

CRÍTICA CULTURAL

СЛУЖБА КРИТИКЕ

ISSN 1980-6493

volume 13, número 2, jul./dez. 2018

ISSN 1980-6493 (eletrônica)

CRÍTICA CULTURAL

COΓΓΛΩΒΑΛ ΣΒΗΤΙΟΝΕ

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina



Editora Unisul
Tubarão – SC

v. 13, n. 2, p. 195-321, jul./dez. 2018

Dados Postais/Mailing Address

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil
critica.cultural@unisul.br

Ficha Catalográfica

Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1
(2006) - Palhoça: Ed. Unisul, 2006 -

Semestral
ISSN 1980-6493 (eletrônica)

1. Linguagem - Periódicos. I. Universidade do Sul de
Santa Catarina.

CDD 405

Elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul



Este periódico está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Indexação/Indexation

Os textos publicados na revista são indexados em: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.

The journal and its contents are indexed in: Latindex; Portal de Periódicos (CAPES); e-Revistas - Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espanha); Diadorim; OAJI - Open Academic Journals Index.



Reitor

Mauri Luiz Heerd

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Chefe de Gabinete

Ademar Schmitz

Secretária Geral da Unisul

Mirian Maria de Medeiros

Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa, Pós-graduação, Extensão e Inovação

Hércules Nunes de Araújo

Pró-Reitor de Administração e Operações

Heitor Wensing Júnior

Assessor de Marketing, Comunicação e Relacionamento

Fabiano Ceretta

Assessor Jurídico

Lester Marcantonio Camargo

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

Rafael Ávila Faraco

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

Zacaria Alexandre Nassar

Diretor do Campus Universitário Unisul Virtual

Ana Paula Reusing Pacheco

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen (Coordenador)

Nádia Régia Maffi Neckel (Coordenadora Adjunta)

Av. José Acácio Moreira, 787

88704-900 – Tubarão - SC

Fone: (55) (48) 3621-3000 – Fax: (55) (48) 3621-3036

Sítio: www.unisul.br

Equipe Editorial/Editorial Staff

Editores/Editors

Ana Carolina Cernicchiaro
Antonio Carlos Santos
Dilma Beatriz Rocha Juliano

Conselho editorial/Editorial board

Alessandra Soares Brandão, Universidade do Sul de Santa Catarina
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo
Ana Porrúa, Universidad Nacional de Mar del Plata
Anelise Corseuil, Universidade Federal de Santa Catarina
Artur de Vargas Giorgi, Universidade Federal de Santa Catarina
Carlos Eduardo Capela, Universidade Federal de Santa Catarina
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense
Cláudia Mesquita, Universidade Federal de Santa Catarina
Deisi Scunderlick Eloy de Farias, Universidade do Sul de Santa Catarina
Edgardo H. Berg, Universidad Nacional de Mar del Plata
Flávia Seligman, Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Florencia Garramuño, Universidad de Buenos Aires/Universidad de San Andrés
Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Idelber Avelar, Tulane University
Javier Krauel, University of Colorado at Boulder
João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense
José Gatti, Universidade Federal de São Carlos
José Roberto O'Shea, Universidade Federal de Santa Catarina
Jussara Bittencourt de Sá, Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal de Santa Catarina
Mario Cámara, Universidad de Buenos Aires//Universidad de San Andrés
Ramayana Lira de Sousa, Universidade do Sul de Santa Catarina
Raúl Antelo, Universidade Federal de Santa Catarina
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia
Silviano Santiago, Universidade Federal Fluminense
Susana Scramim, Universidade Federal de Santa Catarina
Veronica Stigger, Universidade de São Paulo
Verónica Tell, Universidad de Buenos Aires

Equipe Técnica/Technical Team

Daniel Medeiros (Secretaria)
Fábio José Rauen (Diagramação)

SUMÁRIO/CONTENTS

**DOSSIÊ “DESCOLONIZAÇÕES:
NAS ARTES E ENTRE CULTURAS”****DOSSIER “DECOLONIZATIONS:
IN THE ARTS AND BETWEEN CULTURES”**

Descolonizações: nas artes e entre culturas

Decolonizations: in the arts and between cultures

Dilma Beatriz Juliano

Antônio Carlos dos Santos 203

Infância destruída: as bestas e o ano zero da civilização.

Destroyed childhood: the beasts and the year zero of civilization

Vinícius Nicastro Honesko

Alíce Freyesleben 205

“Entre-lugar”: uma noção pós-colonizadora, desde o século XIX

“Between-place”: a post-colonizing notion, since the century XIX

Dilma Beatriz Juliano

219

Fotografia latinoamericana contemporânea: crítica poscolonial

y renovación de los lenguajes. El caso Brasil.

Contemporary Latin American photography:

postcolonial criticism and renewal of languages. The Brazilian case

Leticia Rigat

233

Uma abordagem decolonial da história e da cultura indígena:

entre silenciamentos e protagonismos

A Decolonial Approach to Indigenous History and Culture:

Between Silences and Protagonisms

Keyde Taísa da Silva

Poliene Soares dos Santos Bicalho 245

O testamento do Sr. Nepumoceno: reflexões sobre a identidade cultural na literatura cabo-verdiana <i>Mr. Napumoceno's testament: reflections about the cultural identity in the cape verdean literature</i> Mayara Gonçalves de Paulo Jussara Bittencourt de Sá Marlene Rodrigues Brandolt	255
---	-----

ARTIGOS**ARTICLES**

Ejercicio interpretativo sobre el panorama público de la obra de la organización barrial Tupac Amaru (Jujuy-Argentina) <i>Interpretative exercise on the panorama built by the social organization Tupac Amaru (Jujuy-Argentina)</i> Melina Gaona	269
Piedrabuena e <i>As imagens que ardem</i> de Gian Paolo Minelli <i>Piedrabuena and The Burning Images from Gian Paolo Minelli</i> Ana Carolina Cernicchiaro Roberto Svolenski	281
Afectos encarnados em <i>O cântico dos cânticos</i> , de Angela Lago <i>Incarnated affects in O cântico dos cânticos, by Angela Lago</i> Elizabeth da Penha Cardoso Luis Carlos Girão	297

TRADUÇÃO
TRANSLATION

O lumpenradicalismo e outras doenças da tirania

Lumpenradicalism and other diseases of tyranny

Vinícius Nicastro Honesko

307

RESENHA
REVIEW

Sociedade do Cansaço

Society of Tiredness

Adilson Cristiano Habowski

Elaine Conte

315

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018203>

DOSSIÊ “DESCOLONIZAÇÕES: NAS ARTES E ENTRE CULTURAS”

Dilma Beatriz Juliano*

Antônio Carlos dos Santos**

De tempos em tempos os processos colonizadores passam por revisões conceituais a partir de mudanças observadas e vividas nas práticas culturais e políticas, ao redor do mundo. Infelizmente os (re)exames ocorrem não porque deixem de existir os alastramentos colonialistas, mas porque se modificam, sofrem deslocamentos importantes, reavivam-se seus procedimentos ou abolem-se determinadas práticas. Isto a pensar desde os primeiros movimentos de criolização a partir das relações comerciais exploratórias no triângulo atlântico – África, Américas e Europa – até as recentes transculturações pela via da globalização capitalista.

O dossiê, que ora se apresenta, pretende indicar os desfazer coloniais. Sua motivação teve como ponto de partida: a vontade de saber sobre os diversos processos descolonizadores e sobre o diálogo entre formas artísticas e culturais debruçadas sobre objetos, palavras, corpos, imagens em ação ou em impulso de ultrapassagem das fronteiras (nacionais, disciplinares, hierárquicas) como espaços de separação, de limitação. As fronteiras, aqui, são espaços propícios aos fluxos, aos deslocamentos, à circulação e não mais (ou nunca mais?) linha imaginada para selar a estranheza.

O que se quer é pôr em discussão e mapear alguns dos desafios colocados pelas práticas e objetos artísticos na produção de conhecimento, na nomeação daquilo que emerge das ruínas coloniais antes localizadas nas divisões disciplinares.

Do conjunto dos textos, nos chegam reflexões sobre o cinema, a literatura, os livros didáticos e a fotografia, todos na perspectiva de análise des-colonizadora das produções culturais e dos saberes sobre elas. Aproxima-se, também, do debate estabelecido no Dossiê, a seção Tradução, com um texto do pensador camaronês Achille Mbembe, que chega à crítica sobre o presente com a força das noções desestabilizadoras de categorias construídas como ‘raça’ e ‘negro’, por exemplo, em seus usos capitalizadores de riquezas e poderes brancos, ocidentais, europeizantes e, portanto, colonialistas.

As demais seções da Revista trazem, também, textos de atualíssima abordagem teórica e sobre importantes artefatos da cultura, que chamam à leitura de suas análises e às indicações de fontes de referência.

Boa leitura!

* Docente do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Doutora em Literatura Brasileira e Teoria Literária (UFSC). E-mail: dilma.juliano@unisul.br.

** Docente do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Doutor em Teoria Literária (UFSC). E-mail: caco1955@hotmail.com.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018205-217>

INFÂNCIA DESTRUÍDA: AS BESTAS E O ANO ZERO DA CIVILIZAÇÃO

Vinícius Nicastro Honesko*

Alíce Freyesleben**

Resumo: O presente artigo tem como finalidade propor algumas análises a respeito dos filmes *Beasts of no nation* e *Germania anno zero*. Utiliza-se de alguns conceitos desenvolvidos pelo filósofo Giorgio Agamben como chave de leitura dos filmes. Também indica, a partir das colocações de Susan Buck-Morss, a pertinência do cinema não apenas como meio de análise das conjunturas históricas contemporâneas, mas como via de acesso alegórica a determinadas categorias que constituem a dimensão da política contemporânea. Por fim, a partir das análises dos filmes, aponta como a questão da infância (entendida também como infância da humanidade) parece ser fundamental para pensar a inextricável conexão entre civilização e barbárie.

Palavras-chave: *Beasts of no nation*. *Germania anno zero*. Cinema. Infância.

A existência da ideia de algo como um *campo de concentração* e sua inacreditável materialização é, ainda hoje, uma das grandes questões irresolutas para a historiografia contemporânea. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, essa questão jamais poderá ser compreendida sem que haja um exercício de reflexão acerca dos dispositivos jurídicos e políticos que continuam a sustentar, efetiva e topologicamente, a organização desses espaços em que sujeitos são despídos de qualquer estatuto político. Em suas já notórias análises, Agamben procura demonstrar como os sujeitos que perdem suas qualificações jurídicas (seja desde o ponto de vista efetivo, como, por exemplo, os refugiados, seja na forma dos simulacros das *democracias* contemporâneas, nas quais a constituição subjetiva atravessada pelos dispositivos jurídico-políticos muitas vezes apenas funcionam como um manto que recobre um vazio) constituem-se como *vida nua*, isto é, vidas entregues aos auspícios de um poder-violência.¹ Para o autor, é a falsificação dessa *nudez*, ao separar a própria vida de sua *forma* (como se de fato existisse uma separação ontológica entre a dimensão biológica e a política fora da linguagem), o que explica uma vida matável, porém insacrificável – a figura do *homo sacer* –, isto é, *abandonada*: seja a vida dos judeus na Segunda Guerra, dos armênios entre os anos de

* Professor do departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

¹Em suas reflexões mais recentes – tanto as que se desenvolvem ainda no âmbito do projeto *Homo Sacer* quanto as que surgem transversalmente nos escritos do filósofo, como, por exemplo, aquelas em torno da figura de Pulcinella – acerca do problema da vida no âmbito político, Agamben aponta de forma ainda mais efetiva para o modo como a *vida nua* se constitui a partir de uma intervenção do poder-violência sobre os corpos. Nesse sentido, essas intervenções seriam maneiras de impossibilitar uma *forma-de-vida*, isto é, uma vida que seria inseparável de sua forma. Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015; *Idem*. *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2014; *Idem*. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

1915 e 1923, dos mexicanos que tentam chegar aos Estados Unidos pelo deserto, dos refugiados africanos e sírios que diariamente morrem no Mediterrâneo, de homens como o pedreiro Amarildo, morador de uma favela carioca, e também das milhares de *vidas nuas* espalhadas pela África subsaariana.

