou os levantes dos anos 60 e 70 do século passado, Michel Poivert nos auxilia a pensar a gênese dessa figura como um traço das concepções do fotógrafo Gilles Caron – como algo que nasce da sensibilidade do fotojornalista em perceber as intensidades corporais da manifestação desse sujeito das ruas (POIVERT, 2013); do mesmo modo que venho argumentando aqui, tal figura emerge de uma capacidade originária do olhar fotojornalístico em dramatizar o acontecimento, conferindo-lhe um perfil da teatralidade que termina por anular consideravelmente as ligações entre as imagens e suas fontes históricas, para estabelecer estas figuras pictóricas como autênticas efígies do papel privilegiado da imagem na atribuição dessa significação acontecimental do instante.

A propósito, exploremos com mais força algumas dessas tópicas visuais da iconografia fotojornalística de acontecimentos, nas quais se nota a emergência desta questão da “intensificação passional” pelo gesto: detenho-me especialmente aqui na valorização de um certo *ethos* agônico, decerto inscrito nesta imagem de Caron e em tantas outras situações de conflitos físicos – na representação da política e da guerra –, procurando situá-las no arco mais completo pelo qual elas se contrastam com o registro compassional da representação da dor e do sofrimento alheios; em tais universos temáticos da instalação da imagem em uma dimensão de historicidade, o corpo e o gesto estão patentemente implicados em um certo conjunto de códigos e princípios da representação que antecedem de muito aquilo que, em geral, é o objeto da reflexão dos historiadores das imagens técnicas e dos regimes supostamente específicos de uma mediatização do histórico.

Nos termos em que o historiador Georges Didi-Huberman (2001) recupera esta dimensão da reflexão warburgueana sobre uma certa

figuratividade esquemática – eu diria, iconológica – das paixões representadas pictoricamente, estamos diante de um autêntico “arquivo histórico das intensidades”, através do qual se pode recuperar esta expressividade somática – por sua vez concebida como elemento auxiliar à produção dos efeitos mais próprios à apreensão estética da mudança de estados externos e internos: sabemos que este repertório das paixões somatizadas constitui o resultado de um esforço de colecionador, ao qual Warburg se emprega (entre 1905 e 1911), ao qual ele designa como as “*Schematta Pathosformeln*”, nas quais se inscrevem algumas das linhas gerais desta exploração transtemporal aos modelos da representação pictórica da expressividade, abordando universos temáticos tais como os da “corrida”, “dança”, “luto”, “combate”, “vitória”, “morte” e “lamentação”, dentre tantos outros.

No intervalo de 20 anos que vai separar esta primeira esquematização e o sentido moderno de um gesto da montagem assistemática que caracterizará o projeto warburgueano de um *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman (2001) destaca aquilo que parece conferir um outro tipo de fundamento da história da figuração visual dos corpos e de suas metamorfoses e modulações anamórficas de intensidades: em oposição aos esquemas puramente temáticos das *pathosformeln*, emerge agora uma matriz mais fortemente “antropológica” – e, porque não, também “evolucionária” – da compreensão sobre estes processos dinâmicos da expressividade inscrita à história e à significação das representações pictóricas.

Mas o aspecto que nos interessa agora é o mesmo que nos mobilizou até aqui, nas imagens do sofrimento, a saber, o de compreender as estruturas mais remotas da representação da expressividade corporal, nas diversas situações em que o acontecimento momentâneo pode implicar a presença destes elementos mais significativos da expressividade somática: em momentos anteriores de meu argumento, associei estas questões à disposição que constituía o núcleo potencialmente narrativo da integração entre os gestos resolutos dos personagens das imagens de McCullin, Adams e Caron, no momento em que o aspecto de suas posturas era pertinentizado pictoricamente pela imagem. Busco evadir-me agora desta significação mais “narratológica” do instante para me concentrar sobre um aspecto desta figuração que é decisivo, em certos

escritos contemporâneos sobre os padrões da expressividade na história da arte e da imagem: pois este modo da apresentação do tema acaba por manifestar um certo padrão da representação do histórico que evoca certos debates sobre os limites de uma certa “teatralização” da presença humana no retrato pictórico, por exemplo.

Neste ponto, nos interessa pensar os regimes nos quais a expressividade do gesto é favorecida, a partir de uma certa exacerbação de sua apresentação, com os fins dramáticos que lhe seriam inerentes: dada a frontalidade da apresentação das três imagens, há que se notar a implicação deste vetor frontal na matriz teatralizada da apreensão dos gestos e das posturas das personagens – nas finalidades que são próprias aos regimes mais canônicos da discursividade histórica do fotojornalismo. Em outros domínios da reflexão sobre a imagem, este tema é antecedido por uma certa interrogação crítica acerca do predomínio deste modelo: na obra do crítico e historiador da arte Michael Fried, por exemplo, este é um tema central de uma importante passagem da arte setecentista na França – a saber, a dos modos próprios da apreensão dos gestos e da fisionomia, em contextos nos quais o gênero do retrato pictórico cumpre funções de distinção social dos retratados. (FRIED, 1980)

Diríamos que uma tal fonte de incômodos com o sentido fortemente reiterativo deste tipo de relação “teatralizada” do acontecimento não passa despercebida do campo profissional dos fotojornalistas, ao menos pelo que se depreende do modo como certas de suas instituições apontam na direção de uma “crise dos usos” das imagens de imprensa (POIVERT, 2010): se examinarmos o caso de algumas das últimas premiações do prestigiado *World Press Photo*, pode-se formar um quadro muito sintomático de uma certa interrogação que os eleitores deste prêmio – em sua maioria profissionais renomados do campo do fotojornalismo – fazem sobre o horizonte axiológico da “noticiabilidade” na imagem (LAVOIE, 2007) e que atravessa os materiais iconográficos dos acontecimentos de todos os dias – assim como os modos que se pode conceber para uma certa evasão a esta excessiva recorrência das figuras da representação acontecimental, em especial quando se examinam os universos tópicos das ações e do sofrimento humano.

No caso da imagem premiada em 2008,¹¹ nota-se uma retomada do gesto que nobilita um dos aspectos da dramaticidade da execução do *viet-cong* – e laureada pela mesma instituição 40 anos antes –, mas subtraída do elemento que a configurava em seu modo próprio de narrar o conflito, a saber: nesta reencenação de uma “execução” (aquela, no contexto de uma guerra; esta, no quadro de um outro ciclo das crises do capital), a disposição manifesta nos signos da postura alerta do agente do condado de Cuyahoga (na cidade de Cleveland, Ohio) não encontra a réplica de um corpo que padeça ou ofereça uma força antagonística de sua disposição a agir. Resulta deste instantâneo uma espécie de esvaziamento da dramaticidade da cobertura fotojornalística, decorrência de uma desmontagem momentânea das chaves corriqueiras da compreensão sobre uma ordem beligerante – que deveria contemplar dois actantes em um encontro necessariamente antagônico.

Na premiação desta imagem pelo *World Press Photo*, fica sinalizada uma certa depuração do gesto, em seu aspecto de intensificação superlativa da passionalidade com a qual o acontecimento é significado, na sua dimensão iconológica: vemos que algo se manifesta como uma espécie de *desdramatização do acontecimento*, uma certa deflação de tudo aquilo que vinculava a plasticidade da rendição dos gestos na imagem à evolução de uma trama histórica, sustentada pelo valor atribuído a esta amplificação da passionalidade implicada no somatismo humano inscrito na imagem; trata-se de uma recusa às exacerbações do *pathos* na imagem e de suas figuras plásticas mais salientes.

Em suma, uma imagem dos eventos do mundo histórico que possa encontrar uma receptividade compreensiva das narrativas factuais – e na qual a urgência e a intensificação das paixões daria lugar a um regime mais sereno da imersão (e nem por isso menos empenhado nas ações e na compaixão que estas imagens podem instilar): elas conferem a dignidade pictórica do levante, ainda que o tematizem por sua “porta dos fundos”, pela percepção dos efeitos de um acontecimento traumático, ou ainda como sua causa mais imediata, como sua razão de ser, como a última volta do parafuso, antes da explosão de uma revolta.

11 Para aqueles que desejam uma visualização desta imagem, sugiro uma visita ao *site* do próprio fotógrafo: <https://anthonyusau.photoshelter.com/gallery-image/US-Mortgage-Crisis-Cleveland-2008/G0000IwP475yRSng/I0000.eoebLe8N4s>.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Â.; ESPADA, H. *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964*. São Paulo: IMS, 2017.
- BAKER, S.; MAVLIAN, S. *Conflict-Time-Photography*. London: Tate Modern, 2014.
- BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, New York, n. 4, p. 40-51, 1964.
- BURKE, P. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Ed. UNESP, 2017.
- DEPARDON, R. Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles. *La Recherche Photographique*, [Paris.], n. 15, p. 80-74, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, G. Aby Warburg et l'archive des intensités. *Études Photographiques*, Paris, v. 10, p. 144-168, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>. Acesso em: 1 jul. 2019.
- ECO, U. *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani, 1968.
- ECO, U. *Lector in Fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *Éloquence des Images*. Paris: PUF, 1993.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *Le Silence des Tableaux*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- FRIED, M. *Absortion and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- GIBSON, J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: a study on the psychology of pictorial representation*. London: Princeton University Press, 1960.
- GOMBRICH, E. H. *The Image and the Eye: further studies on the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon, 1982.
- ISER, W. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- LAVOIE, V. La mérite photojournalistique: une incertitude critériologique. *Études Photographiques*, Paris, v. 20, p. 120-133, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1192>. Acesso em: 1 jul. 2019.

LAVOIE, V. *Photojournalismes: revoir les canons de l'image de presse*. Paris: Hazan, 2010.

LOPES, D. *Understanding pictures*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

PICADO, B. Assinaturas do instante na fotografia: causalidade, geometria e expectância em Henri Cartier-Bresson e Pierre Verger. *Fronteiras-estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 15, n. 1, p. 13-23, 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/51329474-Assinaturas-do-instante-na-fotografia-causalidade-geometria-e-expectancia-em-henri-cartier-bresson-e-pierre-verger.html>. Acesso em: 1 jul. 2019.

PICADO, B. Das Intensidades às Depurações da Paixão na Imagem: mutações do gesto e do acontecimento no fotojornalismo. *ÍCONE*, Recife, v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230700>. Acesso em: 1 jul. 2019.

PICADO, B. Fotografia: teoria, interrompida?. *Galáxia*, São Paulo, n. 36, p. 59-71, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/BRQJHdP8hfZbTSfTXnVYHpk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 1 jul. 2019.

PICADO, B. Le Temps des Gestes et l'Arrêt sur l'Image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le pathos iconique. *Image & Narrative*, Leuven, v. 23, p. 1-12, 2008.