Em todos esses casos, um lugar aparentemente anódino [...] delimita, na realidade, um espaço no qual o ordenamento normal é, de fato, suspenso e no qual o fato de que sejam cometidas ou não atrocidades não depende do direito [...] nos quais vida nua e vida política entram, ao menos em determinados momentos, numa zona de absoluta indeterminação. (AGAMBEN, 2015, p. 45)

A questão fundamental a ser colocada, portanto, não diz respeito à capacidade humana para cometer crimes monstruosos. “Mais útil seria indagar atentamente através de quais procedimentos jurídicos e dispositivos políticos seres humanos puderam (e podem) ser integralmente privados de seus direitos.” (AGAMBEN, 2015, p. 44) Para tanto, ao retomar a noção arendtiana, segundo a qual o declínio do Estado Nação coincide com a derrota dos direitos do homem, Agamben coloca:

As declarações dos direitos representam aquela figura original da inscrição da vida natural na ordem jurídica-política do Estado Nação. [...] tem muito mais a ver com a transfiguração da soberania (régia para nacional) do que com qualquer estância ética do homem. [...] Somente se compreendermos esta essencial função histórica das declarações dos direitos, é possível também entender seus desenvolvimentos e suas metamorfoses no nosso século. (AGAMBEN, 1998, p. 134-5)

Em suas conclusões, ainda nos anos 90 do século passado e nos traços de Arendt, Agamben (1998, p. 29) constata como a figura do refugiado, ao representar a ruptura entre a natividade e a nacionalidade, é o indício (que atualmente se multiplica em nível exponencial) que “põe em crise a ficção originária da soberania.” Assim, se na prática ocidental não há direitos do homem, e sim direitos do cidadão, como pensar o direito à *forma-de-vida*², sob a ótica hegemônica, num espaço desenhado por relações outras? Como pensar essa *forma-de-vida* num território onde as relações não se desdobram da união do princípio de natividade com o de soberania? A partir de Agamben e de sua crítica radical ao Estado, não seria possível pensar as formas contemporâneas do poder como *espaços* topológicos de *permanente exceção*, nos quais as vidas encontram-se sempre aos auspícios de um poder de vida e morte que a elas sobrevivem inexoravelmente (na banalidade cotidiana ou na pompa dos ritos oficiais)? Isto é, por mais que essas vidas pareçam abrigadas em dispositivos jurídico-políticos com certa efetividade (pensemos na

² É muito importante lembrar que, a partir de Agamben, ainda no início dos anos 2000, um grupo intitulado *Tiqqun* apresenta uma leitura original e provocativa da noção de forma-de-vida. Logo na abertura de *Introduction à la guerre civile* – publicado originalmente em 2001 na revista *Tiqqun 2* –, propõe (uma proposição sempre sem autoria): “1 - A unidade humana elementar não é o *corpo* – o indivíduo, mas a forma-de-vida. 2 - A forma-de-vida não está *além* da vida nua; ela é muito mais sua polarização íntima. 3 - Cada corpo é afetado por sua forma-de-vida como por um *clinâmen*, uma inclinação, uma atração, um *gosto*. Aquilo em direção ao qual se inclina um corpo inclina-se também, por sua vez, em direção a este. Isso vale em toda situação. Todas as inclinações são recíprocas.” Cf.: TIQQUN. *Contributions à la guerre en cours*. Paris: La Fabrique, 2009. p. 15. (tradução nossa)

estrutura jurídico-política dos estados) e por vezes mostram-se claramente relegadas à violência de um poder qualquer (pensemos nas incontáveis zonas onde nem mesmo uma capa protetiva de direitos se insinua, quiçá como simulacro), as provocações de Agamben não nos levariam a pensar uma linha de fuga da inscrição das vidas no poder a caminho de uma "superior anarquia"? (AGAMBEN, 2016)

À luz dessas reflexões de Agamben, procuraremos aventar algumas leituras em cruzamento, talvez inusitado, de dois filmes: *Beasts of no nation*, produzido e dirigido por Cary Fukunaga, em 2015 (um roteiro adaptado do romance homônimo escrito por Uzodinma Iwela, nigeriano naturalizado nos EUA) e o clássico *Germania anno zero*, de Roberto Rossellini, de 1948. Em nossa hipótese, não se trata de um exame minucioso desde o ponto de vista técnico dos filmes, tampouco de uma leitura interpretativa que se destine a traçar comparações ou influências (no caso, de Rossellini em Fukunaga), mas apenas a pretensão, a partir da experiência sensível (RANCIÈRE, 2015) dos filmes, de refletir sobre alguns problemas que nos tocam a vida no contemporâneo.

Recuperemos brevemente os dois argumentos. Em *Beasts of no nation*, a narrativa circunda a experiência de um menino africano chamado Agu (Abraham Attah) cuja vida se transforma completamente após a invasão de sua aldeia por tropas de um governo tirano e a conseqüente desestruturação de sua família e comunidade (vale destacar que Fukunaga reproduz um espaço genérico). O cenário da narrativa é um país não identificado e nem mesmo a palavra "África" é mencionada. A consciência no espectador de que o conflito é parte das alíneas da triste história contemporânea africana é despertada por meio de recursos como a exibição de paisagens características ao imaginário ocidental da África subsaariana, ou, ainda, com o uso de siglas comuns entre grupos que se proclamam revolucionários contra regimes ditatoriais (FDL, Força de Defesa Local) e mesmo pela ausência quase absoluta de atores brancos no filme. Inegavelmente, a ausência de nomes e o espaço genérico da narrativa tem como função simbolizar que os acontecimentos ali reproduzidos são verificáveis em distintas localidades do continente africano. Contudo, é possível considerar que essa opção não busque apenas a generalização com intuito de destacar a amplitude das áreas em guerra, mas também insinue que as próprias concepções acerca de país, de Estado ou de fronteira entre as populações afetadas pela violência secular podem ser de outra ordem.

Em *Germania anno zero*, numa devastada Alemanha do imediato pós-Segunda Guerra, é retratada a vida um menino de 12 anos, Edmund, em seu seio familiar e também em suas relações com a vida que transcorria em meio aos escombros. A narrativa apresenta as condições miseráveis da vida familiar: a vida em um apartamento com outras cinco famílias, as agonias do pai, velho e doente, que mal consegue se levantar da cama e que vive absolutamente dependente dos filhos, a fuga permanente do irmão mais velho de Edmund, um ex-nazista, da polícia, as atividades de meretriz da irmã e a constante presença de Edmund na rua, sempre tentando prover algo para a família por meio de pequenos furtos e da venda de objetos no mercado negro. Além disso, o filme, em suas sutilezas, expõe as relações cotidianas de Edmund com outros jovens – muitos deles solitários pela perda da família durante a guerra – e adultos naquele mundo de escombros e ruínas.

O que, diante desses dois filmes, nos levou à inquietação e à escrita de um texto que se pretende uma reflexão sobre o tempo presente? Em outros termos: que tipo de experiência sensível nos trouxe assistir a *Beasts of no nation* e *Germania anno zero* no momento presente? Ou seja, como tais filmes, para dizer com Walter Benjamin, fulguraram para nós como um choque dialético, ou melhor, *lampejaram num momento de perigo*³?

Susan Buck-Morss, refletindo à luz de Walter Benjamin, afere ao cinema a qualidade de instrumento de ação política. Assim, ao reverter de forma irônica os princípios fenomenológicos de Edmund Husserl contra o próprio Husserl, Buck-Morss aponta para o fato de que se há uma experiência comum de um universal, esta se daria por meio da tela do cinema, a qual seria uma espécie de *prótese* dessa percepção. Nesse sentido, a autora indica que, quando uma plateia de espectadores vê um filme, “se todos têm a mesma percepção na experiência cinematográfica (através da câmera e do produto final após a montagem), esta mesma tem o poder de simular universalidade ou ‘verdade’.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 26) Buck-Morss demonstra como a compreensão fenomenológica husserliana pode ser levada – invertida e ironicamente – para além da pretensão burguesa do conhecimento universal, ou seja, para um uso universal que a política pôde fazer (e o faz) dessa prótese de percepção. Ao pensar na relação entre o cinema e as massas, a autora afirma que “a audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais” e sim “*um* espectador, infinitamente reproduzido.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 25) Portanto, essa *prótese de percepção*, que pode propiciar uma *sensibilidade* comandada por um poder, pode também de modo paradoxal, ser usada (como supôs Eisenstein) para ativar a massa *contra* um doutrinamento uniforme e hegemônico, despertando sensibilidades ausentes nas figuras burguesas do herói, do *self made man*, do salvador da pátria, do amor perfeito e até da bela e virtuosa mulher. Em seu ensaio, Buck-Morss nos lembra sobre como o cinema efetivamente foi, em suas fundações, central nas *postulações de universais* tanto em Hollywood quanto no cinema revolucionário soviético: no primeiro, os espectadores eram despertados de forma *universal* para o desejo de consumo capitalista, no segundo, a *prótese de percepção* daria as condições de *representação do irrepresentável* por excelência numa revolução: o povo.

Tendo em vista essa dimensão operativa e política do cinema, passemos então aos filmes que aqui pretendemos ler. De início, levantemos alguns procedimentos: *Germania anno zero* fecha, depois de *Roma cidade aberta* e de *Libertação*, o que ficou conhecido como *trilogia da guerra*, de Rossellini. Todo filmado em Berlim e com a participação de atores não profissionais, o filme já inicia, com um plano-sequência, no qual são exibidos os créditos, de aproximadamente um minuto pelas ruas de Berlim repletas de ruínas, apresentando seu tom, sua *Stimmung*. Em seguida, uma tela com o texto:

Quando as ideologias se desviam das leis eternas da moral e da piedade cristã, que estão na base da vida dos homens, acabam por se tornar loucura criminosa. Até mesmo a prudência da infância por elas acaba contaminada e envolvida por um delito horrendo até um outro menos grave, no qual, com a ingenuidade própria da inocência, crê encontrar uma liberação da culpa. (ROSSELLINI, 1948)

³ Cf.: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. p. 515. "A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte."

Assim, após o plano-sequência e sob essa máxima, o filme segue com uma cena na qual três mulheres aparecem cavando túmulos em um cemitério e outras duas, muito idosas, passam por elas, também com pás em mãos, conversando sobre o que lhes restariam como provisão alimentar: mel ou margarina. A câmera faz um giro e enquadra Edmund cavando ao lado de outros homens que, ao serem questionados sobre a profundidade das sepulturas por aquele que parece ser o sujeito responsável pelo cemitério, reclamam da figura da criança, que não consegue trabalhar pesado. Edmund então diz ter quinze anos – idade que lhe autorizaria uma carteira de trabalho –, mas é desmentido por uma senhora, mãe de um colega de escola de Edmund, que diz sua verdadeira idade, 12 anos. Logo, outra mulher o acusa: “esses moleques tentam de tudo!” A cena se encerra com o protagonista correndo para a rua, onde boa parte do filme irá se desenrolar. A partir de então, veremos Edmund em uma incansável busca por ganhar algum dinheiro ou comida para sua família, absolutamente afundada na miséria e dividindo com outras cinco famílias um velho apartamento em meio às ruínas de Berlim. Já na segunda cena do filme, Edmund, logo após sair do cemitério, tenta conseguir, sem sucesso, um pedaço de carne de um cavalo morto e sobre o qual se debruça uma multidão de esfomeados.



FIGURA 1. Edmund. *Germania anno zero*

Com essa tonalidade de fome, desesperança e uma espécie de guerra intestina por sobrevivência entre os alemães, o filme traz os modos como um menino de 12 anos observa seu mundo. Seu pai, imobilizado na cama; sua mãe, morta; a irmã, flertando com a prostituição; o irmão, ex-soldado da Wehrmacht, sem documentos por conta disso, constantemente escondendo-se da polícia. Eis o catastrófico meio em que Edmund passa a infância, de modo que, para *sobreviver*, comete pequenos furtos e tenta, à margem dos decretos que regulamentavam as rações alimentares diárias, conseguir um pouco mais de comida para sua família. Em uma de suas deambulações, encontra um ex-professor da escola, sr. Enning, que, outrora nazista, já não tem permissão de ensinar. Além de apresentar claros tons pedófilos, o professor também consegue um pequeno trabalho para Edmund: vender um disco com um discurso de Hitler no mercado negro em troca de uma parte do valor.



FIGURA 2. Edmund e Enning. Germania anno zero

Durante uma das conversas com o ex-professor, já depois de Edmund ter realizado a tarefa de vender o disco, o menino conta sobre a terrível saúde do pai para Enning e, desde certa ingenuidade infantil (a que lhe resta em meio aos escombros da infância que, a todo instante, parece querer negar como única *possibilidade* de que ele e sua família possam *sobreviver*), espera palavras de ajuda do ex-professor. Ao que este diz:

Você tem que aceitar as coisas como elas são. Ele é velho e fraco e você já tentou de tudo. Você não pode lutar contra o destino. (...) Se ele morrer, morreu. Nós todos temos que morrer, mais cedo ou mais tarde. Vocês não podem morrer de fome apenas para mantê-lo vivo. (...) Você não pode mudar tudo. Nem tudo se resume a você e a seu egoísmo. Com medo de seu pai morrer. Olhe para a natureza: os fracos são destruídos para que os fortes sobrevivam. É preciso ter coragem para permitir que o fraco morra. Você tem que se convencer sobre isso, meu rapaz. Tudo se resume a salvarmos a nós mesmos. (ROSSELLINI, 1948)

Diante dessa conclamação a uma espécie de lei natural da sobrevivência do mais forte custe o que custar, Edmund reflete e, após caminhar pela cidade, acaba por decidir o destino do pai: envenena-o com um remédio que furta do hospital no qual o pai ficara internado por alguns dias. Depois da morte do pai, Edmund volta a falar com o ex-professor, para quem confessa o crime. Este, com medo de ser envolvido, acusa o menino de louco e monstro, dizendo nunca ter mandado cometer tal ato. O menino, em desespero, corre pelas ruas, tenta aproximar-se de outras crianças – que o expulsam de uma brincadeira de futebol – até que, cabisbaixo e em claro sofrimento, sobe nas ruínas do que fora uma igreja e de lá se joga para a morte.



FIGURA 3. Edmund morto. *Germania anno zero*.

O ano zero, o reinício da contagem após a catástrofe, parece não dar tempo à infância. Ao fim da *barbárie* nazista a *civilização* parece cobrar seu preço: nesta, não há espaço para inocentes e, nesse sentido, toda infância já está condenada à vida adulta. Rossellini, que dedica o filme a seu filho que acabara de morrer, parece usar a tela do cinema para *universalizar* o real, seu real, da dor. O filme, portanto, expõe – numa forma de exposição que atravessa a história do século XX e chega até nós em toda sua inteligibilidade – essa que parece ser a culpa inexorável que a civilização carrega como modo de expurgar de si a barbárie: o *pecado original* sempre acomete primeiro os *infantes*, aqueles que sequer proferem palavras, e nenhuma redenção é possível senão pela negação de qualquer inocência primeva. O filme ilustra assim a tragédia da destruição e, podemos hoje dizer, para que o *mito* do ano zero, da reconstrução, possa funcionar, toda a infância deveria ser condenada. Em suma, ou acordamos o fim da barbárie e da infância (do homem) para ingresso na civilização ou padeceremos pela culpa que nos é ínsita.⁴

Beasts of no nation, por sua vez, pode ser dividido em quatro partes com características semânticas e formais distintas. A relação entre as cenas e o desencadeamento da narrativa é pautada por contrastes e simbologias. Num primeiro momento, o filme se volta para vida na aldeia de Agu no período anterior à invasão. Os planos são construídos com cores claras e ensolaradas. A trilha sonora fica a cargo dos barulhos da aldeia: risos de crianças, cânticos proferidos na igreja local (numa atmosfera sincrética entre cristianismo e manifestações da religiosidade africana). Dentre as cenas, destacamos a da brincadeira das crianças da aldeia de Agu, que tentam vender uma televisão quebrada, chamada por eles de *TV da imaginação*, para um soldado de alguma força de paz que está patrulhando a região.