Disponível em: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>. Acesso em: 1 jul. 2019.

PICADO, B. *O olho suspenso do novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

POIVERT, M. *Gilles Caron: le regard intérieur*. Lausanne: Musée de l'Elysée; Paris: Éditions Photosynthèse, 2013.

POIVERT, M. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

RICOEUR, P. Narrative time. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 169-190, 1980.

SCHIER, F. *Deeper Into Pictures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

WOLLHEIM, R. *Art and its Objects*. New York: Princeton University Press, 1980.

Capítulo 14

UM ENSAIO SOBRE A BANALIDADE DO MAL A PARTIR DE IMAGENS

Carlos Alberto de Carvalho

INTRODUÇÃO

Este é um ensaio teoricamente despretensioso. Seu principal objetivo está na recolha de uma série de imagens orbitando na esfera das violências físicas e simbólicas que nos permitam refletir sobre a banalidade do mal e sobre o mal banalizado no Brasil a partir da década de 2010. O *insight* que guiou a escrita surgiu das imagens que impressionaram Hannah Arendt durante o julgamento do carnicero nazista Adolf Eichmann que, ao contrário do que seria o pressuposto para alguém responsável por parte da operacionalização do genocídio de judeus, em nada possui os traços prototípicos de um monstro segundo imaginários sociais. Pelo contrário, trata-se de um homem medíocre, vulgar, comum, cuja obediência cega a ordens superiores é o moto para a execução de tarefas execráveis.

Por tais características, Hannah Arendt propõe o conceito de banalidade do mal como heurísticamente pertinente para dar conta de dinâmicas como as que foram adotadas por Eichmann no cumprimento de ordens, sem considerar as consequências de seus atos. Ao desenvolver a noção de banalidade do mal, Arendt recorre à metáfora dos fungos e sua capacidade de espraiamento para explicar como o mal se dissemina facilmente e sem que necessariamente disso tenhamos conhecimento. Assim, nosso primeiro passo será recorrer a imagens dos fungos, que em sua multiplicidade alimentam, encantam pela beleza, assim como destroem alimentos, causam doenças em pessoas e suscitam sentimentos de asco e repugnância, mas que também são a base para a produção de antibióticos que livram de doenças e mesmo podem evitar mortes.

Um conjunto de fotografias aleatoriamente visualizáveis na internet, por onde circulam um sem fim de outras similares, nos guiará em direção a um panorama de imagens e imaginários que nos permitem vislumbrar um Brasil que crescentemente tem naturalizado a banalidade do mal e o mal banalizado. São imagens que deixam a ver dinâmicas do racismo, do desprezo pelas vidas de pessoas economicamente desfavorecidas, da homofobia, do genocídio de povos indígenas e de ódios e violências físicas e simbólicas diversos.

O MAL BANALIZADO

A imagem comum, ordinária, banal, de Adolf Eichmann, o carnicheiro nazista responsável por viabilizar o extermínio judeu, detona e é o fio condutor da reportagem sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, que Hannah Arendt produziu para a revista *The New Yorker*, transformada no livro *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal* (2004). A filósofa política, no papel de jornalista, fica impressionada não somente com a imagem do homem sob julgamento em um tribunal israelense, que em nada sugere o protótipo do monstro genocida que porventura habita o imaginário social, como também pela biografia medíocre de quem alega ter simplesmente cumprido ordens superiores.

Diante de juízes, “enjaulado” por uma estrutura de vidro transparente e cercado por policiais (Figura 1), está Adolf Eichmann, o homem sem características que pudessem distingui-lo de quaisquer indivíduos encontráveis aos milhares em qualquer espaço público. Como ressalta Hannah Arendt, tão ordinária quanto sua aparência foi sua vida antes de se transformar em servo do nazismo. Nenhuma inteligência destacada, somada a zero sucesso profissional anterior e origem social sem privilégios ou elitizada. No entanto, foi um dos responsáveis pela morte de seis milhões de judeus, dizimados em campos de concentração com requintes de crueldade, embora não se considerasse antisemita.

Na “jaula”, Eichmann parece estar muito mais para ser protegido de um ataque do que de promovê-lo, afinal, era necessário que sua morte somente se consumasse como pena legal que não deixasse dúvidas sobre sua culpa na condução infraestrutural que tornou possível a morte



Figura 1 – Adolf Eichmann durante o julgamento

Fotógrafo: Milli John – National Photo Collection of Israel Photography dept. Government Press Office (1961).

de milhões de judeus, particularmente no transporte por trens para os campos de concentração e de extermínio. A imagem a ser legada para a posteridade haveria de ser a do carrasco enfim legalmente punido, e por um tribunal israelense, não restando dúvidas de que sua condenação dizia respeito às mortes dos judeus, e não de outras vítimas do nazismo. Tendo escapado ao julgamento de Nuremberg, no qual foram julgados e condenados à morte diversos nazistas por crimes de guerra, Eichmann teve uma pena menos genérica. De todo modo, crimes contra judeus e crimes de guerra como passíveis de punição deveriam ser, doravante, uma imagem a ser preservada e cultivada, no mínimo como atitude pedagógica eficaz para que outras experiências como as nazistas não se repitam. Que o projeto de uma pedagogia por meio desse tipo de imagem não obteve êxito, a história posterior tem sido, lamentavelmente, pródiga em exemplos.



Figura 2 – *Serial killer* Hannibal Lecter
Fonte: adaptada de *O silêncio dos inocentes* (1991).

Diferente do homem ordinário representado por Eichmann é a imagem do mal encarnado no *serial killer* Hannibal Lecter, personagem interpretado por Anthony Hopkins no filme *O silêncio dos inocentes* (1991), dirigido por Jonathan Demme (Figura 2). Astúcia, inteligência, gostos refinados, além de primorosas habilidades físicas, caracterizam este monstro prototípico da ficção. Porém, como diz um bordão do Investigação Discovery, canal televisivo especializado em narrativas sobre crimes, na vida real,   difícil identificar monstros, que não se apresentam diante de n os com olhos arregalados, garras proeminentes ou dentes afiados, como aqueles produzidos pelas imagens e pelos imaginários que circulam em histórias infantis. Conseqüentemente, identificar o monstro costuma ser tarefa posterior   consuma o da monstruosidade, até pelo fato de pistas sobre a natureza m  se perderem na banalidade da vida cotidiana.

A BANALIDADE DO MAL

Hannah Arendt pensa a banalidade do mal como t pica de regimes totalitários, nessa perspectiva auxiliando a compreendê-los em suas dinâmicas. Mas nos parece também possível pensar que uma das possibilidades de constitui o de regimes totalitários, ou com voca oes autoritárias, violentas e totalitárias, reside no espraiamento da banalidade do mal, que sorrateiramente corrói valores  ticos e políticos libertários, comprometidos com o respeito e a promo o do convívio na e com as diferenças de todas as ordens. Nesse sentido, também   possível se valer da no o de banalidade do mal para refletir sobre fenômenos não diretamente ligados ao mundo político formal, aos regimes de condu o dos Estados. Por exemplo, estudos que se ocupam de comentários de intolerância e de ódio e outras modalidades de violências físicas e simbólicas que circulam na internet (BERTOLINI, 2016; CARVALHO, 2016; PENACHIONI; GUISSORDI; PRADA, 2016), particularmente na segunda década dos anos 2000, coincidindo com a ascensão de governos de direita e de extrema-direita no Brasil e ao redor do mundo.

Mas no que consiste, precisamente, o conceito de banalidade do mal? Em troca de correspondência com seu amigo Gershom Scholem, a

respeito do livro *Eichmann em Jerusalém*, questionada sobre a pertinência do conceito de banalidade do mal, Hannah Arendt responde:

Tenho hoje, com efeito, a opinião de que o mal nunca é ‘radical’, que ele é apenas extremo e de que não possui nem profundidade, nem qualquer dimensão demoníaca. Ele pode invadir tudo e assolar o mundo inteiro precisamente porque se espalha como um fungo. Ele ‘desafia o pensamento’, porque o pensamento tenta alcançar a profundidade, ir à raiz das coisas, e no momento em que se ocupa do mal sai frustrado porque nada encontra. Nisto consiste a sua ‘banalidade’. (ARENDR, 2004, p. 25)

Propor o mal como algo banal, ao menos em dois sentidos, o da sua propagação sem que necessariamente consigamos identificá-lo e o da dificuldade de encontrar nele motivações profundas, “demoníacas”, permite a Hannah Arendt (2004) situá-lo no campo da ética, da política, da política como fazer ético e da ética como gesto político. Consequentemente, é necessária atenção permanente ao mal e aos seus modos de funcionamento, trazendo-o para as dinâmicas da vida cotidiana, estratégia que não pode ocorrer se nossa atenção for dirigida prioritariamente para os grandes agentes do mal ou para sua suposta dimensão extraordinária. Diz um conhecido ditado que o diabo se encontra nos detalhes. Se assim é, há que se desvendar sutilezas e artimanhas de difícil e complexa apreensão.

A polêmica em torno da noção de banalidade do mal tem acompanhado a trajetória do conceito desde seu surgimento, mobilizando especialmente a filosofia e a ciência política. Pela natureza deste ensaio, não entraremos nessa seara, indicando os livros de António Marques (2015) e de Nádía Souki (1998) como dois exemplos dos debates em torno da proposição de Hannah Arendt.

Por outro lado, interessa uma imagem que nos parece profícua no delineamento das consequências potenciais da banalidade do mal, na proposição de Hannah Arendt (2004) de que ele se espalha como um fungo. Uma consulta à *Wikipedia* nos informa que “o reino ‘Fungi’ é um grupo de organismos eucariotas (ou eucariontes), que inclui micro-organismos tais como as leveduras, os bolores, bem como os mais familiares

cogumelos”. (FUNGI, 2021) Variados em tamanho, cor e forma, os fungos podem ser encontrados em uma enorme variedade de ambientes. Distintos são também seus usos na alimentação, dos cogumelos às microscópicas leveduras, utilizadas na fermentação de bebidas alcoólicas e de pães, dentre outras aplicações. No entanto, não somente há cogumelos venenosos, como grande quantidade de fungos que causam doenças, degradam alimentos e se alimentam de materiais orgânicos em decomposição, inclusive as provocando em proveito próprio. Mas há também os fungos que são utilizados na cura de doenças, como aqueles a partir dos quais são produzidos antibióticos, como a penicilina.

Busquemos novamente as imagens, tal como na seção anterior, agora tomando os fungos como espécie banal, de fácil disseminação, funcionando como metáforas para a banalidade do mal. Por suas formas, cores e tamanhos, os fungos são atrativos, podem exercer fascínio pela beleza que encobre suas potenciais letalidades. Mas são também apetitosos em seu uso culinário diversificado, compondo pratos à base de carnes, massas ou sopas, e nessa condição há uma grande diversidade à disposição, incluindo as espécies microscópicas que levedam bebidas e pães. No entanto, são também os fungos que põem alimentos a perder, como os bolores que deterioram pães, doces e outros alimentos, cozidos ou *in natura*, com poder suficiente para também dizimar plantações de alimentos. Quando não controlados, e para isso precisam ser detectados, provocam estragos que podem levar à fome de vastas populações. No crescendo de potencial destrutivo, os fungos são responsáveis por doenças variadas, provocando a deterioração de células e tecidos do corpo humano, de modos visíveis ou invisíveis, produzindo imagens desagradáveis.

Em sua multiplicidade, os fungos tanto podem fascinar quanto provocar repugnância, nojo, asco, e reside nessa ambiguidade uma das chaves para entender o alcance da metáfora acionada por Arendt: o mal banal e a banalidade do mal não estão, *a priori*, circunscritos a campos de fácil detecção. Dificuldade potencializada pela capacidade que a banalidade do mal tem de disfarçar sua condição nefasta, destrutiva, cativando pelo apelo a narrativas opostas à sua natureza, ao oferecer-se como proteção benigna contra inimigos eleitos, no caso do nazismo, judeus, homossexuais, ciganos, comunistas e quem mais ameaçasse o projeto totalitário

em marcha. No entanto, se identificar fungos e suas características é atividade que requer certo nível de especialização, parece que alguns deles não requerem *expertise* para seu reconhecimento, como os bolores. Aliás, é amplamente sabido que para evitar sua propagação e contaminação de alimentos, providências simples são eficazes, como proteger gêneros alimentícios de ambientes propícios à proliferação de fungos, a exemplo de locais úmidos.

PENSAR AS E COM AS IMAGENS

Até aqui as imagens foram convocadas em duas concepções, aquelas identificadas com uma fotografia e aquelas construídas em torno de uma metáfora, a do mal, em sua banalidade, com as potencialidades de espraio como um fungo. Em ambas as situações, há um intercâmbio entre dimensões socioculturais e a materialidade física das imagens (por exemplo, em termos de *pixels* que definem resolução, profundidade, matiz, contraste, luz, cor e demais propriedades de uma fotografia). As duas dimensões não constituem realidades excludentes, como encontramos em jogos de luz e sombra, que podem conferir efeitos tão distintos quanto dramaticidade ou sobriedade a uma pintura ou a uma fotografia.

Conseqüentemente, cada sociedade constitui bases socioculturais a partir das quais imaginários e capacidades de imaginação podem ser escrutinadas em termos de imagens que povos fazem de si próprios e de outros povos, bem como das mais diversas realidades circundantes. Pinturas, das rupestres às que são expostas em museus ou vendidas em galerias de arte, assim como fotografias diversas, a exemplo dos retratos de família, das publicitárias, das jornalísticas, das artísticas etc., constituem registros e pistas sobre modos de vida, relações sociais, práticas políticas e econômicas, dentre outras esferas de sociedades do passado e do presente. Nessa perspectiva, as imagens se inscrevem na seara das ações políticas, deixando ver dinâmicas em mudanças na realidade, assim como, quando plasmadas, atuarem politicamente a favor de estagnações ou mesmo retrocessos.

Embora enraizadas num local sociocultural circunscrito, não são raras as imagens que adquirem potência política como representativas

“universais” de um determinado acontecimento. É esse o caso da conhecida fotografia da menina Kim Phuc Phan Thi, correndo com o corpo queimado pela arma química *napalm* e que passou a simbolizar os horrores da Guerra do Vietnã, uma das muitas promovidas pelo imperialismo dos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX. Imagens como essa testemunham a banalidade do mal e sua propagação à maneira e à velocidade dos fungos.

Teoricamente, são instigantes as proposições sociosemióticas acerca da imagem, tal como encontramos em Gonzalo Abril (2007), para quem não há pura imanência em uma determinada imagem, ainda que devam ser reconhecidos os entornos socioculturais nos quais ela é produzida. Nessa perspectiva, temos o alargamento para noções como cultura visual e visualidades, que, dentre outras contribuições, nos permite notar que não somente contemplamos uma imagem, mas ela também nos contempla, no sentido de provocar indagações, fazer pensar sobre as circunstâncias das nossas relações com o mundo. Para o autor,

Exercício, experiência e poderes de visão interferem em pelo menos duas outras dimensões fenomenológicas: a da imagem e a do olhar. As representações visuais sempre se referem a um exterior ‘imaginário’, que não é apenas, ou mesmo principalmente, visual. O olhar, que é uma visão moldada por um querer ver (um olhar ‘de acordo com o desejo’, como dizem os psicanalistas), ou um querer saber/poder através da visão, recebe em cada contexto sociocultural determinadas determinações.¹ (ABRIL, 2007, p. 8, tradução nossa)

Estar diante da fotografia da menina Kim Phuc Phan Thi, conseqüentemente, no gesto duplo de mirar e ser mirado, é um convite à não passividade diante dos horrores das guerras, um potencial rompimento

1 Texto original: “El ejercicio, la experiencia y los poderes de la visión interfieren cuando menos con otras dos dimensiones fenomenológicas: la de la imagen y la de la mirada. Las representaciones visuales remiten siempre a un exterior ‘imaginario’, que no es sólo, ni siquiera principalmente, visual. La mirada, que es visión modalizada por un querer ver (una mirada ‘según el deseo’, que dicen los psicoanalistas), o un querer saber/poder a través de la visión, recibe en cada contexto sociocultural determinaciones particulares”.

da inércia política do olhar. Nesse sentido, aquela imagem já é, em sua captura, pela finalidade fotojornalística, inscrita no tipo de saber/poder que a informação noticiosa almeja, ou seja, não somente o dar a ver um flagrante instantâneo, como também provocar reações. Por outro lado, em sua não imanência, em suas múltiplas possibilidades de sentido, a fotografia tanto registra os horrores cotidianos vividos pela população vietnamita, quanto expressa, paradigmaticamente, o mal que é o motor de todas as guerras, que em todos os tempos registram a barbárie, inclusive produzindo imagens que sirvam de demonstração de força e recado ameaçador ao que poderá ocorrer aos inimigos.

As imagens, portanto, não estão desassociadas das dinâmicas afetivas, políticas, econômicas, culturais, ideológicas etc. de uma determinada sociedade, mas auxiliam na criação, manutenção ou superação dessas mesmas dinâmicas. Na perspectiva do saber/poder, imagens do passado, cujas condições de produção/circulação/fruição não são mais reproduzíveis numa espécie de cápsula do tempo, tanto permitem inferências sobre civilizações, povos e sociedades extintos, quanto nesse processo podem ser interpretadas segundo as lógicas político-simbólicas do momento em que são escrutinadas. São conhecidas as consequências das leituras de pinturas rupestres e de outros artefatos antigos para o enviesamento político das relações de gênero, reproduzindo lógicas hierárquicas que inferiorizam as mulheres que são típicas do presente, com a força das supostas evidências de que a realidade é assim desde o surgimento da espécie humana. Investigações científicas nos campos da Arqueologia e da Antropologia conduzidas por mulheres têm sido fundamentais para modificações do olhar e ser olhada por aquelas imagens que contribuem para demonstrar as falácias das mulheres como inferiorizadas em todos os tempos. (ADOVASIO, SOFFER, PAGE, 2008)

Desse modo, para Gonzalo Abril (2010, p. 22, grifo do autor, tradução nossa),

Do nosso ponto de vista, juntamente com os regimes de visão e olhar a que nos referimos, é necessário atentar, sim, ao lugar e função das imagens, mas acima de tudo aos *imaginários*, porque as ordens políticas são sustentadas e são expressas precisamente em *imaginários culturais*. Estes não são apenas

repertórios de imagens ou representações compartilhadas, pois as imagens não são entidades ou eventos não relacionados. Os emblemas políticos do barroco (os de Saavedra Fajardo ou os de Solórzano, por exemplo) são inteligíveis e adquirem um significado cultural e histórico por referência a uma certa gramática verbo-visual, também por sua conexão comum em uma tradição alegórica e por fazer parte, em resumo, de um corpus simbólico compartilhado por pintura, poesia, literatura acadêmica e até textos científicos da época.²

As dimensões políticas das imagens e suas forças simbólicas nos interessam particularmente na “leitura” do que elas podem nos fazer ver sobre a trágica realidade brasileira a partir da década de 2010, de que nos ocupamos na sequência.

IMAGENS COTIDIANAS DO MAL BANALIZADO E DA BANALIDADE DO MAL

Uma rápida olhada para o patrimônio imagético brasileiro a partir da segunda década do século XXI revela a lamentável recorrência da banalidade do mal, sob a forma de ódios, intolerâncias e preconceitos, ameaçando, talvez mesmo interrompendo, a vida democrática, com a trágica desvalorização da vida, literalmente ceifada em diversos momentos. Violências físicas e simbólicas contra pessoas negras, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Queer, Intersexos, Assexuais (LGBTQIA+), povos indígenas e populações tornadas pobres pelas desigualdades estruturais se

2 Texto original: “Desde nuestro punto de vista, junto a los regímenes de visión y de mirada a que nos hemos referido, hay que atender, sí, al lugar y la función de las imágenes, pero sobre todo al de los *imaginarios*, porque los órdenes políticos se sustentan y se expresan precisamente en *imaginarios culturales*. Éstos no consisten sólo en repertorios de imágenes o representaciones compartidas, ya que las imágenes no son entidades o eventos inconexos. Los emblemas políticos del barroco (los de Saavedra Fajardo o los de Solórzano, por ejemplo) son inteligibles y adquieren un sentido cultural e histórico por referencia a una determinada gramática verbovisual, también por su común entronque en una tradición alegórica, y por formar parte, en fin, de un corpus simbólico compartido por la pintura, la poesía, la literatura erudita y hasta los textos científicos de la época”.

somam a atos desumanos diversos, como aqueles flagrados em protestos, campanhas eleitorais ou manifestações de apoio e retorno a regimes autoritários. As fotografias aqui referidas foram aleatoriamente recolhidas de diversos *sites* da internet, local privilegiado para sua circulação e disputas de sentidos sobre seus significados.

Começemos pela imagem da família usando camisetas com as cores da seleção brasileira de futebol se encaminhando para o protesto contra a presidenta Dilma Rousseff, em março de 2016, em uma rua da cidade do Rio de Janeiro, com o casal responsável conduzindo o cachorro de estimação, enquanto as crianças estão sob os cuidados de uma babá, negra, que empurra um carrinho duplo de bebês. Por analogia metafórica, eis a imagem que pode ocultar a banalidade do mal em comparação com os fungos coloridos, afinal, à primeira vista, não conteria nada diferente de cenas assemelhadas que podemos flagrar em qualquer bairro de classe média ou abastada nas cidades brasileiras.