⁴ Sobre a compreensão da culpa que aqui apresentamos, cf.: HONESKO, Vinícius N. *Política dos rostos: nostalgia da vida e crítica do presente em Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben*. In.: HONESKO, Vinícius N. *Pier Paolo Pasolini. Estudos sobre a figura do intelectual*. São Paulo: Intermeios, 2018. pp. 105-122.



FIGURA 4. TV da Imaginação. Beasts of no nation.

A atmosfera do filme se transforma completamente quando as forças de paz saem em debandada por não poder conter o avanço dos soldados ditos revolucionários. Agu não consegue fugir como sua mãe e irmãos menores, permanecendo em sua cidade junto com o pai, avô e irmão mais velho. A invasão da vila é reproduzida essencialmente por uma montagem alternada entre movimentação de soldados, gritos e tiros. Algo como um conjunto não sequencial de cenas de medo, horror e violência. O menino é o único que consegue escapar e o recurso da narração em off torna sua odisseia ainda mais tensa. Agu conversa com Deus pedindo por sua mãe e por sua família.

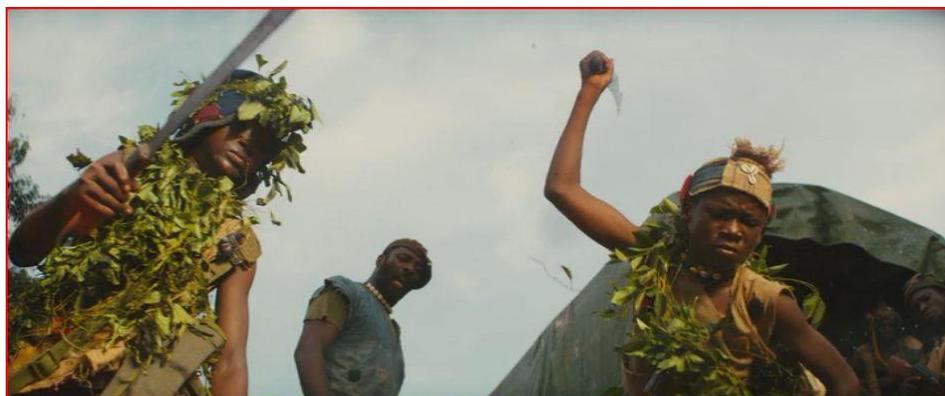


FIGURA 5. Strika, o comandante e Agu (comentando seu primeiro assassinato). Beasts of no nation.

Escondido e perdido na selva, Agu é encontrado por um grupo de soldados da FDL, Força de Defesa Local, outro movimento revolucionário. A transformação interna do menino passa, então, a dividir a terceira parte do filme com a violência irrestrita perpetrada por homens e crianças envolvidos na guerra. Cenário ideal para a difusão de discursos messiânicos como os do Comandante (personagem de Idris Elba), uma figura carismática e ao mesmo tempo assustadora, cínica e extremamente persuasiva, capaz de difundir a automaticidade da guerra em toda sua estupidez e contradição. A sequência em que o comandante designa a Agu a tarefa de matar um homem após uma emboscada bem-sucedida é digna de destaque: a estilização do momento em slow motion e o sangue que

espirra na lente carregam ainda mais o filme de tensão. O plano sequência que remonta ao estupro de uma mulher, o pisoteamento de uma criança e a confusão mental de Agu sob o efeito de drogas são igualmente saturados de dor.

A quarta parte da trama se baseia na perda de legitimidade do Comandante frente a seus soldados após a reunião dele com os agentes que financiam os exércitos e definem as missões. É nesse momento que o diretor aponta para a complexidade dos bastidores das guerras civis africanas. A figura do comerciante de armas – branco e oriental – é peça chave para se perceber a natureza dos interesses que verdadeiramente orientam a matança africana. Revestido de uma universalidade egocêntrica, o projeto democrático-capitalista de eliminar, através do seu desenvolvimento, as classes pobres não só reproduz no seu interior o povo dos excluídos, mas transforma em *vida nua* todas as populações do Terceiro Mundo, tal como afirma Agamben.

Na sequência, contrariado e deposto de sua posição, o Comandante abandona a luta em nome dos seus antigos superiores, o que leva à desestruturação do seu destacamento de soldados por falta de comida, medicamentos e munição. Abandonado, inclusive por seus protegidos, Agu e Strika, os menores do grupo (de quem, inclusive, o comandante abusava sexualmente), a personagem interpretada por Idris Elba acaba só em alguma paisagem africana escondida entre a floresta e uma mina tingida de ferrugem. Em seguida, a transição de Agu para o abrigo de refugiados se dá numa sequência de planos atravessados pela escuridão, lanternas, soldados, pelo silêncio da cena e pela voz interior de Agu até que ele acorda no abrigo. A cena final traz, através de uma lente objetiva, Agu sendo entrevistado. Apartado de sua própria infância, o protagonista não pode contar o inenarrável. E justifica seu silêncio quanto ao horror com a frase: "Eu só quero ser feliz nesta vida".

Como já amplamente sedimentado na crítica cinematográfica, sabemos que o emolduramento, a ampliação (*close*), a liberdade de disposição e as possibilidades inerentes ao processo de montagem do filme são instrumentos preciosos para construir e acentuar sentidos. A experiência da dor, tortura, violência e desolação proporcionada pela prótese de cognição cinematográfica diminui o espaço entre as pessoas (BUCK-MORSS, 2009, p. 31), mesmo que a continuidade entre cognição e ação não seja amplificada. Retomando mais uma vez Buck-Morss (2009, p. 32), “no cinema suportamos as mais eróticas provocações, os atos mais brutais de violência e não fazemos nada”. De todo modo, a mobilidade da câmera em associação com a posterior montagem permite criar uma geografia de observação, e até de experiência, única. Em *Beasts of no nation* (e é possível dizer que o mesmo ocorre – também com procedimentos de montagens – nas cenas finais de *Germania anno zero*, em que Edmund perambula até seu suicídio), o recurso utilizado da narração em *off* para exposição dos pensamentos mais íntimos do protagonista (onisciente), o menino Agu, faz com que possamos compartilhar os efeitos dos horrores experienciados pela personagem ao longo da transformação de sua própria personalidade: a vida em família, o desamparo da fuga, o primeiro contato com os guerrilheiros, o primeiro assassinato, a perda da fé em Deus, até sua rendição e dificuldade de se reconhecer novamente como a criança que tentara vender a TV da imaginação antes da separação de sua família.

Desse modo, o cinema realmente desempenha a função de presentificação, de *prótese de percepção*, positivando o universal ausente, *negativo*, por assim dizer. É nesse sentido que Buck-Morss aponta para a irrelevância na distinção entre documentário e ficção desde uma perspectiva que encare o cinema como *prótese perceptiva*: "o que conta é o simulacro, não o objeto corpóreo por trás dele" (BUCK-MORSS, 2009, p. 16), já que ambos estão ausentes. No caso em questão, tanto em *Beasts of no nation* quanto em *Germania anno zero*, mais importante que a suposta *realidade* das vidas na tela, é o efeito *de real* que elas produzem: a possibilidade de reflexão e questionamentos *no* (dito) *real*. Assim, os filmes *exigem*⁵ do pensamento algo para além das realidades *em ato*, isto é, *exigem* perceber as cotidianas realidades *potenciais* que o cinema produz (nesse sentido, as agruras das personagens dos filmes, a partir da percepção, tornada possível pelo cinema, são modos de produzir nos espectadores a partilha do mundo, dos *muitos reais possíveis*). Como coloca Buck-Morss (2009, p. 19):

A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser vista. [...] Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinematográfica.

Em face da nossa leitura tanto de *Beasts of no nation* como de *Germania anno zero* (a despeito de todas as diferenciações possíveis – incluía-se toda a vasta discussão sobre o *neorrealismo italiano*, por exemplo), essa afirmação de Buck-Morss ganha todo seu sentido. De forma geral, a compaixão originada pela tragédia *real* produzida pela grande guerra na Europa ou pelos conflitos africanos que atravessam o século XX e se estendem ao XXI, situa-se fora do campo de percepções daqueles que não viveram e não vivem tal tragédia, por assim dizer, *na pele*.

No filme de Fukunaga, a construção passível de produzir uma percepção comum é produzida paulatinamente por meio dos procedimentos técnicos do cinema: a primeira parte do filme, ambientada na aldeia no período anterior à invasão das forças revolucionárias, assume também a função de desconstruir as distâncias entre *nós*, indivíduos *civilizados*, equalizados na vida em família e no trabalho, e *eles*, que vivem, supostamente, em comunidades exóticas onde a célula familiar parece confusa e a sociabilidade ininteligível. Uma relação definida pelas alteridades e pelo estranhamento em relação ao outro. Assim, ao representar um grupo de crianças alegres brincando com uma televisão quebrada num dia ocioso sem aulas (que haviam sido paralisadas por conta da guerra, mas que naquele contexto pueril era vivido como um dia de férias) ou a vida íntima de uma família genérica qualquer – um pai, uma mãe, filhos, o amor entre eles –, o diretor favorece a formação de um sentimento de empatia: é mais fácil se compadecer contra a violência que destrói aquilo que reconhecemos como nosso, como comum.

Seria possível, no que tange ao filme de Fukunaga, retomar as considerações de Giorgio Agamben já referidas. De fato, como alude o filósofo, a questão política moderna e ocidental provém da “necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que

⁵ Sobre o conceito de *exigência*, cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016. pp. 47-56.

articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora." (AGAMBEN, 1998, p. 138) Essa assertiva condiz com os projetos coloniais europeus sobre a questão territorial africana. Desde o século XIX, grupos, comunidades e modos de vida africanos vêm sendo devastados e aculturados por incursões externas movidas por interesses geopolíticos e econômicos que desconsideram qualquer autonomia dos povos que ali habitam. E a interpretação geral, o senso comum sobre os conflitos originados pelo processo colonizador, restringe-se a certa piedade pelo "primitivismo" das populações africanas. Algo vago como: "pobres africanos, matam-se uns aos outros... não conseguem organizar seus Estados, não conseguem constituir nações." Achille Mbembe, lembrando das conceitualizações matrizes dos ocidentais em relação aos outros povos, nos diz que:

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais "civilizado" do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um "direito das gentes". Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo o que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – a figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. (MBEMBE, 2018, p. 29-30)

Assim, a única lógica aplicada para fundamentar a ideia de nação seria a ocidental. Aliás, lendo-se ao revés, nesse sentido, a razão ocidental acabaria por definir-se como sendo incapaz de compreender o *outro* e por ele sentir empatia. Assim como na concepção agambeniana, as *feras sem nação*, de Fukunaga, representariam o "verdadeiro homem dos direitos, aparição real fora da máscara do cidadão" (AGAMBEN, 1998, p. 140) que, todavia, aos olhos *da* razão, permaneceriam *na infância* da humanidade.

Algumas nuances da técnica empregada por Fukunaga podem ser concebidas como parte de um mecanismo cinematográfico que remonta a Eisenstein. Não seria parte do mesmo princípio da montagem intelectual eisensteiniana a opção do diretor em mostrar personagens brancos apenas em dois momentos? No primeiro, como sujeitos que fotografam o exótico sofrimento africano de dentro do carro, com o vidro fechado, de passagem pelas áreas em guerra (somos os brancos que passam, que consomem as imagens da mídia e que se apiedam pelo conflito que não nos inclui). Depois, como os principais articuladores da desordem: negociando armas. Ao mostrar pessoas brancas nas duas situações de maneira rápida e superficial, completamente diversas ao movimento total do filme, Fukunaga não estaria buscando ativar o espectador, tentando fazer visível uma realidade abstrata por meio de imagens materiais? Indicando que os brancos se colocam como espectadores de um conflito que não é deles, mas que, entretanto, só existe porque nele interferem? Ou seja, no contexto contemporâneo o filme nos traria a *potência* de perceber uma *realidade* distante como muito presente. O filme produz um efeito inexorável no real: uma reflexão de sujeitos que não *vivem na pele* a iniquidade que aflige lugares da África.

Já em *Germania anno zero*, Rossellini apelaria a uma superexposição de *real* mais comum ao espectador de seu filme, que talvez também *viviam na pele* (pensemos nos italianos que, também em meio às ruínas da guerra e à pobreza, viam o filme) a dureza do pós-guerra. Todavia, o filme consegue, muito mais do que uma replicação generalizada da dor da fome e da miséria daqueles que participaram da catástrofe, apresentar as angústias de alguém que de forma alguma poderia se sentir responsável pela tragédia: uma criança. Observar Berlim *desde o ponto de vista* de uma criança, sofrer de fome *desde o ponto de vista* de uma criança. A criança como personagem principal, que carrega uma culpa que era de seus pais – num típico procedimento trágico –, é que dá aos adultos, espectadores, a chance de um *outro ponto de vista*: daquele que mesmo um inocente é culpado. Nesse sentido, todo o trabalho de Rossellini em expor essa visão – e Edmund está em quase todas as cenas do filme – é também um modo de dar à partilha, por meio do cinema, a experiência do *outro*, do infante (aquele que não tem voz num sistema político, aquele que não é responsável, portanto, pela tragédia que esse sistema foi capaz de provocar).