No entanto – e as polêmicas em torno da fotografia o indicaram –, a imagem desnuda o racismo estrutural brasileiro (ALMEIDA, 2018), cuja lógica se assenta não somente na suposta inferioridade das pessoas negras, como a naturaliza pela exclusão secular de acesso garantido a trabalho digno e bem remunerado, saúde e educação de qualidade, moradia em condições de salubridade e em locais salubres, dentre outras formas de boicote forjadas pelo preconceito. Ademais, a fotografia ilustra uma das mais persistentes heranças do regime escravocrata brasileiro, qual seja, a da mulher negra como babá, muitas vezes ama de leite, dispensando cuidados a crianças alheias que, inclusive, lhes retiram tempo para cuidar dos próprios filhos. (SOUZA, 2017)

Banalizadas são também as condições precárias de existência de expressiva parcela da população brasileira, vivendo em bairros e ruas com esgoto a céu aberto, lixo espalhado por ruas esburacadas, a maioria sem cobertura asfáltica ou de outra natureza, favorecendo a proliferação de pragas diversas que espalham as mais diversas enfermidades, incluindo os fungos que deterioram alimentos e causam doenças. Como informa a notícia ilustrada por uma dentre uma enorme quantidade de fotografias que mostram tal realidade, “o Brasil ainda apresenta quase 35 milhões de brasileiros sem acesso à água tratada e quase 100 milhões sem co-

leta de esgoto. Além disso, apenas 46% dos esgotos gerados nos (sic) país são tratados”. (VELASCO, 2019) Imagens como essas raramente nos sensibilizam para o mal que deveriam revelar, e por mais que possam ser explícitas em informações sobre precariedades, continuam em um fundo de invisibilidades que, paradoxalmente, se produz pela indiferença ao superexposto, incluindo as costumeiras promessas de políticos de solução do problema.

Explícita em suas violências físicas e simbólicas é a fotografia do rosto cortado e com hematomas do estudante de jornalismo Luís Alberto Betonio, que em novembro de 2010 foi agredido com um bastão de lâmpada fluorescente, por motivação homofóbica, por cinco jovens, quando andava à noite na Avenida Paulista, em São Paulo. À maneira dos fungos que arruinam pães e tecidos do corpo humano, a homofobia se encontra largamente espalhada, promovendo xingamentos, rebaixamentos morais e assassinatos. (CARVALHO, 2012) Dados do Grupo Gay da Bahia, atualizados ao menos uma vez por ano, têm reiteradamente situado o Brasil como o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ e demais pessoas não identificadas com a heterossexualidade e o binarismo de gênero.

Outra imagem de ampla circulação na internet é a do então candidato à presidência, Jair Bolsonaro, ensinado uma criança a fazer o símbolo da “arminha”, um dos destaques da vitoriosa campanha que elegeu presidente um defensor do armamento da população como suposta estratégia de defesa diante da violência. Mas a banalização do mal pelo atual presidente brasileiro, que o torna representante autêntico da promoção de violências físicas e simbólicas, potencializando consequências nefastas vai além, com posicionamentos francamente racistas, lgbtifóbicos, favoráveis a atos que podem promover o genocídio de populações indígenas e quilombolas, dentre várias outras manifestações de preconceitos, intolerâncias e ódios. Representante da extrema-direita violenta que tem ocupado espaços políticos importantes em diversos países, Bolsonaro é ainda defensor de torturadores que mataram e mutilaram milhares de pessoas no regime ditatorial civil-militar que tomou o poder no Brasil em 1964.

Efetivamente, o espalhamento da banalidade do mal e do mal banalizado se dá com a velocidade da multiplicação dos fungos no Brasil dos últimos tempos, como indicam diversas imagens produzidas todos

os dias. No espaço de aproximadamente um mês, entre novembro e dezembro de 2019, quatro indígenas Guajajara foram assassinados na cidade de Amarante, no Maranhão, dentre eles Erisvan Soares Guajajara, de 15 anos, cujo corpo coberto por panos e estirado no chão ilustrou notícias reproduzidas em diversos *sites*. Os outros assassinados foram Paulino Guajajara, de 26 anos, Raimundo Benício Guajajara, de 38 anos, e Firmino Prexede Guajajara, de 45 anos. O jornal *El País* informa que “Pelo Twitter, a líder indígena Sonia Guajajara lamentou a morte do adolescente. ‘Todas as pessoas que não gostam de nós estão se sentindo autorizadas a matar porque sabem que a impunidade impera. É hora de dar um BASTA!’, publicou”. (OLIVEIRA, 2019)

O genocídio das populações indígenas brasileiras é uma prática ininterrupta desde que os colonizadores portugueses aportaram por aqui em 1500. Se nos primeiros momentos o genocídio ocorreu pela contaminação com vírus e bactérias inexistentes entre os povos que habitavam o Brasil, pela matança indiscriminada com objetivos de forçar a realização de trabalhos e de impor a evangelização, a essas estratégias e formas de contágio por doenças se somaram a tomada de terras e uma multiplicidade de mecanismos de aculturação. Como resultado, os povos indígenas brasileiros estão sob permanentes ataques físicos e culturais, com as imagens forjadas de que seriam gente preguiçosa, selvagem, enfim, uma ameaça à “civilização”, servindo como justificativa para os extermínios.

A coletânea de imagens da banalidade do mal foi generosamente ampliada com a pandemia da covid-19 em 2020, que, tendo atingido todos os países do mundo, forçando isolamento social como medida de controle e prevenção, provocou crises econômicas e de saúde sem precedentes, com milhares de mortes. No Brasil, com o presidente Bolsonaro negando a gravidade do problema e boicotando sistematicamente as estratégias de isolamento social, enquanto os casos de contaminação e as mortes se multiplicavam, tivemos grupos de pessoas bloqueando, com seus carros ostentando bandeiras do Brasil, a entrada de hospital na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, conforme noticiou o *site* do jornal *Estado de Minas*: “Bolsonaristas fazem carreata contra isolamento e paralisam avenida próxima a hospital em São Paulo” (2020).

Em Brasília, enfermeiras e enfermeiros que protestavam contra as políticas – ou falta delas – do governo federal para contenção da covid-19, colocando particularmente em risco essa categoria de profissionais da saúde, foram alvo de ataques por parte de um senhor vestido com a camisa da seleção brasileira de futebol, tendo por perto companheiros ostentando bandeiras do Brasil. O jornal *on-line Ceilândia em Alerta*, sob a manchete “Bolsominions agridem profissionais de saúde em protesto na Esplanada” (2020), relata que enfermeiras e enfermeiros, carregando cruzeiros em silêncio, foram atacados na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. A agressão também foi noticiada por diversos outros *sites* e *blogs*, como o *Congresso em Foco*.

A alcunha pejorativa de “bolsominions” atribuída aos seguidores de Jair Bolsonaro faz referências imagéticas às personagens “minions”, da franquia de desenho animado *Meu malvado favorito*. Segundo descrição da *Wikipedia*, “Minions são seres multicelulares amarelos que existem desde o início do tempo, evoluindo de amarelos organismos unicelulares aquáticos a seres que têm apenas um propósito: servir aos vilões mais malvados da história”. (MINIONS, [2020]) Nos desenhos, os minions, por sua incapacidade intelectual, acabam por involuntariamente provocar a morte das pessoas malvadas a quem decidiram servir.

Uma última imagem, infelizmente somente no recorte aqui realizado, pois qualquer navegação diária pela internet descortinará um sem fim de fotografias ilustrativas da banalidade do mal e do mal banalizado no Brasil, mostra um grupo de paraquedistas no que seria uma saudação a Bolsonaro semelhante àquela dirigida a Hitler, o infame nazista. Na montagem fotográfica reproduzida em *sites* noticiosos, à esquerda temos uma imagem em preto e branco de seguidores de Hitler, que o saúdam com a mão direita estendida, enquanto à direita, a imagem, colorida, mostra paraquedistas dirigindo-se a Bolsonaro no que seria uma saudação típica da hitlerista. Segundo o jornalista Renato Rovai (2020), da *Revista Fórum*,

O vídeo desta matéria não deixa margem à dúvida. A saudação utilizada ontem no Palácio do Planalto por um grupo de paraquedistas veteranos é uma adaptação da saudação nazista ao fúhrer na Alemanha dos 30 e 40 e que também era utilizada pelo partido fascista na Itália para saudar Mussolini.

Nunca é demasiado recuperar as imagens e os imaginários nazistas e fascistas como alertas sobre o que esses regimes políticos representaram em termos de violências físicas e simbólicas, causando o extermínio de milhões de pessoas eleitas como inimigas, às quais já nos referimos neste ensaio. Para ficarmos somente nas reflexões de Hannah Arendt (1989, 2004) sobre o nazismo, é fundamental não considerá-lo uma exceção irrepetível na história da humanidade, tornando-nos capazes de evitar que experiências semelhantes sejam repetidas. Quanto ao fascismo, o título do livro de Rob Riemen, *O eterno retorno do fascismo* (2012), já é em si um alerta sobre o mal à espreita. Segundo o autor, o fascismo não morreu com o fim oficial desse regime na Itália, assim como na atualidade transpôs as fronteiras europeias, alcançando as Américas (referência genérica que parece indicar os Estados Unidos, mas que se estende, acrescentamos, à totalidade do continente americano).

Em algumas fotografias aqui escrutinadas, homens e mulheres estão usando a camisa da seleção brasileira de futebol, sendo comuns bandeiras do Brasil nos ombros ou tremulando, seguradas pelas mãos. Essa utilização começou a se transformar na imagem dos representantes da direita e da extrema-direita brasileiras em meados da década de 2010, como uma espécie de fungo destrutivo, para retomarmos a metáfora a que temos recorrido. Tais imagens, com mídias diversas, nos últimos tempos, identificando quem as usa como bolsonaristas ou bolsominions, são a cada dia mais recorrentes, em agressões a jornalistas, em manifestações pedindo o fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal (STF), em pedidos de retorno da ditadura, em pedidos pelo fim do isolamento social como medida de prevenção do espraio da covid-19 e de uma série de outros atos de barbárie. Registre-se que em diversos momentos o presidente Jair Bolsonaro incentivou e/ou participou de tais manifestações, além de agredir verbalmente jornalistas, particularmente mulheres, em entrevistas coletivas.

Essa e conjunto de fotografias acaba por revelar uma imagem nada tolerante ou cordial que certa sociologia, como indica Jessé Souza (2017), propôs como característica do povo brasileiro. Ainda que não reflitam a totalidade da população brasileira, são imagens que não mais alertam sobre os riscos da banalidade do mal entre nós, mas indicam seu espraio-

mento em curso, como os fungos da imagem metafórica à qual recorreu Hannah Arendt. São, portanto, imagens que nos olham enquanto olhamos para elas, na proposição de Gonzalo Abril (2007, 2010), requerendo uma politização do olhar que impeça a naturalização de todas as formas de violências, dinâmica que propicia a banalidade do mal e o mal banalizado como inevitáveis.

Se a banalidade do mal se esparrama, se alastra como fungos, e estes são, como vimos, variados em suas características e tipos, o desafio está na capacidade social de identificar aqueles que podem produzir antibióticos. Imagens polissêmicas e contraditórias têm a vantagem e o potencial do evitamento das leituras a partir de supostas imanências, de sentidos únicos ou paralisantes.

REFERÊNCIAS

- ABRIL, G. Aquí va a ver más que palabras. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, v. 12, p. 7-9, 2007. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0707110007A>. Acesso em: 5 set. 2015.
- ABRIL, G. Cultura visual y espacio público-político. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, v. 15, p. 21-36, 2010. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIYC1010110021A/7198>. Acesso em: 5 set. 2015.
- ADOVASIO, J.; SOFFER, O.; PAGE, J. *O sexo invisível: destapando o verdadeiro papel das mulheres na pré-história*. Lisboa: Mem Martins, 2008.
- ALMEIDA, S. L. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Coimbra: Edições Tenacitas, 2004.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo: antisemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERTOLINI, J. A banalidade do mal na internet: aplicando Arendt, Nietzsche e Hobbes para pensar comentários políticos agressivos. *Revista Temática*, João Pessoa, v. 12, n. 8, p. 17-31, 2016. Disponível

em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/30086/15918>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BOLSOMINIONS agridem profissionais de saúde em protesto na Esplanada. *Ceilândia em Alerta*, Ceilândia, 2020. Disponível em: <https://www.ceilandiaemalerta.com.br/2020/05/01/bolsominions-agridem-profissionais-de-saude-em-protesto-na-esplanada/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BOLSONARISTAS fazem carreta contra isolamento e paralisam avenida próxima a hospital em São Paulo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 abr. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2020/04/18/interna_nacional,1140000/bolsonaristas-fazem-carreta-contr-isolamento-em-sao-paulo.shtml. Acesso em: 15 jun. 2020.

CARVALHO, C. A. Banalidade do mal em comentários de leitores: internet e disseminação da intolerância. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 19, n. 2, p. 1-18, 2016. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1246>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CARVALHO, C. A. *Jornalismo, homofobia e relações de gênero*. Curitiba: Appris, 2012.

FUNGI. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2021. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Fungi>. Acesso em: 2 maio 2020.

MARQUES, A. *A filosofia e o mal: banalidade e radicalidade do mal de Hannah Arendt a Kant*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

MINIONS. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020]. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Minions>. Acesso em: 2 maio 2020.

OLIVEIRA, R. Erisvan Soares, o quarto indígena Guajajara assassinado no Maranhão desde novembro. *El País*, São Paulo, 13 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019-12-13/erisvan-soares-o-quarto-indigena-guajajara-assassinado-no-maranhao-desde-novembro.html>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PENACHIONI, J; GUIORDI, P. C.; PRADA, T. A banalidade do mal na atualidade: as redes sociais online como espaços de guerra. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 76-96, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/download/29790/15762/>. Acesso em: 12 mar. 2020.

RIEMEN, R. *O eterno retorno do fascismo*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2012.

ROVAI, R. Vídeo: Com grito de “Bolsonaro somos nós”, adaptação de Heil Hitler, paraquedistas fardados fazem saudação nazista ao presidente. *Revista Fórum*, Brasília, DF, 18 maio 2020. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/blogs/blogdorovai/video-com-grito-de-bolsonaro-somos-nos-adaptacao-de-heil-hitler-paraquedistas-fardados-fazem-saudacao-nazista-ao-presidente/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

(O) SILÊNCIO dos inocentes. Direção de Jonathan Demme. Roteiro: Ted Tally. Produção: Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman. Dist. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. (118 min), color.

SOUKI, N. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VELASCO, C. Saneamento básico: maior parte das grandes cidades reinveste menos de 30% do que arrecada. *GI*, São Paulo, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/07/23/saneamento-basico-maior-parte-das-grandes-cidades-reinveste-menos-de-30percent-do-que-arrecada.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Capítulo 15

“ANOMIA”: A FOTOGRAFIA NO FIM DO MUNDO

Victa de Carvalho

NO FIM DO MUNDO

A prerrogativa do fim do mundo está presente ao longo de toda a história da arte através da imaginação pictórica de diferentes artistas, que conceberam o término da existência humana em perspectivas variadas. O imaginário do fim do mundo perpassa as mitologias da antiguidade, as alegorias medievais e sobrevive, na cultura ocidental mais recente, através de filmes, de fotografias, de performances e de instalações multimídia. Diante da sensação de esgotamento não apenas das capacidades regenerativas do próprio planeta e da sua natureza política e social, mas também do esgotamento das possibilidades de suas imaginações narrativas, a contemporaneidade encontra-se diante da maior proliferação de distopias de futuro que a história já conheceu. Tais distopias apontam para a nossa incapacidade de imaginar um futuro promissor e feliz, tanto quanto para a impossibilidade de ocupar, no presente, os espaços das cidades e os tempos do cotidiano.

Sob essa perspectiva, gostaríamos de refletir sobre o recente ensaio fotográfico do brasileiro Luiz Baltar, intitulado *Anomia* (2019). As imagens apresentadas pelo artista nesse ensaio acentuam tanto a temática, quanto os procedimentos que ele utilizou em ensaios anteriores. Em sua busca pelas imagens capazes de oferecer uma experiência ao mesmo tempo caótica e inovadora da vida urbana, Baltar cria imagens a partir da montagem de diversos frames fotográficos capturados em diferentes contextos. O ensaio escolhido para esta reflexão constitui-se em uma complexa rede de montagens de cenas de cidades, combinadas com cenas dos maiores desastres ambientais transcorridos no Brasil nos últimos anos. Trata-se aqui de, através das imagens de *Anomia*, propor

uma reflexão que nos permita enunciar a relação entre as narrativas fotográficas recentes que enfrentam o esgotamento do planeta e o fim da existência humana, e as possibilidades transgressivas que a fotografia contemporânea nos oferece, sempre em diálogo com o cinema e as outras artes. De que forma as imagens de *Anomia* apontam para o esgotamento deste mundo em que vivemos, e como elas podem também, de modo propositivo, potencializar uma imaginação de futuro? De que forma esse esgotamento nos ajuda a refletir sobre um potencial transgressivo da própria fotografia no contexto atual das artes?

Para dar conta dessa reflexão, será necessário estabelecer alguns parâmetros que possibilitem o percurso teórico proposto, ainda que os convites aos pequenos desvios sejam inúmeros. A começar pelo próprio título do ensaio, *Anomia*, conceito de longa trajetória no campo da Sociologia, que ganhou notoriedade através das obras de Émile Durkheim (2010).¹ No entanto, cabe advertir, de partida, que o conceito não será aqui operacionalizado tal qual desenvolvido por Durkheim (2010), ainda que as noções de crise e desintegração estejam presentes também em nossa proposta de reflexão. Se, por um lado, a sociologia assinalou que o estado de anomia ou de ausência de normas poderia levar ao caos social (DURKHEIM, 2010), por outro lado, a transgressão das normas, sejam elas naturais, sociais ou culturais, permitiu, historicamente, diferentes proposições associadas a experiências de invenção e de liberdade, a exemplo das vanguardas modernistas da arte, e de todo o convite à multiplicidade, à diferença e à alteridade, que constitui a marca das relações sociais na contemporaneidade.

Do ponto de vista da arte, nota-se que, recentemente, cada vez mais os artistas apostam no livre trânsito entre a fotografia, o cinema e o vídeo – linguagens, suportes, temporalidades e subjetividades – apresentando suas obras através de dispositivos que atravessam os limites técnicos e

1 Émile Durkheim elabora o conceito de anomia em duas obras distintas: “A divisão do trabalho social”, com a primeira edição de 1893, e em “O Suicídio”, de com a primeira edição 1897, para abordar a estado de desintegração social decorrente de uma grande mudança social. No entanto, Durkheim concebe a anomia como um estado transitório decorrente da extrema novidade de uma situação, condição que se repete até que a regulamentação apropriada seja estabelecida.

conceituais historicamente a eles associados. O predomínio dos fluxos, das instabilidades e das multiplicidades, na direção do que Raymond Bellour (1997) chamou de “passagens entre as imagens”, intervalos onde efetuam-se cada vez mais as contaminações de seres e de regimes constituem marcas expressivas da fotografia, do cinema e das instalações artísticas na atualidade. É sob essa perspectiva que olhamos para o trabalho de Luiz Baltar. Ao combinar as tensões entre a natureza e a cultura, o artista busca as possibilidades de transgressão e ruptura com o mundo, com este mundo que vivemos, que já não pode permanecer em sua atual configuração porque chegou ao seu limite social e biológico. Entretanto, o limite não é percebido nesta reflexão sobre as imagens como um fim em si mesmo, mas como um convite à ultrapassagem, à invenção de um outro, produzido por uma fotografia em constante diálogo com as outras artes.

O ensaio de Luiz Baltar convoca a uma reflexão sobre as estratégias utilizadas pela fotografia contemporânea em nosso atual regime de imagem ao privilegiar os fluxos, os intervalos e as disjunções. Seus procedimentos de captura da imagem, em fluxo contínuo, associados aos procedimentos de montagem, em repetição e disjunção, tornam-se estratégias singulares de sua abordagem da cidade, refletindo-se também no deslocamento de certo modo de compreender a fotografia documental tradicionalmente ancorado nas premissas de que ela denuncia o que deve ser criticado a partir das operações representativas em uma tradição mimética (RANCIÈRE, 2010) e que a sua eficácia política está na produção de um efeito específico sobre o público. As imagens em *Anomia* promovem um diálogo da fotografia, com o cinema e com a pintura, e nos oferecem uma imagem que traz à tona a suspensão desse modelo de eficácia ancorada na mimesis, instaurando o que Jacques Rancière (2010) chamou de “eficácia da desconexão”. A desconexão é aqui evidenciada pelos efeitos disruptivos da montagem, que se torna um operador estético-político potente e nos encoraja a questionar os efeitos por ela desencadeados.