Tomados em suas peculiaridades, ambos os filmes nos apresentam os modos de exclusão de certa *forma-de-vida* em prol de uma vida qualificada por um poder, isto é, para retomar as provocações iniciais deste texto, a vida do cidadão *sobre a mera humanidade*. No caso de *Beasts of no nation*, o procedimento se dá, num plano macro, tendo como pano de fundo a catástrofe advinda com a violência dos processos coloniais europeus, e, num plano micro, a questão da infância. Em *Germania anno zero*, temos, num plano macro, a catástrofe política do Estado alemão após a guerra, e, num plano micro, também a questão da infância. Ou seja, acomunados pela tríade catástrofe-violência-infância, os filmes nos fazem questionar, talvez numa replicação das propostas de Agamben que tomamos no início, *quais os dispositivos* que tornam possível essa tríade. Tanto Agu quanto Edmund figuram na tela como a imagem *da infância* da humanidade que, a todo instante, a mesma autoproclamada humanidade (e sobre esta lembremos também do matiz que lhe dá Mbembe) tenta expurgar de si – como *barbárie* – para tomar o rumo da *civilização*.

Beasts of no nation, ao mostrar a exclusão imposta às populações da África subsaariana e nos lembrar da piedade parcial – que está no cerne do projeto de razão do Ocidente – com a qual nós, ocidentais, encaramos o aumento dessas *vidas nuas*, também nos deixa perceber que *nosso* projeto *civilizacional* carrega em si a *barbárie*. O filme é capaz de nos lembrar, com sutileza, que não só os povos africanos são *os* excluídos, mas que também os ditos civilizados do Ocidente carregam em si "a fratura biopolítica fundamental [...] e não podem ser incluídos no todo do qual são parte e não podem pertencer ao conjunto no qual já estão desde sempre incluídos." (AGAMBEN, 1998. p. 37) E as guinadas ultraconservadoras recentes em vários estados do Ocidente são a mostra mais concreta do que é *topologicamente* ínsito ao projeto civilizacional. É nesse sentido que, justamente, podemos ler o mítico *anno zero* da Alemanha: a civilização carrega consigo a própria – e sempre potencial – catástrofe.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2014.
- _____. *Meios sem fim: notas sobre política*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- _____. *Pulcinella ovvero. Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015.
- _____. Do desastre nos salvará Pulcinella. Entrevista com Alessandro Leogrande, 2016. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2016/09/do-desastre-nos-salvara-vileza-de.html>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- _____. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016.
- _____. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.
- FUKUNAGA, Cary. *Beasts of no nation*, 2015. USA. Red Crown Productions; The Princess Grace Foundation; Participant Media; Come What May Productions; Levantine Films; Mammoth Entertainment; New Balloon. 2h17'
- HONESKO, Vinícius N. *Pier Paolo Pasolini. Estudos sobre a figura do intelectual*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: ed. 34, 2015.
- ROSSELLINI, Roberto. *Germania anno zero, 1948*. Itália, França e Alemanha. Tevere Film; SAFDI; Union Général Cinématographique; Deutsche Film (DEFA). 1h11'
- TIQQUN. *Contributions à la guerre en cours*. Paris: La Fabrique, 2009.

Recebido em 30/10/2018. Aprovado em 25/11/2018.

Title: *Destroyed childhood: the beasts and the year zero of civilization*

Abstract: *This article aims to propose some analysis about the movies *Beasts of the nation* and *Germania anno zero*. It uses some concepts developed by the philosopher Giorgio Agamben as a key-reading. From Susan Buck-Morss's appointments, it also indicates the relevance of the cinema not only as a medium to analyze the contemporary historical conjunctures but as a way to allegorical access to certain categories that constitute the dimension of contemporary politics. Finally, from the analysis of the movies, it shows how the childhood's issue (understood as humanity's childhood as well) may be fundamental to consider the connection between civilization and barbarism.*

Key-words: *Beasts of no nation. Germania anno zero. Cinema. Childhood.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018219-231>

“ENTRE-LUGAR”: UMA NOÇÃO PÓS-COLONIZADORA, DESDE O SÉCULO XIX

Dilma Beatriz Juliano*

Resumo: Grande parte dos escritos sobre a escravidão no Brasil tende a ratificar a hierarquia branco/negro atribuindo ao primeiro o poder imposto à força e ao segundo a submissão que o vitimiza. Lançando mão da noção de entre-lugar (Santiago, 2000) pretendo uma leitura d’*As vítimas-algozes. Quadros da escravidão* (Macedo, 2006) apontando que, mesmo sob olhar branco abolicionista do autor, há uma figuração potente do negro para a luta contra sua condição de escravizado nas três narrativas que compõem o livro – *Simeão: o crioulo*; *Pai-Raiol: o feiticeiro* e *Lucinda: a mucama*. Nesta leitura, Joaquim Manuel de Macedo criaria uma contracena colonialista em que a perversão da escravidão lança senhores e escravos num jogo em que, ambos, desempenham posições de vítimas-algozes: os senhores almejando o enriquecimento pela exploração da ‘raça’ e os escravizados buscando resistir e revidar. Para o autor, a violência cometida pelos negros e negra não é atribuída à raça como característica biológica, mas à escravidão que é “árvore venenosa plantada no Brasil pelos primeiros colonizadores”. Assim, a escravidão como gesto político pode desnaturalizar a violência, permitindo que a força de luta negra apareça no ‘não-lugar’, no espaço intervalar que o próprio título do livro exige.

Palavras-chave: *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão. Joaquim Manuel de Macedo. Escravidão. Entre-lugar. Pós-colonial.*

Na matriz colonizadora do chamado ocidente, pelo menos desde o século XVI, estão os ‘negros’ como força de trabalho e como mercadoria valiosa no mercado das trocas materiais e simbólicas das culturas. O negro, como primeiro sujeito racial, nasce da necessidade de legitimação das lógicas econômicas exploratórias. É certo que a cada momento político, a cada ponto da travessia do Atlântico vão corresponder características particulares em meio às relações de poder colonizadoras de pessoas, de religiões, de saberes e de culturas.

E muitas seriam as possibilidades de se pensar o Brasil nessa ampla e complexa história transatlântica. Escolho trazer à reflexão um curioso, e pouco considerado pela crítica literária, escrito ficcional do século XIX, intitulado *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão* (1869), de Joaquim Manoel de Macedo. Trata-se de três histórias encadeadas a partir da escravidão, conforme definida pelo autor como:

(...) cancro social, abuso inveterado que entrou em nossos costumes, árvore venenosa plantada no Brasil pelos primeiros colonizadores, fonte de desmoralização, de vícios e de crimes, é também ainda assim instrumento de riqueza agrícola, manancial do trabalho dos campos, dependência de inumeráveis interesses, imenso capital que representa a fortuna de milhares de proprietários, e portanto a escravidão para ser abolida fará em seus últimos arrancos de monstro cruelíssima despedida. (MACEDO, 2006, p. 9)

* Doutora em Teoria Literária (UFSC). Pós-doutorada pelo Centro de Estudos Comparatistas, da Universidade de Lisboa (ULISBOA). Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e da Graduação em Cinema e Audiovisual, ambos da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). E-mail: dilma.juliano@unisul.br

Em abundante adjetivação, Macedo deixa clara sua posição abolicionista ao enunciar os efeitos maléficos da escravidão e dos vários interesses que armaram e firmaram as redes de poder em torno da submissão dos negros como raça inferior e, portanto, próprios à dominação e exploração. No entanto, na contramão da biologização marcante no século XIX, nas três histórias – *Simeão: o crioulo*; *Pai-Raiol: o feiticeiro* e *Lucinda: a mucana* – o que Macedo ataca é a escravidão como gesto perverso que imprime no escravizado desejos cruéis e brutais, que podem ser lidos como de igual perversão praticada pelos senhores brancos – postos em ação pelos negros escravizados tanto em jogos de resistência ou de vingança, quanto nas lutas por sobrevivência.

Na ficção, o gesto de um (escravista) é gesto de outro (escravizado) que se alternam nas posições de algozes e vítimas. Assim, na pena de Macedo, os escravizados nem aparecem maus e perversos por serem ‘negros’ e nem surgem vítimas submissas da maldade de seus senhores. As violências praticadas por senhores e escravizados tem origem na escravidão. Não se trata, portanto, de histórias sobre as ‘raças’, mas sobre as relações de dominação e seus efeitos no Brasil escravista. Negro e raça surgem, então, como categorias que promovem, ao longo da história, “devastações psíquicas assombrosas e incalculáveis crimes e massacres” (Mbembe, 2018, p. 13), cuja denominação, em Macedo, é a escravidão.

Pretendo, então, indicar uma maneira intervalar em que Macedo colocaria os escravizados, abrindo a possibilidade de eles serem vistos em suas forças resistentes à submissão passiva da colonização, já desde o século XIX, e, por isso, em permanente luta nos jogos de poder. Nas três histórias os negros não escolhem a violência, mas são escolhidos por ela para toda a destilação perversa, mas, principalmente, para a submissão ao trabalho como peças fundamentais para o lucro do senhor. Em Macedo (2006), os brutais revides dos escravizados aparecem como ameaça poderosa aos senhores que, se não abolirem a escravidão, seguirão pagando o preço pela exploração do outro.

Para essa leitura, uso a noção de “entre-lugar” enunciada por Silviano Santiago, em 1978, para pensar a ação dos protagonistas dos *Quadros da escravidão*, simultaneamente, submetidos e não submissos – conscientes do açoite e, exatamente aí, ávidos por açoitar. Uma noção chave que, já pensada em contexto colonialista, tensiona a relação colonial entre culturas, atribuindo ao colonizado a potência de transgressão, distanciado da dependência.

JOAQUIM MANOEL DE MACEDO: UM ABOLICIONISTA DA BRANCURA E UM POTENCIALIZADOR DA NEGRURA

Embora preso na linguagem que construiu e reconstrói historicamente o ‘negro’ como sujeito de raça, uma fabulação necessária para sua formulação como ‘outro’ proveniente de um mundo desconhecido e, portanto, envolto em medos, fetiches e simplificações de base biológica passíveis de hierarquizações exploratórias, Joaquim Manuel de Macedo coloca o negro e a negra escravizados, no Brasil, num entre-lugar que, ao mesmo tempo, os apreende e os deixa escapar tanto da vitimização quanto da passividade de suas condições de escravizados.

Desde o título, *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão*, as posições inextricáveis podem ser lidas não como aproximações conciliatórias, mas reveladoras das brutalidades da escravidão. Na expressão vítimas-algozes, no hífen, há tanto a violência do branco-senhor quanto a do negro-escravizado; a crueldade do jogo do poder, da escravatura como política de exploração fica exposta.

Àquela altura da história brasileira – 1869 – a escravidão gerava constrangimento frente às abolições europeias. O liberalismo e a Europa como metas para o ingresso na modernidade faziam da brutalidade da escravidão no Brasil uma realidade a ser negada, escondida sob as mais diversos artifícios humanistas: a ‘amizade’ entre negrinhas e sinhás, negros forros tornados exemplares e não exceções, a ‘caridade’ e a ‘fraternidade’ com que senhores e senhoras tratavam os escravos domésticos, por exemplo. E, desde o Prólogo, o autor se coloca a tarefa de “contar histórias” sobre o “mal enorme que afeia, infecciona, avilta, deturpa e corrói a nossa sociedade” (Macedo, 2006, p. 7), participando, pela literatura, dos movimentos abolicionistas. Ele quer sobreavisar os brasileiros dos riscos da escravidão:

Sob as apreensões de uma crise social iminente, infalível, que a todos há de custar direta ou indiretamente onerosos sacrifícios, o povo brasileiro, e particularmente os lavradores, esperam ansiosos, entre receios por certo justificáveis e clamores que se explicam sem desar, o pronunciamento legal e decisivo da solução do problema da emancipação dos escravos. (MACEDO, 2006, p. 7)

Flora Süssekind (1982), ao analisar a presença de personagens negros no teatro brasileiro (século XIX), observa que são poucas as suas aparições, e quando vistos estão em atuações mudas e quase sempre entram e saem de cena apenas para dar veracidade à realidade social do período histórico. Negros surgem mais significativamente na ficção, segundo Süssekind (1982, p. 61), no momento em que os conflitos são evidentes na ordem social escravocrata e as mudanças políticas apontam para o liberalismo como nova forma de estrutura das relações de produção. Ela pondera:

Vem à cena [o negro], quando no interior da própria camada dominante se assiste à diferenciação entre uma sociedade estamental, uma produção agrícola baseada no isolamento da “grande lavoura” e um padrão senhorial de dominação, de um lado; e a expansão dos setores comerciais e financeiros, a urbanização, o crescimento econômico interno, a expansão do trabalho livre e um padrão “burguês de dominação, de outro.

Como escravizados, a relação de propriedade, de dominação, era evidente e indiscutível, no entanto, a partir da abolição que se avizinhava, e do estatuto jurídico da igualdade que já vigia na Europa, a raça inventada aparece nos discursos literários em desqualificações científico-naturalistas para justificar, pela cor da pele, privilégios e poderes político-sociais. Este é o quadro sobre o qual Flora Süssekind se debruça tanto em *O negro como arlequim* (1982) quanto, mais especificamente, em *As vítimas-algozes e o imaginário do medo* (2003).

Neste segundo texto, Sússekind (2003) defende a tese de que “o imaginário do medo” é a maneira protecionista com que Joaquim Manuel de Macedo defende os senhores brancos proprietários. A crítica afirma que desde o Prólogo o autor busca:

(...) defender a camada proprietária, demonstrando a necessidade de decretar ela mesma a emancipação antes que tal pudesse se dar por meios mais cruentos, antes que a “nefasta influência” de tais “vítimas-algozes” e de ameaçadoras senzalas pudesse macular de modo irremediável fazendas e sobrados brancos. (SÚSSEKIND, 2003, p. 127)

É certa a pertinência do argumento da crítica considerando o abolicionismo em sua face progressista e dependente dos parâmetros europeus de “civilidade” e “modernização”. O humanismo abolicionista se mostrou um forte defensor dos interesses de proprietários e da formação de uma burguesia ilustrada, economicamente capitalista e politicamente liberalista. Daí vale sua tese por “superenfatar o perigo negro” e também como “forma de persuasão e coesão” da classe senhorial que estava dividida quanto às vantagens econômicas da abolição. (Sússekind, 2003, p. 133).

De todo modo, é relevante a retomada da ficção de Macedo (2006), uma vez que não deixa que a brancura das estantes literárias permaneça exalando a verdade dos bons costumes no tom paternal sobre a escravização do negro. Em Macedo (2006) está presente, claramente, o medo e seu equivalente aviso de precaução – o que, por certa mirada, foi necessário para manter viva a luta, ao longo de tantos anos.

Em *As vítimas-algozes* está presente a tensão, são lugares constantemente em disputa por produção/reprodução de adjetivações ao substantivo “negro” inquestionável em sua verdade linguística – se negro-vítima, bom, passivo; se negro-algoz, mau, perigoso, insurreto. E, neste sentido, é na contra face, mas não distante, dos apontamentos de Sússekind, que pretendo aproximar *As vítimas-algozes* de uma compreensão pós-colonizadora¹ através da noção de entre-lugar.

SIMEÃO: O CRIULO

Criado pela família de *Domingos Caetano*, seu senhor, como ‘filho adotivo’, *Simeão* “era o tipo mais perfeito de crioulo², cria estimada da família” (Macedo, 2006, p. 17); vivia na casa grande, cercado de “amor desmazelado” por não receber os limites

¹ Importante assinalar que o uso das expressões ‘pós-colonialização’, ‘pós-colonial’ e ‘pós-colonialidade’ não se refere à temporalidade e, menos ainda, à ideia de superação do colonialismo. Trata-se de operar uma crítica aos processos colonizadores, buscando indicar as rachaduras no interior da história de dominação de pessoas, de territórios, de ideias, de culturas, de desejos.

² A jornalista e cientista social Bianca Santana ao explicar o “colorismo” como forma de indicar que, ainda hoje, “as discriminações dependem também do tom da pele, da pigmentação de uma pessoa”, diz que “até a primeira metade do século 19, crioulo era exclusivo de escravos e forros nascidos no Brasil”, uma maneira de distinção de ‘origem’, uma vez que “preto designava africanos”. Ainda sobre o “colorismo”, ela afirma que “negro era o escravo insubmisso e preto, o cativo fiel”. Interessante observar que Joaquim Manuel de Macedo (2006) não usa “preto” nenhuma vez para referir-se aos escravos que são, sempre, denominados negros. Revista CULT, digital. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/colorismo-e-o-mito-da-democracia-racial/> Acesso em: 22 nov. 2018.

próprios da sua condição de negro e longe das agruras das senzalas e do trabalho pesado – “sem atingir a dignidade de homem livre, e sem reconhecer nem sentir a absoluta submissão do escravo.” (Macedo, 2006, p. 17). De maneira ambivalente, a narrativa constrói o personagem como “crioulo amorosamente criado pela família dos senhores seria talvez o seu melhor amigo, se não fosse escravo”. (Macedo, 2006, p. 19). Ou seja, na advertência de Macedo quanto aos efeitos da escravidão, não passa despercebido o véu caridoso da história escravista em relação ao negro da casa, embora pouco acredite que a afeição deixara de dar ao negro a consciência de sua condição de escravo.

No amor dos senhores o crioulo escravo estimado viu, sentiu, gozou os reflexos das flamas vivificantes, generosas, sagradas da liberdade; mas vem um dia em que ele se reconhece escravo, cousa e não homem, (...); vem a primeira hora sinistra em que ele desperta com a certeza horrível de que é um condenado d’aquém-berço; condenado sem crime; tendo alma e considerado simples matéria abundante; cousa, animal que se vende, como a casa, como o boi e como a besta; (...) (MACEDO, 2006, p. 18)

Há, por oposição, na figura do ‘branco vítima’, a ideia da ingratidão, da traição às relações ‘cordiais’ dispensadas pelos senhores aos escravizados. Aparece uma máscara religiosa, caridosa, quase fraterna no tratamento dos negros escravizados. Para o desenho desse imaginário nada melhor do que delimitar os quadros a partir do escravo doméstico, aquele que mais perto esteve dos senhores, com os quais privou da ‘intimidade’, das pessoalidades³ – matriz das relações patriarcais nas hierarquias da casa, do trabalho doméstico.

Pois bem, *Simeão* pensa que nascido escravo será liberto tão logo se dê a morte de seu senhor. As conversas na cozinha, a não obrigatoriedade do trabalho na enxada, o tratamento dispensado como ‘filho’ dão a ele a certeza de que receberá como herança a carta de alforria e dinheiro suficiente para viver como liberto.

À tentativa de apressar a morte do senhor, retardando a chegada do médico, segue a desconfiança sobre sua herança que é plantada por um amigo de jogo e de cachaça – o *Barbudo* “tornara-se em poucos dias seu íntimo camarada, e sempre que estavam juntos embebia nele seus olhos de tigre como serpente a magnetizar a presa”. (Macedo, 2006, p. 33). Com ele *Simeão* traça um plano de vingança à própria condição de escravo, através de seus senhores.

O escravo é a matéria-prima com que se preparam crimes horríveis que espantam a nossa sociedade. No empenho de seduzir um escravo para torna-lo cúmplice no mais atroz atentado, metade do trabalho do sedutor está previamente feito pelo fato da escravidão (MACEDO, 2006, p. 33)

Ainda contando com a alforria, mas duvidando do dinheiro que receberia, eles planejam um assalto à casa grande, desfrutando da familiaridade e com as facilidades de

³ Tem-se em Flora Süssekind (1982, p.55) “Nesse recurso à convenção, à idealização e a uma internalização no espaço doméstico, por que passa a representação dramática do escravo, inclui-se também um concomitante ocultamento de possíveis marcas de violência ou exploração, capazes de apontar para uma versão menos ‘terna’ da sociedade brasileira”.

acesso que *Simeão* poderia dar, tão logo morresse o senhor já doente - “Dar por prazo da liberdade a morte de alguém é excitar um apetite de hiena no coração do escravo, é fazê-lo aspirar à morte de quem enquanto vivo lhe demora a alforria”. (Macedo, 2006, p. 49)

Morre *Domingos Caetano* e informam a *Simeão* que aberto o testamento o senhor o deixara como propriedade da “senhora-mãe” que, por falecimento, então o tornaria liberto.

Duas semanas se passam e *Simeão* envenenado por *Barbudo* e cego de ódio pela desilusão com a alforria imediata decide pôr o plano em ação naquela noite. Macedo (2006), então, sublinhando a ingratidão do escravo descreve a cena do dia anterior quando, a senhora-mãe, a sinhá e seu recém marido deliberam, em alegre e ensolarado passeio, que darão a *Simeão* a carta de alforria como presente de aniversário a ser comemorado no dia seguinte.

Mas *Simeão*, o escravo, nem se lembrava do aniversário natalício, que só é de festa para o homem livre, que sorri à vida, porque é livre; não podia esperar e menos contar com a liberdade esclarecida pelo sol que ia surgir do oriente.

E, escravo ingrato e perverso, maquinava um crime horrível, inspirado pelo demônio da fatal condição depravadora. (MACEDO, 2006, p. 52)

Negro escravo que não se vê como vítima, não adere ao imaginário da vítima atribuído pelo abolicionismo liberal, *Simeão* age no limite de ‘tomar de assalto o que é seu’. Neste sentido, ele se desvencilha da projeção binária senhor-escravo e se põe entre, posição que rompe com as dicotomias largamente usadas nos jogos de poder.

Armados com espingardas e afiados machados, fornecidos por *Barbudo*, *Simeão*, seu camarada e mais dois “escravos da fazenda seduzidos por *Simeão*” entram na casa matam, roubam e fogem. Mas a “lei vingou as vítimas”, “*Simeão* subiu à forca; estrebuchou e morreu debaixo dos pés do carrasco” (Macedo, 2006, p. 56)

Não se trata aqui de apontar uma alternância dialética, de dependência, mas de desarmar o binário e mostrar a possibilidade de protagonismo do escravo negro na lógica de dominação. A escravatura, em sua legitimidade jurídica, não se desarmou pela violência cometida pelo escravo algoz, no entanto, sua potência de ação – exatamente intervalar – nas lutas colonialistas (e pós-colonialistas) fica assegurada no ‘perigo’ que ele representa para o opressor e, principalmente, o fazendo seu refém constante na suposta blindagem de seu lugar de poder.

PAI-RAIOL: O FEITICEIRO

Diferente da novela anterior, o negro aqui é descrito feio, de modos brutos, olhar ameaçador e com as feições profundamente marcadas pelas cicatrizes dos castigos físicos. *Pai-Raiol* foi

(...) um dos últimos importados da África pelo tráfico nefando: homem de baixa estatura, tinha o corpo exageradamente maior que as pernas; a cabeça grande, os olhos vesgos, mas brilhantes e impossíveis de resistir à fixidade do seu olhar pela impressão incômoda do

estrabismo duplo, e por não sabermos que fruição de magnetismo infernal; (...) trazia porém nas faces cicatrizes vultuosas de sarjadoras recebidas na infância: um golpe de azorrage lhe partira pelo meio o lábio superior, e a fenda resultante deixara a descoberto seus dous dentes brancos, alvejantes, pontudos, dentes caninos que pareciam ostentar-se ameaçadores (...). (MACEDO, 2006, p. 65)

Paulo Borges, o fazendeiro, compra *Pai-Raiol* na fase de expansão de seus negócios, tornando-se seu “quinto dono”. O senhor é contado em oposição ao escravo – “um homem alto com os cabelos castanhos e crespos, fronte um pouco baixa sob sobrancelhas bastas, olhos pretos e belos, nariz aquilino, boca rasgada, e lábios grossos e eróticos, rosto oval e de cor que devera ser branco-rosado (...) (Macedo, 2006, p. 63); ficando narrativamente explícito, desde o início, um jogo de forças entre ‘bondade’ e ‘maldade’ que vai se desenrolar, mas que, ao contrário do que se esperaria de um folhetim romântico, ambos “pagam pela escravidão”: o escravo com a vida e o senhor atormentado “pelos perdimentos da saúde, pelo desprezo público que o perseguiu, e por incessantes e desabridos remorsos (...)”. (Macedo, 2006, p. 120).

Pai-Raiol, sempre insubmisso, de desprezível e misteriosa figura e grande conhecedor de raízes e plantas, era associado às revoltas e às mortes por envenenamento nas fazendas de seus donos anteriores. “O escravo africano é o rei do *feitiço*” (Macedo, 2006, p. 59 – grifo do autor). O autor dedica quatro páginas iniciais para definir a feitiçaria, detratando tanto negros quanto brancos que, envoltos na escravidão, praticam e acreditam nos “encantos do maravilhoso”. O negro escravizado trouxe para o Brasil tais mistérios e curandeirias:

Nessa *importação* inqualificável e forçada do homem, a prepotência do importador que vendeu e do comprador que tomou e pagou o escravo, pôde pela força que não é direito, reduzir o homem a cousa, a objeto material de propriedade, a instrumento de trabalho; mas não pôde separar do *homem importado* os costumes, as crenças absurdas, as ideias falsas de uma religião extravagante, rudemente supersticiosa, e eivada de ridículos e estúpidos prejuízos. (MACEDO, 2006, p. 59 – grifos do autor).

No entanto, *Pai-Raiol* não age sozinho; ele é negro da senzala e para fazer surtir efeito seus saberes de “feitiçaria” é preciso um escravo doméstico⁴, que tenha acesso aos alimentos que, pela boca, poderão matar os senhores brancos. Ele enreda, então, *Esméria*, negra de “boa cara”, cozinheira e de “bons dentes” que, embora amasse “os amantes de sua raça (...), em sua vaidade descomunal e egoísta envergonhava-se deles, (...) e aspirava a fortuna do amor, da posse, da paixão delirante de um homem livre e rico”. (Macedo, 2006, p. 69). Tornada amante do seu senhor por sua própria ambição e também por medo dos poderes de feitiçaria de *Pai-Raiol*, ela envenena, vagarosamente, a senhora-mãe, os filhos, tomando o lugar na cama e no amor do senhor.

⁴ A historiadora Emília Viotti da Costa (1998, p.523) observa que: “O escravo doméstico tinha uma situação até certo ponto privilegiada: entrava para a intimidade da família do senhor, era mais bem tratado e, em certos casos, obtinha alforria pelos serviços prestados, mas a maioria dos africanos vivia na promiscuidade das senzalas, mal vestidos, mal alimentados, trabalhando quinze a dezesseis horas diárias sob a vigilância dos senhores”.

O pecado tem cor nas sociedades escravistas; a aproximação afetiva ou sexual toma como regra a positividade se entre brancos e negatividade se entre negros ou, ainda mais degradada, na ‘mistura’ das cores. *Esméria* é a negra ‘depravada’, uma personagem lasciva e irrefreável em seus desejos sexuais, deitando com todos escravos que a procuravam ou mesmo com os alvos de sua sedução. Neste sentido, Macedo (2006) aproxima-se dos argumentos biologizantes para aviltar a ‘raça’, e parece atribuir o desejo sexual à cor da pele – nas senzalas, o sexo é ‘descontrolado’ e, portanto, pecaminoso. Ratifico, então, que desnaturalizar ‘raça’ e ‘negro’ é desmascarar a invenção biológica da diferença.

Gilberto Freyre (1998, p. 316) faz abundantes relatos das relações sexuais entre escravas negras e senhores brancos e afirma que o poder e não o desejo justificam a miscigenação.