Ao recorrer à montagem como principal operador de disjunções na imagem, Luiz Baltar desafia a concepção de fotografia documental em seus moldes tradicionais humanistas para promover diferentes possibilidades de escape e de criação no cerne de uma consolidada lógica de

captura e de usos da fotografia nas lutas pelos movimentos sociais. Não se trata da subversão da lógica do aparelho ou de uma visão simplista na qual a manipulação da imagem imediatamente desfaz o peso político atrelado aos ideais de verdade da imagem fotográfica. Trata-se de descobrir as brechas conceituais que atravessam o próprio dispositivo fotográfico, a partir das quais a relação da imagem com o mundo pode ser reinventada.

O esgotamento das possibilidades de determinados modos de vida aliado ao esgotamento das funções biológicas do planeta resulta certamente em desorganização e catástrofe, mas são também indicadores de possibilidades de transgressão de limites, de reinvenção da arte e da vida. O fim do mundo representado por Baltar será analisado neste capítulo a partir das noções de esgotamento, tal como compreendida por Peter Pál Pelbart, e de transgressão, conforme a leitura de Didi-Huberman e de Michel Foucault sobre Georges Bataille. Para Peter Pál Pelbart (2013, p. 19), o esgotamento obedece a uma lógica semelhante à lógica da fita de Moebius: “[...] apenas quando se vai ao seu limite advém um avesso e a vidência de um fora”. Para o autor, chegamos a um ponto intolerável de bestificação da vida, de sufocamento, que nos impele a caminhar em outra direção. Trata-se, portanto, de um conceito que permite a passagem da crise à criação, do desastre à reinvenção da vida. De um lugar de onde já não é mais possível existir, onde não há mais possibilidade de vida ou história possível, onde só existem vazios, buracos, disrupções, é nesse esgotamento, é dessa profundidade que emergiriam as forças concernentes à criação de novas vidas ou novos modos de existência transpassados por outras intensidades e fluxos. Eis então as perguntas que advêm da reflexão teórica para essa análise do esgotamento e da transgressão tal qual apresentados pelo ensaio fotográfico de Luiz Baltar: o que resulta desse mundo já esgotado? Diante desse esgotamento, o que a fotografia de Baltar tem a nos dizer sobre o fim do mundo?

Em *Anomia*, as disrupções estão em evidência e denotam uma temporalidade complexa na qual tempo e movimento se dissociam, oferecendo uma experiência potencialmente transgressiva. A transgressão, segundo Foucault (2009, v. 3, p. 32): “[...] leva o limite até o limite do seu ser”. Não se trata para Foucault de criar uma oposição, uma negação ou

uma recusa, mas de promover um deslocamento, uma reviravolta capaz de uma ultrapassagem inventiva, um novo impulso à imaginação de um futuro. Na mesma chave conceitual, Didi-Huberman (2015) compreende a transgressão das formas em Georges Bataille a partir de uma crítica que liga a transgressão da forma ao seu limite, sem, contudo, desligar-se dela totalmente. Tal engajamento resultaria, antes de mais nada, em uma nova maneira de pensar as formas, os processos, as relações, as insubordinações materiais, tal como operacionalizado, por exemplo, pelas vanguardas artísticas dos anos de 1920.

Baltar, sem dúvida, parte de um esgotamento, de um encontro com um limite. Diante dele, suas montagens reviram, transfiguram, ultrapassam as formas tanto quanto subvertem o funcionamento convencional do dispositivo imagético fotográfico. Suas imagens perturbam e criam uma catástrofe também na imagem, abrindo a cena a um tempo que não é cronológico, mas cindido, simultâneo, que se apresenta como coexistência às outras temporalidades, e não como um encadeamento sucessivo contínuo, e a um espaço caótico que não se configura sob a lógica da perspectiva. Nesse contexto, não há lugar para o sujeito cartesiano que, iludido pela falsa aparência, contemplaria o mundo à sua semelhança. Ao descartar o paradigma da ilusão, Luiz Baltar produz uma fotografia capaz de produzir diferença, onde as imagens se articulam de modo múltiplo e disjuntivo, nas brechas, nos intervalos, nas rupturas, nos borrões, produzindo uma experiência capaz de restituir nossa crença no mundo.

MONTAGEM E FOTOGRAFIA

Morador da zona norte do Rio de Janeiro, o fotógrafo Luiz Baltar iniciou suas experimentações fotográficas durante os longos percursos de sua casa até o seu local de trabalho. No tédio dos engarrafamentos diários, o artista constituiu um olhar atento às multiplicidades e distorções espaciais e temporais que o trajeto de ônibus lhe oferecia. Seus ensaios refletem uma experiência das ruas que aglutina um olhar ao mesmo tempo voltado para o registro da realidade e o desejo de percebê-la de modo criativo. Fotógrafo da agência fotográfica e centro de documentação e

pesquisa da Maré, *Imagens do Povo*, entre 2012 e 2015, Luiz Baltar une a experimentação à fotografia documental, produzindo uma imagem que é ao mesmo tempo uma invenção e um documento da realidade.

Suas imagens são o resultado de uma cuidadosa montagem que reúne diversos fotogramas obtidos em diferentes momentos de seus percursos, aproximando-se dos movimentos e dos fluxos da própria cidade, seja através de seus desvios e suas continuidades, ou através de suas sobreposições e disjunções. Os procedimentos de montagem, em repetição e disjunção, tornam-se os elementos-chave dessa abordagem que se faz nos deslocamentos também de uma compreensão da fotografia documental purista, como um espelho do mundo, para uma fotografia documental poética, que é também uma experiência inventiva desse mundo. Sabemos que a história dos atravessamentos e das variações dos dispositivos de produção de imagem não é recente, e que muitas dessas experimentações também não são inéditas na arte contemporânea. As histórias da fotografia, do cinema e do vídeo criaram seus próprios híbridos ao longo da Modernidade, permitindo inúmeras formas de escape em relação a um projeto moderno oficial construído sob a égide dos purismos e das classificações dos meios e dos processos artísticos. Trata-se aqui então de rever as estratégias evidenciadas pela fotografia na contemporaneidade, de modo a refletir sobre os possíveis deslocamentos em relação aos discursos modernos hegemônicos, à medida que os artistas constroem obras que dialogam e atravessam os limites técnicos e conceituais associados à fotografia, à pintura, ao cinema experimental, à vídeo-arte e às mídias digitais. Historicamente, é preciso, sem dúvida, identificar esses desvios para ratificar uma série de experimentações com os dispositivos imagéticos, muitas delas recontextualizadas e repensadas, hoje, em torno das artes.

De modo geral, as imagens de suas séries revelam, através do processo de montagem, algo que não está evidenciado na construção da paisagem urbana tradicional. A cidade registrada por Baltar está sempre em transformação. Para ele, não basta documentar seguindo o modelo tradicional, em que o fotógrafo se retiraria da cena, se ocultaria, para não comprometer a veracidade do registro. Suas imagens criam uma espécie de indignação documental, ao mostrar uma realidade que não

preexiste, que não pode ser narrada segundo uma lógica orgânica que aspira à verdade, mesmo quando se trata de uma realidade. Seu trabalho de montagem afere um duro golpe na linguagem, ultrapassando também os seus limites, visando a produção de um novo a ser experimentado.

A estratégia da fotomontagem, amplamente utilizada pelas vanguardas modernistas, foi responsável pela expansão da própria definição de fotográfico,² e inaugurou novas formas de compreender a fotografia no âmbito dos realismos. No entanto, aqui, a fotomontagem não constitui um método para produzir uma crítica direta da realidade, como nas fotomontagens de John Heartfield (FABRIS, 2009), tampouco referem-se a uma realidade interna, fruto de um inconsciente onírico como as cenas de Grete Stern (FABRIS, 2009), e também não podem ser comparadas às fotoesculturas tais quais as construídas por Moholy Nagy. (FABRIS, 2009) A montagem em Baltar não abre mão de ser um documento da realidade, um documento potente, capaz de desconstruir um olhar clichê sobre a cidade, e apontar para uma realidade em transformação. Trata-se de uma outra forma de acessar a realidade que passa pela ficção, pela invenção e pela fabulação do real. Trata-se de um documento poético que não deseja esconder as marcas da atuação do dispositivo de montagem, e que atua diretamente nos fluxos caóticos de tempo e no espaço. As distorções, as repetições, e as disjunções em suas imagens criam uma realidade conflituosa na qual tempo e espaço já não andam juntos.

A partir de um gesto que evidencia a montagem de diversos frames na construção de uma única imagem, multiplicam-se as temporalidades e as espacialidades. As “falhas” da montagem desconstroem também nosso olhar sobre a fotografia da paisagem da cidade, e nos oferecem intervalos por onde tempo e movimento discorrem, aos saltos, entre uma e outra imagem. Se as “máquinas de imagens são máquinas de explorar o tempo” (DELEUZE [200-] apud PELBART, 2004, p. 180), é porque elas são capazes de produzir fraturas nos modos de fazer e de observar consoli-

2 A formulação moderna de fotográfico é marcada pelo privilégio dos purismos e da mímeses. Tal formulação sofre significativa expansão na contemporaneidade a partir das formulações de Antonio Fatorelli, Philippe Dubois e Raymond Bellour, legitimando o caráter híbrido da fotografia, as passagens e os atravessamentos. Ver: Fatorelli (2013a).

dados historicamente. Trata-se sobretudo de um outro modo de inserir o tempo e o espaço na imagem fixa a partir da superação de seus limites convencionais.

ANOMIA

Em sua abordagem sobre o fim do mundo, Luiz Baltar percebe a paisagem como um “tecido doente”, incapaz de se regenerar. Para ele, “cada imagem é como uma lâmina, a biópsia visual de um colapso”,³ um colapso resultando do próprio sistema de acumulação, exploração e de excessos em vigência no planeta. Diante da desarticulação das forças da natureza e das dinâmicas sociais, a paisagem de *Anomia* se constitui em camadas dissimétricas de ruínas tanto da cidade quanto do campo, alternadas em apagamentos e excessos. A dinâmica da paisagem assume aqui um formato ambíguo, conflituoso, que dificulta o reconhecimento da realidade capturada. A cidade é constituída por blocos de concreto transformados por uma força destrutiva que leva edifícios, ruas, viadutos à ruína e ao caos. Nesse mesmo contexto, emergem os vestígios de uma paisagem natural, orgânica, descontextualizada, uma natureza também em crise, doente, agonizante. As fronteiras entre as imagens montadas não são nítidas, mas estão em evidência na imagem ao invadirem as áreas fronteiriças entre o campo e a cidade, pressupondo que a ruína de uma configura também a ruína da outra.

Nota-se que a paisagem é desabitada, vazia da presença humana, uma espécie de “mundo sem nós”, ou um mundo depois do término da existência humana, como ressaltaram Viveiros de Castro e Debora Danowski (2017) em suas reflexões sobre as recentes versões do fim do mundo. Para os autores, os anos de 1990 promoveram diferentes atualizações das conhecidas versões sobre o fim do mundo, impulsionadas pelo consenso científico a respeito das transformações do planeta e suas consequências críticas para a vida. Tanto para as ciências naturais quanto para as ciências sociais, a extinção da espécie humana aparece no hori-

3 O texto completo pode ser visto no *site* do artista: <https://luizbaltar.com.br/ensaios/anomia/>.

zonte como um futuro distópico.⁴ A proliferação das distopias decorre de um pensamento voltado à ideia de catástrofe dominante na atualidade, direcionando a imaginação para uma ausência de futuro para nós. O “mundo-sem-nós” (VIVIEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2017) refere-se a um mundo em colapso, onde a vida humana como nós conhecemos já não é possível, um mundo marcado pelo esgotamento das possibilidades de vida para os humanos. No entanto, para Viveiros de Castro e Debora Danowski (2017), o que o problema do fim do mundo anuncia é a desconexão entre os dois polos da relação entre o mundo e seu habitante, ou seja, o mundo e o “nós”, caracterizado pela oposição das teorias que se referem a um “mundo sem nós” e outras que apontam para um “nós sem mundo”, esta última proclamando a possibilidade de alguma forma de humanidade ou subjetividade após o fim do mundo.

O fim do mundo em *Anomia* amplifica a fala mais recente proferida por pesquisadores de diferentes áreas: um mundo sem a presença de humanos, um mundo devastado pelo capitalismo e pela exploração ambiental e social. Trata-se de uma desconexão que denota o colapso das escalas temporais e espaciais, evidenciadas pelas imagens através dos procedimentos de montagem, responsáveis por combinações imprecisas, cenas borradas, e imagens sobrepostas. A imagem do fim do mundo é apresentada por Baltar a partir do excesso de sobreposições e de combinações de diferentes cenas capturadas em contextos variados, resultando em uma composição que resulta no preenchimento quase completo do quadro, um quadro que não deixa espaços vazios ou livres, assim como também é no excesso que as relações capitalistas se fundamentam.

Para este ensaio, Luiz Baltar utilizou tanto imagens por ele capturadas fotograficamente em suas caminhadas pelas ruas ou em suas viagens pelo interior do país, como também imagens apropriadas de outros fotógrafos. Seu procedimento de apropriação inclui imagens de livros e propagandas, algumas das quais, segundo ele, já não é possível identificar a autoria. As imagens e/ou seus fragmentos são montados em um

4 O advento desta crise foi designado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer como do Antropoceno, sendo esta a nova época geológica que se seguiu ao Holoceno marcada pela Revolução Industrial. (VIVIEIROS DE CASTRO, DANOWSKI, 2017, p. 18)



Figura 1 – *Anomia* 2019a

Fonte: imagem cedida pelo artista Luiz Baltar.



Figura 2 – *Anomia* 2019b

Fonte: imagem cedida pelo artista Luiz Baltar.

jogo de experimentações e combinações visuais que têm por objetivo ressignificar cada imagem. Como camadas de um palimpsesto, esses fragmentos convocam um outro tempo também de observação e de experiência, a partir do qual a imagem se abre ao olhar e às forças que emergem em sua superfície.

A Figura 2 pode ser observada a partir de uma proposta de divisão do quadro em três segmentos horizontais que se conectam de forma imprecisa através de borrões e transparências, formas e cores. Há uma dificuldade em reconhecer o que a imagem representa exatamente: vistas aéreas da cidade e de zonas de mineração intercaladas com blocos de concreto, ou seriam imagens de um outro planeta combinados a montanhas rochosas? A montagem aqui rompe com as regras da Perspectiva Unilocular, e a imagem aparece como uma miscigenação de massas informes e restos de um mundo arruinado. O desastre do mundo é representado por meio de amontoados e blocos de difícil reconhecimento, misturados a pequenos trechos de imagens nos quais é possível ainda algum tipo de identificação: um telhado, uma janela, uma árvore. Ao negar o modelo ótico visual renascentista e investir na construção de uma imagem que não se dá a ver com facilidade, que esconde e deforma, que aproxima e subverte o plano da composição fotográfica, Baltar se aproxima de outras experiências fotográficas modernistas marcadas pelo desejo de subversão dos cânones do realismo da verossimilhança, a exemplo das experiências da fotografia surrealista e sua busca pelo informe. É preciso, no entanto, lembrar que o informe em Georges Bataille não se apresentava como o contrário da forma, e que por meio dos procedimentos de montagem os limites de reconhecimento passam a demarcar o desejo de transgressão da imagem, porém sem jamais recusar a forma de modo absoluto. (DIDI-HUBERMAN, 2015)

Ao informe seria atribuído menos um sentido do que uma vocação transgressiva, um gesto de deformação, capaz não apenas de negar a forma inicial, mas engajar-se no “trabalho das formas”, indicando uma abertura para a invenção de algo absolutamente novo. (DIDI-HUBERMAN, 2015) Segundo Didi-Huberman (2015) em sua leitura sobre Georges Bataille, “a transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo

que acabará, num tal choque, transgredido”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28) Em seus estudos sobre a transgressão das formas nas imagens publicadas pela célebre revista *Documents*, Didi-Huberman (2015) enfatiza o caráter deformador do informe, em especial em sua proposição em relação à noção de semelhança.⁵ A pergunta-chave que tomamos de empréstimo das proposições de Didi-Huberman (2015) sobre a *Documents* é: em que medida a imagem de *Anomia* pode ser considerada transgressiva na atualidade?

A transgressão em *Anomia* revela-se por meio do próprio meio fotográfico e pelo modo como ele utiliza e subverte o seu dispositivo em sua formulação hegemônica.⁶ Ao inserir a catástrofe na fotografia, Luiz Baltar recusa o modelo hegemônico de produção e de observação da imagem fotográfica, denominada por Antonio Fatorelli (2013b, p.) de “forma-fotografia”,⁷ investindo na crítica ao oculacentrismo clássico e nos seus modos de percepção. “É como uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos. É como o nascimento de outro mundo” (DELEUZE, 2007, p. 103), enfatizou Gilles Deleuze sobre a pintura informe de Francis Bacon, sem deixar de aferir que a negação de um modelo ótico que organiza o tempo e o espaço pressupõe também a necessidade de um novo olhar sobre a nova realidade criada.

O ensaio aqui analisado se insere em um conjunto expressivo de obras mais recentes em que as imagens não são oferecidas ao olhar com clareza, são imagens borradas, ou distorcidas, ou em estado de apagamento que explicitam uma complexa relação entre o visível e o invisível, a exemplo das montagens de Dirceu Maués, Lucas Bambozzi, David Hockney,

5 A tese de Didi-Huberman (2015, p. 22) sobre a semelhança informe baseia-se na hipótese de que a revista *Documents* teria oferecido a Georges Bataille a oportunidade de testar a noção de semelhança: “a oportunidade de submeter a noção de semelhança a uma prova – uma experiência, um trabalho, uma metamorfose – teórica e prática de alteração e de definição radicais”.

6 A proposição de que a modernidade desenvolveu uma formulação que se tornou hegemônica para compreender a fotografia foi inicialmente desenvolvida no artigo “Fotografias do dispositivo: por uma experiência do cotidiano” (2006).

7 Para Antonio Fatorelli (2013b, p. 21, grifo nosso), “a *Forma fotografia* consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica, exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências”.

Mike e Doug Starn, Andreas Gursky, entre muitos outros. No contexto da fotografia contemporânea, evidencia-se uma produção fotográfica marcada pela expansão das fronteiras puristas e dos pressupostos técnicos e formais manifestados pela “forma-fotografia” moderna. Destacam-se os procedimentos de montagem, muitas vezes associados a outros procedimentos artísticos como a pintura, a escultura e a imagem do vídeo, como estratégias plurais que visam a multiplicação e a expansão da própria compreensão da fotografia. O trabalho “Double portrait in swirl” (1985-1986 apud GAGGI, 1997), da dupla norte-americana Mark e Doug Starn, é emblemático desse endereçamento à multiplicidade e ao atravessamento entre os meios. Trata-se de uma montagem em mosaico, feita a partir de fragmentos de papel fotográfico sobrepostos fixados com fita adesiva aparente. (FATORELLI, 2013a) Assim como no ensaio de Baltar, a montagem em “Double portrait in swirl” (1985-1986 apud GAGGI, 1997) cria um efeito disjuntivo, constituindo uma imagem lacunar e caótica sob o ponto de vista da perspectiva, questionando os aspectos considerados característicos ao meio fotográfico e interrogando o observador sobre o modo de percepção dessa imagem.

Em sua análise sobre a obra dos irmãos Mike e Doug Starn, Antonio Fatorelli (2013a) ressalta a falta de centralidade a partir da qual a imagem se irradiaria, e a renúncia a um ponto de vista privilegiado como resultados das operações de montagem, assegurando ao resultado final uma totalidade aberta e descentrada. A Figura 2, aqui apresentada com o objetivo de problematizar o ensaio de Luiz Baltar, radicaliza os procedimentos formais e estéticos que levam à fragmentação espacial e temporal da fotografia, ainda que, nesse caso, permaneça uma forte sensação de que algo, como uma explosão, irradia a partir do centro da imagem e convida o olhar a deslocar-se na direção das bordas. Ao evidenciar as multiplicidades de tempos e espaços na imagem, ambos os artistas revelam a coexistência das complexas temporalidades e espacialidades possíveis ao meio fotográfico.

Além da forma, a cor aparece também como um elemento fundamental da narrativa do fim do mundo de Luiz Baltar. Sobre um fundo de cidade em preto em branco, a cor surge com a função de integrar, ainda que de modo precário, os restos da paisagem urbana à paisagem natural



Figura 3 – *Anomia* 2019c

Fonte: imagem cedida pelo artista Luiz Baltar.

em colapso. Em tons de marrom e ocre, a natureza adentra a imagem através de linhas sinuosas, como nervuras ou vísceras de um organismo vivo que envolve as ruínas em preto e branco da cidade, trazendo à superfície dos fotogramas aquilo que ainda é vida na paisagem. As linhas livres de forma, linhas loucas diria Gilles Deleuze (2007) sobre as linhas do desenho de Francis Bacon, libertam a figura de formas específicas, e dão a ver as sensações alojadas na profundidade agora na superfície da tela. Os matizes usados em *Anomia* são graduados de acordo com a radicalidade da presença dessas linhas nas imagens. Dos marrons mais claros aos marrons mais escuros e avermelhados, as linhas sinuosas que Baltar insere nas imagens parecem antecipar um movimento de incorporação que, lentamente, preencherá, ao final, todos os espaços em seu entorno.