É absurdo responsabilizar-se o negro pelo que não foi obra sua nem do índio, mas do sistema social e econômico em que funcionaram passiva e mecanicamente. Não há escravidão sem depravação sexual. É da essência mesma do regime. Em primeiro lugar, o próprio interesse econômico favorece a depravação criando nos proprietários de homens imoderado desejo de possuir o maior número possível de crias.

Na narrativa em questão, o declínio da casa grande se precipita pelo embate entre os escravos *Pai-Raiol*, *Esméria* e *tio Alberto*: os dois primeiros atados pelo sexo e pela feitiçaria e o terceiro movido pela disputa de força com *Pai-Raiol* pela liderança na senzala e pela paixão por *Esméria*.

Em *As vítimas-algozes*, há um incontrolável que caracteriza e potencializa o escravizado nas relações que os colocam como submetidos à violenta dominação branca. *Tio Alberto* mata *Pai-Raiol* em luta corporal em que vence o fisicamente mais forte e, com isso, recebe a liberdade como reconhecimento do senhor. *Esméria* vai presa e *Paulo Borges* sobrevive à “malvadeza dos dous escravos e da sua sensualidade abjeta, para arrastar velhice atormentada”. (Macedo, 2006, p. 120).

LUCINDA: A MUCAMA

No dia de seu aniversário de 11 anos, *Cândida* ganha uma mucama, que o padrinho lhe presenteia dizendo:

- Trago-te uma escrava quase da tua idade, a quem mandei ensinar de propósito para ser tua mucama.

E voltando-se para a crioula, disse-lhe:

- Lucinda, eis aí tua senhora.

E logo, falando à afilhada, acrescentou:

- Toma conta dela, *Cândida*, e se te desagradar a figura, e não gostares do serviço dessa crioula, hás de mo dizer, para que eu troque por outra.

Componente do racismo, a objetificação do negro é largamente apontada na história escravista brasileira. Um rebaixamento, uma simplificação importante para a manutenção da ‘raça inferior’ que, como aponta Mbembe (2017, p. 124), citando Susan-Buck-Morss, instaura “uma contradição entre a liberdade de propriedade e a liberdade pessoal. (...) Este poder sobre a vida do outro adquire a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida a um ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo passou a ser possuída pelo dono”.

No entanto, em Macedo (2006) a objetificação como dispositivo de controle falha e *Lucinda* ocupa o protagonismo na passagem da infância à vida adulta da sinhazinha. É a escrava que a educa para os enleios amorosos e a instrui no despertar dos desejos sexuais.

“A regra é esta: toda família que não é indigente ou pobre possui uma, algumas ou muitas escravas, e uma dessas escravas é mucama da filha, da menina da família e companheira assídua da infeliz donzela, condenada às infecções da peste da escravidão”. (MACEDO, 2006, p. 129).

Descrita em sua ingenuidade, fraqueza de espírito, ignorância infantil, *Cândida* é a imagem de fragilidade que, por contraste, agiganta a escrava em seu poder de dominação sobre a sinhazinha.

Acusada pelo narrador, *Lucinda* traz, de sua vida anterior à casa de *Florêncio da Silva*, a aprendizagem que tivera com “as escravas com quem convivera, algumas das quais muito mais velhas que ela, tinham-lhe dado as lições de sua corrupção, de seus costumes licenciosos, e a inoculação da imoralidade, que a fizera indigna de se aproximar de uma senhora honesta, quanto mais de uma inocente menina.” (MACEDO, 2006, p. 131). Mesmo que, em inúmeras trechos, tenha firmado opinião sobre os males e “enfeamentos morais” da escravidão, Macedo se aproxima dos argumentos racializantes e atribui à negra escrava o erotismo, a depravação, a sexualidade “desenfreada” que corrompe a moral familiar branca e burguesa.⁵ *Lucinda*, leviana e imoral, é alojada aos pés da cama da sinhazinha e “expõe os segredos de moça feita e do grande mistério da puberdade” (p. 138)

A menina perdida no último dédalo, vergonhosa e audaz, quase sucumbindo ao pejo e ainda loucamente curiosa, pronunciou estas palavras:

- Porém tu...que sabes tanto, *Lucinda*?

- Eu sou negra, e escrava: nisto sou livre...não corro perigo – respondeu a mucama de treze anos de idade. (MACEDO, 2006, p. 138).

⁵ A este respeito, manifesta-se Gilberto Freyre (1998, p.315-316): “Passa a ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual. Mas o que se tem apurado entre jovens negros da África, como entre os primitivos em geral, é maior a moderação do apetite sexual que entre os europeus. É uma sexualidade, a dos negros africanos, que para excitar-se necessita de estímulos picantes. Danças afrodisíacas. Culto fálico. Orgias. Enquanto que no civilizado o apetite sexual de originário se excita sem grandes provocações. Sem esforço.” Mesmo buscando ‘salvar’ as mucamas da atribuição imaginária de perversidade sexual, Freyre atribui maior ou menor “apetite sexual” à diferença entre os africanos e europeus, primitivos e civilizados.

Presas à moral burguesa, *Cândida* mal usa o conhecimento dado pela mucama e se apaixona por um ladrão e falsário francês, amante de *Lucinda*, que a induz ao sexo e, com isso, à “degradação da família”. *Cândida* nem consegue cumprir os ditames familiares e casar virgem e inocente, tampouco pode usufruir dos prazeres do amor “livre” para o qual a mucama a seduz. Imediatamente, ao fugir das regras brancas de recato, a culpa e a vergonha se abatem sobre ela, duplicando a relação entre prisão e liberdade a qual mucama e sinhá estão apreendidas. Nos jogos amorosos, *Lucinda* se declara livre porque é negra e escrava, enquanto *Cândida* está presa, em sua branquitude de sinhá, ao rígido código repressor de conduta moral e sexual.

Ao final, o destino a que *Cândida* estava presa se restitui, pois, “conhecido e estimado pela nobreza de seus sentimentos, pela severidade de seus costumes, pelo brilho de suas virtudes, Frederico deu com seu nome a *Cândida* uma égide que a pôs a salvo dos botes de injuriosas suspeitas” (MACEDO, 2006, p. 251).

Frederico, o noivo prometido, salva a reputação da sinhá e impede a família de cair em desgraça social. Imperioso em seu papel heroico, ele decide, em nome de todos, que *Lucinda* deva ser “abandonada” à própria sorte. À decisão segue um discurso abolicionista, que o faz retoricamente questionar: “Em face de Deus vos direis senhores de homens, que são homens como vós, e de que vos intitulais donos, senhores, árbitros absolutos?” (Macedo, 2006, p. 252). Evocando Deus, a abolição jurídica dos negros lava as mãos brancas sujas pelas chibatadas e encaminha a outros mecanismos de submissão e controle da ‘raça’ os deixando à deriva, reféns da miséria econômica e social; mas aí se suspende o argumento abolicionista de Macedo e posso afirmar a continuidade da história de sujeitos em luta por poder racial.

A INVENÇÃO DO NEGRO E DA ESCRAVIDÃO NUMA LUTA SEM FIM

O nascimento do negro e da raça parecem ter a mesma origem: dar guarita, servir de alibi às condutas exploratórias, escravistas e colonialistas, na origem capitalista (Mbembe, 2018). Se não isso, o que sustentaria a legitimidade dos comportamentos aviltantes de uns sobre outros humanos? A raça divide ‘uns’ dos ‘outros’, e ‘negros’ são denominados os sujeitos de peles escuras ou não brancas – os outros.

Processo subsequente é de-negrir a raça rebaixando imaginariamente os negros como incapazes, indolentes, violentos, lascivos, desleais; gesto que, ao (des)qualificar, legitima a necessária ‘proteção’ do branco para a subsistência do negro.⁶ Se, ainda assim, o imaginário não se converte em assimilação do negro à sua condição inferior, um ‘retrato’ do pertencimento à raça, o açoite se coloca como justificativa da necessidade de ratificação do domínio de uma raça (superior) sobre a outra (inferior), bem como, em

⁶ Referindo-se às simplificações feitas na classificação das ‘raças’, Achille Mbembe (2018, p.41) cita o naturalista francês, George-Louis Buffon, que, no século XVIII, descreve “(...) negro como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura de seu deus. Encerrado em suas sensações, tem dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a conferir a si mesmo uma forma verdadeiramente humana nem a moldar seu mundo.”

muitos casos a chibata serve para assinalar a ingratidão daquele que é ‘mantido’ pelo senhor e não se reconhece ‘beneficiário’ – do contrário, como sobreviveria, diante de suas tantas incapacidades e misérias, sem o comando caridoso vindo de seu senhor? Benemerência que a abolição jurídica apaga tanto das responsabilidades sociais quanto religiosas. Leio em Macedo (2006, p. 64): “Também na fazenda os castigos cruéis poucas vezes se observavam; porque a certeza deles nos casos graves desanimava os escravos mais audaciosos, que sabiam como o senhor nunca punia sem razão, e nunca perdoava, quando a tinha para castigar.”

Referindo-se ao negro como sujeito racial, ou seja, afirmando uma relação de sinonímia entre negro e raça, Achille Mbembe (2018, p. 13) diz que, “Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada.”⁷

Considerando a escravatura e também o fluxo de africanos livres como “novos colonos” na América, é possível afirmar que os ‘negros’ constituíram o maior contingente humano presente nos movimentos de deslocamentos culturais na história da humanidade. E, obviamente, co-participantes da constituição da modernidade capitalista⁸ tal e qual a conhecemos hoje. Tal como afirma Emília Viotti da Costa (1998, p. 17): “A escravidão moderna, aquela que se inaugurou no século XVI, após os descobrimentos, é uma instituição diretamente relacionada com o sistema colonial. A escravidão do negro foi a fórmula encontrada pelos colonizadores para explorar as terras descobertas.” Neste sentido, não há como operar criticamente sobre a pós-colonização ou herança colonial sem vincular à escravidão negra.

Em Macedo (2006, p. 249), tem-se: “Os escravos são vítimas; mas sabem ser *vítimas-algozes*”. (grifos do autor). Ao reconhecer um saber que é insubordinação, o autor torna possível outra leitura: o escravizado nem é vítima porque não se deixa submeter e nem é algoz porque não se identifica com o senhor ao se recusar em ser transformado em puro colonizado – ele quer é a liberdade de ter a pele negra. Nas três histórias, o que faz do escravo violento é o irredutível no processo colonizador. É na violência que está a potência descolonizadora, sempre temida pelo senhor-proprietário.

Como afirma Mbembe (2018, p. 44),

⁷ Achille Mbembe usa a expressão “loucura codificada” a partir de Gilles Deleuze, que se refere, aqui sucintamente, aos códigos culturais para representação do ‘outro’, numa espécie de discurso delirante que opera como naturalizador, generalizador e preconceituoso sobre marcadores biológicos, no caso - a cor da pele. (Deleuze, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016).

⁸ Do capitalismo negro, segundo Mbembe (2018, p.36-37), participaram “o escravo traficado, convertido em objeto de venda, o escravo de subsistência (criado doméstico perpétuo), o escravo parceleiro, o meeiro, o manumisso, ou ainda o escravo liberto ou o escravo de nascença”. Classificações que podem ser encontradas em MEILLASSOUX, Charles. *Antropologia da escravidão*. O ventre de ferro e dinheiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

O escravo negro, por sua vez, ou bem era aquele que se via constantemente no limiar da revolta, tentado a responder aos apelos lancinantes da liberdade ou da vingança, ou então aquele que, num gesto de sumo aviltamento e de abdicação radical do sujeito, procurava proteger a própria vida deixando-se utilizar no projeto de sujeição de si mesmo e de outros escravos.

Suspensos do domínio econômico e olhados a partir do poder, da moralidade, negros escravizados e brancos exploradores ficam igualmente dispostos à violência, ao crime; movidos, aí sim, uns pela desforra, outros pela ganância – em ‘equilíbrio de forças’ tal qual os exércitos gregos e romanos, de onde parte Silviano Santiago (2000) para enunciar o “entre-lugar”.

Construindo os argumentos para afirmar um próprio da literatura latino-americana que nem seja dependente das colônias, embora reconhecendo os efeitos coloniais sobre as culturas, Santiago (2000) cria a noção do “entre-lugar” que extrapola o estritamente literário e abre múltiplas possibilidades de desestabilização das hierarquias postas pelo pensamento binário.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

No entre-lugar está a possibilidade de fratura das dicotomias e, neste sentido, se desfaz a alternância de poder entre vítimas-algozes.

E se, na relação senhor-escravo, o poder for tomado pelos submetidos históricos e for usado inversamente, mas igualmente na lógica biopolítica? Se a ‘raça negra’ passar a decidir quem faz viver e quem deixa morrer? É desde o passado, nosso contemporâneo, que se faz necessário indicar a força de luta de negros que, em resistência, obriga os poderes brancos a se reinventarem como opressores. Fim da escravidão legal não significou fim da guerra contra os negros, ela apenas tem se deslocado.⁹ Assim também a necropolítica – o silenciamento dos corpos/vidas – não parece ser o fim dessa guerra, mas apenas uma etapa de reinício do ciclo, pois, como afirma o pensador camaronês,

(...) a noção de necropolítica e de necropoder [são] para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima das pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. (MBEMBE, 2018b, p. 71)

⁹ Em recente entrevista à jornalista Fernanda Paola, o rapper Criolo avalia a condição do negro brasileiro hoje, considerando a história de escravidão: “Uma pessoa que se sente lesada, que tem medo, que sofreu maus-tratos, violência, que é vítima direta do mal, ela tem um sensor de proteção de sobrevivência. E as indignações criam uma energia brutal. É muito duro quando isso o visita. Quando essa energia se transforma em ódio, nós nos afastamos ainda mais da nossa humanidade. Eu falo isso com muita dor e compreensão total de quem vive esse processo, porque só quem apanha sabe. Só quem dorme com medo sabe. A violência não manda cartão de visitas. A violência é a violência. Existe uma série de mecanismos que foram arquitetados há muito tempo para se criar essa situação de guerra, e alguém vai lucrar com o nosso desespero. Com essa sensação de que não tem mais saída”. (Revista CULT, n. 240, 5 nov. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-criolo-cult-240/> Acesso em: 8 nov. 2018).

Vive-se, pois, um tempo em que “raça e racismos não pertencem, portanto, somente ao passado. Têm também um futuro, especialmente num contexto em que a possibilidade de transformar os seres vivos e de criar espécies mutantes já não emana unicamente da ficção.” (MBEMBE, 2018, .49).

Ver potência do negro escravizado, a despeito do intento abolicionista de Macedo como aliado dos interesses brancos, é enunciar a violência traduzida em força, em insubordinação, em impossibilidade de dominação por subserviência. Nesse sentido, a abolição não foi benemerência, mas imposição de liberdade em sentido político e não ideológico. Macedo não nega a escravidão, mas exatamente através dela ativa os negros nas relações sociais, eles são protagonistas nos *Quadros da escravidão*. E por que não hoje?

REFERÊNCIAS

- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. 3.ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão*. 4.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- _____. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim. Teatro & Discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.
- _____. *Papéis colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

Recebido em 05/10/2019. Aprovado em 23/11/2018.

Title: "Between-place": a post-colonizing notion, since the century XIX.

Abstract: Much of the writings on slavery in Brazil tend to ratify the black / white hierarchy by attributing to the former the power imposed by force and the latter by the submission that victimizes it. Making use of the notion of between-place (Santiago, 2000) I intend a reading of *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão* (Macedo, 2006), pointing out that, even under the abolitionist white look of the author, there is a powerful figuration of the slave to fight against his condition of enslavement in the three narratives that make up the book – *Simeão: o crioulo; Pai-Raiol: o feiteiro* and *Lucinda: a mucama*. In this reading, Joaquim Manuel de Macedo would create a colonialist counterreality in which the perversion of slavery launches masters and slaves in a game in which both play the role of victim-killers: masters aiming at enrichment by exploiting the 'race' and the enslaved seeking resist and fight back. For the author, black and black violence is not attributed to race as a biological characteristic, but to slavery that is "poisonous tree planted in Brazil by the early settlers." Thus, slavery as a political gesture can denaturalize violence, allowing the black fighting force to appear in the 'non-place', in the interval space that the title of the book itself exhibits.

Key words: *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão. Joaquim Manuel de Macedo. Slavery. Between-place. Post-colonial.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018233-244>

FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: CRITICA POSCOLONIAL Y RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES. EL CASO BRASIL

Leticia Rigat*

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre el surgimiento de la categoría Fotografía Latinoamericana hacia fines de la década del setenta. Una reflexión sobre las prácticas fotográficas que refleja un intento de descolonizar las definiciones y categorías sobre la fotografía realizada en América Latina. Desde aquel momento, se estableció un concepto que englobaba bajo una misma rúbrica la fotografía latinoamericana y la representación del Ser latinoamericano, su identidad y su historia compartida en las diferentes naciones de la región. Una definición que cambia en los años noventa donde puede observarse una renovación de los modos de representación que complejizan las miradas sobre el pasado colonial y la heterogeneidad de nuestras identidades. Tras el análisis general de la búsqueda de definir una práctica cultural desde una perspectiva poscolonial de la fotografía latinoamericana, buscaremos centrarnos en el caso de la fotografía brasileña en dicho período.

Palabras claves: Fotografía. Latinoamérica. Brasil. Poscolonialismo. Identidad.

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

La búsqueda de definir a la Fotografía Latinoamericana hacia fines de los años setenta impulsó las reflexiones sobre las prácticas fotográficas en la región bajo el punto de vista de *lo propio* y *lo identitario*. Podemos señalar como un momento inaugural el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en 1978 en México¹, un encuentro que reunió a fotógrafos, teóricos y curadores bajo el interrogante: ¿qué identifica o caracteriza a la fotografía latinoamericana?

Los cuestionamientos por la identidad latinoamericana en la fotografía se proponían revertir la *visión desde afuera* y las definiciones hegemónicas del mercado del arte occidental que clasifican y organizan en términos de *alteridad* respecto al origen geográfico y cultural. En dicha revisión, los esfuerzos estuvieron puestos en una definición, una historiografía² y una producción que refleje una autorreflexión crítica sobre las prácticas fotográficas latinoamericanas.

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magíster en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario (CEI-UNR), y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Actualmente es becaria Posdoctoral del CONICET, Docente de la materia Lenguajes 1 de la carrera Licenciatura en Comunicación Social (Facultad de Ciencia Política y RR.II – UNR).

¹ Organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía y auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública.

² La historia oficial de la fotografía se ha centrado principalmente en el detalle de los avances técnicos realizados en los países centrales y a partir de fotógrafos europeos y estadounidenses. No obstante, en los años 1970, en Latinoamérica se buscó reconstruir una historia de la fotografía que incluyera a los pioneros de la invención de la fotografía oriundos de nuestros países y a los fotógrafos de la región. Entre ellos cabe destacar la labor de investigación del brasileño Boris Kossoy.

Marcando el camino de la reflexión, en la presentación del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978), la crítica de arte Raquel Tibol anunciaba lo que debía ser la labor de los fotógrafos latinoamericanos: una práctica liberadora a través de la fotografía directa y sin manipulaciones, que representara el contexto de los países latinoamericanos, marcados históricamente por las presiones económicas, políticas y militares, las dependencias del imperialismo y la explotación oligárquica (TIBOL, 1978).

Tanto en las afirmaciones de Tibol, como en las *notas* que los fotógrafos enviaban junto a sus imágenes para participar de la exposición (incluidas en el catálogo de la muestra publicada bajo el título: Hecho en Latinoamérica 1), puede observarse una reivindicación de la práctica documental de compromiso político y social. Un discurso que resaltaba las cualidades que históricamente fueron dadas al medio fotográfico: la posibilidad de dar cuenta de lo que representa, su cualidad de ser huella-testimonio del referente.

Un primer encuentro de fotógrafos latinoamericanos que tuvo sus réplicas en años posteriores, entre ellos: el Segundo Coloquio (México, 1981); el Tercer Coloquio (Cuba, 1984); el Encuentro de Fotografía Latinoamericana (Venezuela, 1993); el Quinto Coloquio (México, 1996); el Forum de Fotografía Latinoamericana (Brasil, 2007, 2010, 2013, 2016), entre otros. Podemos encontrar ciertas constantes en las exposiciones y ponencias presentadas en dichos encuentros, hasta por lo menos los años noventa. En primer lugar, el interés por pensar a la fotografía latinoamericana desde una perspectiva propia, buscando *descolonizar* el pensamiento sobre la fotografía, pero así también la mirada sobre nuestras realidades y cómo las representamos (y las han representado). Un deseo de caracterizar a la fotografía latinoamericana en relación a los complejos contextos sociales, culturales, económicos y políticos de Latinoamérica como una unidad, resaltando las similitudes de las experiencias históricas compartidas: el Ser Latinoamericano, cuya historia está marcada, entre otras cosas, por la experiencia colonial, los procesos de construcción de lo nacional, y los regímenes autoritarios del siglo XX.

Una definición totalizadora sobre la Fotografía Latinoamericana que en los años noventa comienza a debilitarse de la mano de críticos y fotógrafos que planteaban que dicha categoría homogeneizaba bajo una misma rúbrica realidades dispares y diferenciales. Un cambio que se vio reflejado también en las prácticas fotográficas que comenzaron a despegarse de lo que se había marcado como la 'plataforma común de los fotógrafos latinoamericanos', movidos por representar su contexto a través del documentalismo de registro directo.

DESMANTELANDO EL EFECTO DE VERDAD: HACIA UNA FOTOGRAFÍA DESDE AMÉRICA LATINA

Podemos hablar entonces de una ruptura en el pensamiento sobre la fotografía realizada en América Latina desde la última década del siglo pasado, en cuanto a la existencia de un conjunto uniforme y homogéneo de prácticas y representaciones. Cambios que pueden ser pensados a la luz de diferentes factores, y que alcanza no sólo al pensamiento sobre la fotografía latinoamericana sino también sobre el estatuto documental de la imagen fotográfica.

Dichas transformaciones, simplificando en gran medida, pueden relacionarse en primer lugar, al advenimiento de las tecnologías digitales cuyas implicancias en el pensamiento sobre la fotografía (y de las comunicaciones en general) ponía en cuestionamiento los pilares sobre los que se intentó establecer la especificidad del lenguaje fotográfico. Se anunciaba así la llegada de la postfotografía con la desmaterialización de la imagen, y con ella la pérdida de las cualidades indiciales, el ser la contigüidad física de lo que representa.

Y en segundo lugar, los cambios en el arte (con la pérdida de su especificidad), dando lugar al Arte Contemporáneo, profundamente crítico de su contexto, atravesado en muchos casos por un pensamiento sobre lo global y lo poscolonial (SMITH, 2012) a partir de lo cual se busca deconstruir las representaciones visuales y teóricas; cuestionar las jerarquías culturales y la supuesta universalidad de la cultura occidental, para reconfigurar imaginarios y estereotipos, a fin de poner de manifiesto la multiplicidad de identidades.

En este sentido, Terry Smith (2012) señala que los grandes relatos de la modernidad ya no dan garantías históricas, los universalismos (como la globalización, los fundamentalismos religiosos, las competencias encarnizadas por el control del mundo y la naturaleza) se van extralimitando. El resultado de todo ello es, para el autor, que el arte se ha tornado tanto en sus formas como en sus contenidos profundamente cuestionador de su época. Ser contemporáneo significa mucho más que un ciego abrazo del presente.

Para Smith un pensamiento sobre el arte contemporáneo no puede realizarse sin considerar una reflexión sobre la idea misma de la contemporaneidad: ¿Cuál es la actual representación del mundo? ¿De qué manera cambia en la medida en que la Europa de posguerra, la apertura de África y Asia tras la descolonización y la era de la revolución contra las dictaduras en Sudamérica parecen dar lugar a nuevas etapas? ¿Qué nuevas estructuras de poder emergen? ¿Qué respuestas se producen desde el arte a estas condiciones cambiantes?

Smith resalta la dificultad de definir qué es *contemporáneo*, incluso en el arte - espacio donde se estableció como categoría- y explica que ya desde los años ochenta el término contemporáneo se impone para caracterizar un tipo de arte que está en oposición al moderno, período histórico que ha llegado a su fin (por muy significativo que siga siendo para muchos), y afirma que lo *posmoderno* (momento en el que se buscó desnaturalizar las representaciones y ciertas verdades-etiquetas sobre la naturaleza humana, y definir las identidades desde la multiplicidad, la fragmentación y la pluralidad) puede entenderse como una etapa de transición entre las dos épocas (años setenta y ochenta).

Para el autor en la contemporaneidad se enfrentan, al menos, tres conjuntos de fuerzas: 1) La Globalización, con su sed de hegemonía frente a una diferenciación cultural creciente y una multiplicidad originada por la descolonización, y su sed de control del tiempo y la explotación de los recursos naturales; 2) La creciente desigualdad entre las personas y las clases, que conlleva tanto el deseo de dominación (por parte de los estados, las religiones y las ideologías) como el deseo de liberación de los pueblos e individuos; y 3) El nuevo paisaje de las comunicaciones que permite la comunicación instantánea.

Este conjunto de fuerzas, este estar en el propio tiempo, hace que el arte para Smith esté determinado por su situación dentro de la contemporaneidad, los marcos de interpretación del arte moderno (colonial y autóctono) ya no proporcionan un marco capaz de abarcar la totalidad de las prácticas.

Dentro del vasto flujo del arte contemporáneo, el autor va a delimitar tres grandes corrientes, cada una con una perspectiva que la caracteriza y la hace proclive a determinados contenidos específicos y a ciertos modos expresivos. La primera de estas corrientes pone de manifiesto la *gozosa aceptación* por parte de ciertos artistas, de las recompensas y los inconvenientes que traen aparejados la economía neoliberal, el capital globalizado y las políticas neoconservadoras, y que constituyen una estética de la globalización.

La segunda de estas corrientes agrupa a manifestaciones que difieren en sus orígenes, naturaleza y resultados, y en la que no encontraremos movimientos artísticos, sino algo similar a un *cambio cultural mundial*, al que denomina: *el giro poscolonial*, que emerge tras la descolonización de aquellas zonas que constituían el segundo, el tercer y cuarto mundo, dando lugar a “una plétora de arte determinado por valores locales, nacionales y anticoloniales, independientes y antiglobalización (los de diversidad, identidad y crítica)” (SMITH, 2012, p. 22). Finalmente, identifica una tercera corriente que se diferencia de las dos anteriores y es el resultado, en gran medida, del cambio generacional de los artistas. Se trata de producciones que mezclan elementos de las dos vertientes anteriores, prestando atención a las potencialidades de los distintos medios materiales, las redes de comunicación virtual y los modos abiertos de conectividad tangible, buscan aprehender lo inmediato, captar la naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, y los medios.

A partir de la segunda corriente, es posible observar cómo “las críticas posmodernas de los valores modernos de la originalidad artística fueron ampliados por las críticas poscoloniales de las nociones occidentales de pureza cultural” (FOSTER, 2006, p. 617). Un discurso poscolonial que ponía en el centro de reflexión la cuestión de la identidad - lo natural frente a la construcción cultural- bajo el influjo de producciones intelectuales como las de Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre otros.