Na cena anterior, as linhas se assemelham a pequenos tentáculos de uma natureza monstruosa que inevitavelmente englobará os escombros de pedra e cimento do que já foi a cidade. Em mais alguns instantes, talvez esses tentáculos venham a cobrir toda a cena, como numa fagocitose final da cidade. Aqui, a concepção de esgotamento que propomos se expressa na materialidade da cena, em um movimento que vai ao limite da própria linguagem fotográfica para então reinventá-la. Esta narrativa sobre o fim do mundo passa pela exaustão do planeta, pelo limite da vida e também pela sua capacidade de se reinventar. Um gesto de destruição que resultará em outra configuração de vida, ainda impensada, ou pensada apenas nas brechas, nos vazios, nos intervalos dessa anomia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em constante diálogo com a pintura moderna e os modelos não perspectivistas de representação, bem como com a fotografia vanguardista, o cinema experimental e a videoarte, *Anomia* nos oferece uma experiência do fim do mundo. No contexto das narrativas fotográficas recentes que enfrentam o esgotamento do planeta e o fim da existência humana, as possibilidades transgressivas que a fotografia contemporânea nos oferece, sempre em diálogo com as outras artes, nos permite pensar o esgotamento não como um fim, mas como um convite à transgressão e à invenção. O esgotamento dos atuais modos de existir aliado ao esgota-

mento das funções biológicas do planeta resulta em uma catástrofe, que sob a perspectiva da imagem pode indicar a possibilidade de transgressão de limites, de reinvenção da arte e de criação de mundos.

A transgressão em *Anomia* revela-se através do próprio meio fotográfico e pelo modo como o artista utiliza e subverte o seu dispositivo em sua formulação hegemônica. Através de procedimentos de montagem disruptiva, Baltar revela um mundo em radical transformação. Nesse sentido, essas imagens constituem-se como possibilidades de pensamento, elas expõem as crises do planeta e as crises sociais, ao mesmo tempo em que nos confrontam com outras formas de funcionamento do dispositivo fotográfico. O que emerge desse enfrentamento entre a catástrofe do planeta e a catástrofe da fotografia é sintomático das atuais imaginações sobre o fim do mundo no contexto das artes, muitas delas voltadas a representar fotograficamente o momento da nossa extinção. Entretanto, ao fazermos do fim do mundo o tema desta reflexão, encontramos que uma outra perspectiva sobre o fim talvez possa emergir sob o pretexto de reinventar nossa relação com este mundo, ainda antes da cena final.

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, R. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus, 1997.
- CARVALHO, V. Fotografias do dispositivo: por uma experiência do cotidiano. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais eletrônicos* [...]. Brasília, DF: INTERCOM, 2006. p. 1-12. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0385-1.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Geroges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DURKHEIM, É. *A divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DURKHEIM, É. *O Suicídio*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- FABRIS, A. O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para Idílio. In: MUSEU LASAR SEGALL; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil); BRASIL. Ministério da Cultura. *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*. (Catálogo). São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial, 2009. p. 20-37.
- FATORELLI, A. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC, 2013a.
- FATORELLI, A. Mutações na Imagem. Revista Visualidades, Goiânia, vol. 11, n. 1, p. 83-97, 2013b. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28185>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- FOUCAULT, M. Prefácio à Transgressão. In: BARROS DA MOTTA, M. (org). *Ditos e Escritos III: estética, literatura e pintura, musica e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3, p. 28-46.
- GAGGI, S. *From Text to Hypertext: decentering the subject in fiction, film, the visual arts, and electronic media*. [S. l.]: Unversity of Pennsylvania Press, 1997..
- PELBART, P. P. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- PELBART, P. P. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, E.; DANOWSKI, D. *Há mundo por vir?*. Ensaio sobre os medos e os fins. 2. ed. Florianópolis: Cultura e Barbarie: Instituto Socioambiental, 2017.

Sobre os autores

Ana Carolina Lima Santos é doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde atua no ensino e na pesquisa sobre fotografia. É líder do grupo de pesquisa em Poéticas Fotográficas da UFOP.

André Guimarães Brasil é professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), coordena o grupo Poéticas da Experiência da UFMG e participa da equipe de editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades*. Atualmente, integra o Comitê Pedagógico da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG e o Núcleo de Antropologia Visual (NAV) da UFMG. Desenvolve pesquisas no domínio do cinema e do cinema documentário, com atenção à produção de filmes por diretores e coletivos indígenas.

Ângela Marques é professora associada do Departamento de Comunicação Social da e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou pós-doutorado em Comunicação no Institut de Communication et Médias, na Universidade Stendhal, Grenoble III. É coautora dos livros *Apelos solidários* (Intermeios, 2017), *Diálogos e dissidências: Foucault e Rancière* (Appris, 2018) e *Ética, mídia e comunicação* (Summus, 2018). É organizadora do livro *Vulnerabilidades, justiça e resistências nas interações comunicativas* (Selo PPGCOM, 2018).

Angie Biondi é doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Pesquisadora da Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias e Análise da Fotografia (Rede Grafo), da Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Universidade Federal de Sergipe (UFS) e UTP; e do Centre de Recherche sur le Texte et L'Imaginaire (Figura), da Universidade do Quebec em Montréal (UQAM). Publicou, em parceria com Ângela Marques, o livro *Apelos solidários* (Intermeios, 2017). É autora do livro *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo* (Selo PPGCOM UFMG, 2016).

Armando Queiroz é artista visual, curador independente e técnico em museu. É mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduou-se nos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Benjamim Picado é professor da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Departamento de Estudos Culturais e Mídia no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Lidera o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (Grafo/Navi) e a Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias da Fotografia (Rede Grafo). É autor de *O olho suspenso do noventa: plasticidade e discursividade visual do fotojornalismo moderno* (Azogue/Faperj, 2014).

Carlos Alberto de Carvalho é professor associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Coordena o Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. Pesquisador 2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com Bolsa Produtividade.

Edna Castro é professora titular da Universidade Federal do Pará (UFPA), doutora em Sociologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), em Paris, e pesquisadora de produtividade 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Georges Didi-Huberman é filósofo e historiador de arte vinculado à École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), em Paris, na França. Publicou inúmeras obras situadas no encontro entre estética, filosofia e história da arte, entre as quais *Levantes* (Edições Sesc, 2017), *Quando as imagens tomam posição* (Editora UFMG, 2017), *Remontagens do tempo sofrido* (Editora UFMG, 2018) e *Atlas ou o gaio saber inquieto* (Editora UFMG, 2018), entre outras.

Guilherme Guerreiro Neto é doutorando em Ciências – Desenvolvimento Socioambiental pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Heloíá Carneiro dos Santos é discente do curso de Jornalismo na Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e bolsista do projeto de pesquisa “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”.

Isabela de Souza Vilela é graduanda da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde é integrante do Grupo de Pesquisa em Poéticas Fotográficas. Foi bolsista do Programa de Iniciação à Pesquisa (PIP) da UFOP.

Janine Bargas é doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Ciências Sociais e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Docente da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), onde coordena o Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Política (Nucomp).

Julia Mota França é discente do curso de Jornalismo na Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e bolsista do projeto de pesquisa “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”.

Leandro Rodrigues Lage é professor da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). É doutor e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas

Gerais (UFMG) e especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Luís Mauro Sá Martino é doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e autor dos livros *Métodos de pesquisa em comunicação* (Vozes, 2018), *Teoria da comunicação* (Vozes, 2009), *Comunicação e identidade* (Paulus, 2010) e *The mediatization of religion* (Routledge, 2016). Publicou, em coautoria com Ângela Marques, o livro *Ética, mídia e comunicação* (Summus, 2018).

Magda Maria de Oliveira Ricci é bacharela e licenciada em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também fez mestrado e doutorado. Fez pós-doutorado na Universidade de Barcelona. Atua na Universidade Federal do Pará (UFPA), na graduação em História e no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Foi diretora do Arquivo Público do Estado do Pará (Apep).

Marcelo Leite Barbalho é professor adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio de pesquisa no Laboratório de História Visual Contemporânea (Lhivic) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), em Paris. Fez mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É fotógrafo, com trabalho ligado ao campo documental.

Mariana Almeida é doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (Unama). Bacharela em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisadora do grupo Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult) da UFMG.

Rosane Steinbrenner é jornalista, com doutorado em Desenvolvimento Socioambiental pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) e pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora permanente da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPA).

Rousiley C. M. Maia é professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordenadora do grupo de pesquisa em Mídia e Esfera Pública (EME/UFMG). Doutora em Ciência Política pela Universidade de Nottingham, Reino Unido. Escreveu *Deliberation across Deeply Divided Societies*, com Steiner, Jaramillo e Mameli (2017), *Recognition and the Media* (2014), *Deliberation, the Media and Political Talk* (2012), *Mídia e deliberação* (2008) e *Comunicação e democracia*, com Wilson Gomes (2008). Atualmente, é editora do *Journal of Communication* e do *Information, Communication & Society*.

Vera Casa Nova é poeta, ensaísta, tradutora e contista. Nascida no Rio de Janeiro, vive em Belo Horizonte, onde é professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisadora de poéticas contemporâneas e artes visuais.

Victa de Carvalho é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio de pesquisa na Universidade Paris 1: Sorbonne. É professora associada da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da UFRJ. É autora do livro *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias* (Ed. Sulina, 2020) e de diversos artigos, entre eles: “Tempo perdido: o cotidiano invisível na obra de Adam Magyar”, publicado na revista *E-Compós* em 2020.

Formato: 17 x 24 cm

Fontes: Source Serif Pro, Source Sans Pro

Miolo: Papel Off-Set 75 g/m2

Capa: Cartão Supremo 300 g/m2

Impressão: Gráfica 3

Tiragem: 200 exemplares



LEANDRO RODRIGUES LAGE é professor da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). É docente colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOMS) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Coordena o grupo de pesquisa em Comunicação, Estética e Política (Cepolis). É vencedor do Prêmio Adelmo Genro Filho de Melhor Tese (2017), promovido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). É doutor e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicou o livro *Testemunhos do sofrimento nas narrativas telejornalísticas* (2018), pela editora Insular. E-mail: leandrolage@ufpa.br

O que nos subleva? Vários caminhos levam às respostas possíveis para essa indagação. Neste livro, seguiu-se a via das imagens, em seu trabalho estético e político de dar forma visível aos afetos da indignação, do desejo, do sofrimento, assim como da felicidade, da esperança e das tantas emoções e sentimentos que animam os levantes. Autoras e autores de diversas áreas de conhecimento, da comunicação à literatura, da história à sociologia, lançam-se ao desafio de refletir de modo transdisciplinar sobre as bases teóricas e também sobre as mais diversas manifestações e expressões imagéticas do desejo de se insurgir. Nesse exercício, reuniu-se um conjunto variado de textos e imagens destinados a iniciantes e iniciados, estudantes e pesquisadores do vasto campo de inflexão entre comunicação, estética e política.