Una crítica que alcanza a la cuestión de las identidades (racial, multicultural, feminista y homosexual) en donde por momentos se busca reivindicar una naturaleza esencial (la negritud, la etnia, la femineidad o la homosexualidad) frente a estereotipos negativos; y en otros momentos se propone una crítica que pone de manifiesto la *construcción social* de estas identidades contra la idea de una naturaleza esencial en la que muchos fotógrafos y artistas van a revisar ciertas prácticas documentales, *científicas* y de identificación para poner de manifiesto cómo se ha creado un imaginario de los *otros*.

De esta manera, cuando hablamos de poscolonialismo en América Latina desde un punto de vista temporal surge el cuestionamiento sobre su aplicabilidad, puesto que los países latinoamericanos en su mayoría lograron su independencia en el siglo XIX. En relación a esto José Rabasa (2009, p. 220) nos advierte: “obsérvese que el ‘pos’ no implica un momento en el que se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas”. En este sentido, afirma que referirse al momento poscolonial en Latinoamérica como aquel en el que surgen los Estados nacionales tras las guerras de independencia, carece de rigor, puesto que más allá de las independencias formales pueden observarse realidades socioeconómicas y culturales en las que se reproducen estructuras coloniales bajo la modalidad de neocolonialismos internos, que sometieron a las poblaciones indígenas y negras a procesos de marginalización y exclusión.

Por lo tanto, es necesario distinguir entre poscolonialismo como momento histórico y las articulaciones descolonizadoras de la crítica poscolonial, de esta manera: “pensar lo poscolonial, ya no como mero momento posterior a las independencias formales, implica tomar conciencia de las continuidades coloniales que acarrear inevitablemente legados lingüísticos, culturales y políticos” (RABASA, 2009, p. 221). En relación a esto Rabasa aclara que reflexionar sobre lo poscolonial en América Latina implica pensar tanto en el pasado colonial que data de la invasión europea en el siglo XVI, como en el imperialismo estadounidense que se estableció posteriormente.

Un punto importante a evaluar entonces son las resonancias contemporáneas de algunas consecuencias (políticas, económica y sociales) del colonialismo, que continúan vigentes (aun cuando no siempre de manera evidente) en nuestras sociedades latinoamericanas. Entre estas continuidades y consecuencias podemos interrogarnos por las marcas, legados o improntas que se hallan, reactualizan y resignifican en nuestro imaginario.

La crítica poscolonial puede verse reflejada en ciertas manifestaciones del arte contemporáneo en las que se cuestionan los contextos políticos, económicos, sociales y simbólicos, poniéndolos en relación a los efectos del colonialismo, buscando deconstruir las representaciones visuales y teóricas. Desde una perspectiva poscolonial, ciertas producciones artísticas van buscando cuestionar las jerarquías culturales y la supuesta universalidad de la cultura occidental, reconfigurando los imaginarios y estereotipos, intentando dar cuenta de la multiplicidad de identidades y poniendo en relación lo global con lo local, el centro con la periferia.

En efecto, la segunda corriente individuada por Smith -el giro poscolonial- es muy fecunda para pensar algunas producciones actuales de la fotografía latinoamericana contemporánea, y para considerar algunas observaciones que Andrea Giunta (2014) realiza en su análisis sobre el arte contemporáneo en general y en Latinoamérica en particular.

Tanto para Giunta como para Smith, la segunda guerra mundial puede considerarse un momento de inflexión, de corte, de abismo, que sembró la violencia hasta el límite de lo representable, y que planteó un cambio en la circulación de la cultura a escala mundial (de Europa a Nueva York). En el caso de América Latina, la autora plantea que se produce un fuerte cambio cultural sobre todo tras las dictaduras militares, la implementación de las economías liberales en los años 90 tras el fin de la Guerra Fría, y la llegada de Internet y los nuevos medios de comunicación (momento en el que comienza a anunciarse la era de la Globalización y la plena integración tecnológica).

En cuanto a las producciones artísticas (prácticamente todas estas observaciones son aplicables a la fotografía, aun cuando la autora se refiera en términos generales a varias prácticas artísticas), es posible observar un *retomar el pasado desde las imágenes* pero no como mera repetición, sino desde el análisis, desde el cuestionamiento de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, un cuestionamiento de los valores, críticas que deconstruyen los cánones coloniales:

El artista contemporáneo suele interpretar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentimiento enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son,

en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo activas. (GIUNTA, 2014, p. 28).

El pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, no es ya un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como en la modernidad) sino su interrogación desde el presente, para comprender el tiempo en que vivimos.

Esta emergencia del pasado al igual que como sucede con ciertas prácticas contemporáneas, tiene sus antecedentes previos a su intensificación en los años 1990. En este sentido, Andreas Huyssen afirma que en la década del 1960 surgen nuevos discursos sobre la memoria como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban revisionar la historiografía.

El auge de la revisión del pasado y de los discursos sobre la memoria en la contemporaneidad, tienen sus antecedentes en décadas anteriores, pero es especialmente tras 1989 cuando la temática de la memoria surge con mayor intensidad y con ello el desafío de pensar lo local y lo nacional. En este sentido Huyssen habla de una *cultura contemporánea de la memoria* que se da en la última década del siglo XX (década que siguió al fin de la Guerra Fría, el fin de las dictaduras militares en América Latina y del apartheid, el avance de Internet, los mercados globales y el triunfo de la ideología neoliberal), una visión del pasado que ya no mira al futuro, sino que “el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX” (HUYSEN, 2007, p. 7).

Es en este sentido, del giro poscolonial, que nos proponemos reflexionar sobre ciertas obras de la fotografía latinoamericana contemporánea, en las que se busca deconstruir los cánones coloniales, revisitando el pasado y sus iconografías, para hablar del presente.

Desde este punto de vista, podemos observar el surgimiento en los años noventa de una vasta cantidad de obras fotográficas que complejizan la representación de Latinoamérica buscando poner de manifiesto la heterogeneidad, tanto de los modos de representación como de los contextos y los sujetos representados. Asimismo, en estos años es posible distinguir temáticas recurrentes en la fotografía latinoamericana, como son *identidad y memoria*³. Producciones que buscan revisitar nuestra historia en términos identitarios a través de prácticas no realistas, que pluralizan los lugares de la enunciación, tanto de nuestra historia latinoamericana como de la propia práctica fotográfica.

Una construcción de la memoria que vemos surgir con fuerza no sólo en lo que refiere al pasado reciente (marcado por violentos y sangrientos regímenes militares) sino también de nuestros orígenes coloniales. Una articulación del pasado y el presente atravesado por historias alternativas y memorias colectivas. Una relectura del pasado no desde la nostalgia, ni desde las posibilidades de anticiparse a un futuro mejor; sino respecto al presente, buscando resignificar nuestros imaginarios y desnaturalizar *las verdades* sobre las que nos hemos definido y representado.

³ En términos similares, y tomado como antecedente, Alejandro Castellote al curar la muestra “Mapas Abiertos, fotografía latinoamericana, 1993-2002” (2003) declara que las ideas más frecuentadas por los artistas latinoamericanos en los años 1990 son la identidad, la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales.

En América Latina, bajo este impulso, vemos surgir desde los años noventa obras que desde la fotografía buscan establecer nuevas relaciones con el pasado y renovar las nociones mediante las cuales se pensó a Latinoamérica. Un cambio de pensamiento que, como decíamos, se vio acompañado por una transformación en los modos de representación, promoviendo propuestas estéticas que rompían con la concepción ontológica que había marcado el valor de lo documental. Tanto las identidades como las formas de representarlas a través de la fotografía, dejaron de ser concebidas como elementos estables. Podríamos decir, una lectura poscolonial que no proyecta el relato histórico desde la linealidad, sino de temporalidades diversas que coexisten en el presente.

Obras que en términos de lenguaje fotográfico pueden pensarse como *contemporáneas*, caracterizadas por la intervención de los autores (ya sea sobre el plano de la representación y/o sobre el plano de lo representado): el uso de la palabra y la inscripción; de imágenes de archivo ahora recontextualizadas, recreadas, resignificadas en un nuevo contexto; la construcción de escenas; lo autobiográfico, entre otros. Detengámonos en el análisis de algunos casos de la fotografía brasileña.

RUPTURAS EN LA FOTOGRAFÍA BRASILEÑA EN LOS NOVENTA

En Brasil, previo a la década de 1990, y al igual que sucede en otros países latinoamericanos, es posible observar el predominio de la práctica documental (a través de tomas directas, sin intervenciones, con nitidez en el enfoque y claridad compositiva), con la que se buscaba identificar ‘lo brasileño’, a partir de ensayos sobre tribus indígenas, manifestaciones culturales populares, las influencias religiosas y rituales africanas, etc. (que circulaban principalmente en Revistas Ilustradas como *El Cruzeiro*). Podemos en este grupo ubicar a fotógrafos que mantenían una estética clásica (moderna) en la documentación como Jean Manzón en la construcción de imágenes de tipos brasileños; José Madeiros en el retrato de indígenas y negros; Pierre Verger en el registro de prácticas populares (como el *Candomblé*); y Sebastião Salgado en la producción de imágenes de denuncia sobre injusticias sociales (como la sequía en Caerá y la explotación de oro en Serra Pelada).

Una tendencia que buscaba captar al otro en su contexto social, cultural y político que predominó desde los años sesenta a los años ochenta, que pierde relevancia entrada la década de 1990. Momento en el que una nueva generación de artistas irá abandonando progresivamente la búsqueda de una identidad brasileña para revelar la complejidad social del país. En relación a los cual Fernández Junior (2003, p. 314) advierte:

La rica producción brasileña, múltiple, diversificada y plural, dejó de construir una imagen que sirviera como ícono de un período de construcción de memoria colectiva para iniciar su nueva trayectoria, en cierto sentido negando la producción anterior, excesivamente referencial, y creando una representación visual sobre el propio sujeto o algún otro, que, en realidad, indica trabajos subjetivos sobre el individuo y su propia intimidad. Esa intimidad, sensible y existencial, trae a la superficie trabajos que apuntan a diferentes concepciones visuales, las cuales discuten, ya no el ‘hombre brasileño’, sino un sujeto que se relaciona con muchas posibilidades, figurativas, narrativas, abstractas, entre otras, para discutir respecto a su percepción del mundo.

A principios de los noventa, el cierre Instituto Nacional de Fotografía (INFoto)⁴, como parte de una serie de políticas conservadoras, dificultó el movimiento fotográfico a nivel nacional, estimulado hasta el momento por dicha institución. No obstante, la fotografía en Brasil cobró un nuevo impulso en manos de grupos emergentes independientes⁵ que marcaron una renovación del lenguaje fotográfico:

La perspectiva de una acción política cultural devastadora no afectó, de manera drástica al crecimiento y organización de la fotografía brasileña; por el contrario, reforzó y estimuló la aparición de grupos independientes, así como el interés de museos, galerías y centros culturales que supieron articular los anhelos y los proyectos más expresivos con la disponibilidad financiera de algunas empresas que vieron, en el lenguaje fotográfico, una caja de resonancia de la producción visual de finales del siglo. (FERNÁNDEZ JUNIOR, 2003, p. 314).

Este nuevo impulso dio lugar a la creación de una colección de fotografía brasileña contemporánea en el Museo de Sao Paulo; la realización por parte del grupo independiente Nafoto (Núcleo de Amigos de la Fotografía)⁶ del Mes Internacional de Fotografía, y del Seminario Internacional de Fotografía (cuyos temas se iban renovando año a año bajo temáticas como: identidad, pasión, transformación, raíces y alas, etc.), tomando como antecedente a las Semanas Nacionales de Fotografía organizadas por INFoto. Nafoto buscaba divulgar e insertar la fotografía brasileña en el escenario internacional; organizar talleres, seminarios, reuniendo a fotógrafos y comisarios, “haciendo hincapié en el relato del artista y el intercambio de experiencias e informaciones como las principales posibilidades de integración” (FERNÁNDEZ JUNIOR, 2003, p. 316). De dichas experiencias surgieron numerosos artistas como: Estaquio Neves, Daniela Goulart, Paula Trope, Mauro Restiffe, Flavya Mutran, Caio Resewitz, Cris Bierrenbach, Rochelli Costi, Rafael Assef, Edouardo Fraipont, Odiros Mlászho, Vicente de Mello; y fotógrafos que alcanzaron renombre internacional: Vik Muniz, Geraldo de Barros, Sebastiao Salgado, Mario Cravo Neto, Alair Gómez, Arthur Omar, Miguel Río Bravo, Claudia Andujar.

En este contexto, es posible observar también un cambio en los modos de representación, una ruptura con el documentalismo moderno hacia prácticas contemporáneas que generan una complejización del tratamiento de los temas. Este giro en la práctica documental puede observarse claramente en la obra de Claudia Andujar (1931), fotógrafa de larga trayectoria en Brasil, cuyos ensayos documentales de las

⁴ Tras dos décadas de dictaduras militares y elecciones indirectas, en 1989 tienen lugar las primeras elecciones presidenciales libres, en las que llega a la presidencia el conservador Fernando Collor de Mello. En 1990 al asumir el cargo eliminó sectores importantes del Ministerio de cultura, entre ellos el Instituto Nacional de Fotografía (INFoto) fundado en 1979 con la experiencia del Núcleo de Fotografía en la Fundacao Nacional das Artes (FUNARTE), coordinado por Zeka Araújo (1979-1982); Pedro Karp Vasquez (1982-1986) y Walter Firmo (1986-1990).

⁵ De esta manera, en distintas capitales del país se organizaban grupos independientes de fotógrafos: FotoAtiva (en Belém capital de Pará. El grupo más politizado y estéticamente más desarrollado); en Brasilia se reunieron algunos fotógrafos en torno al grupo Ladroes de Alama; en Fortaleza en torno al grupo Dependentes da Luz; en Curitiba a través de la Semana de Fotografía, etc.

⁶ Integrado por Nair Benedicto, Stefanía Bril, Fausto Chermont, Rubens Fernández Junior, Rosely Nakagawa, Isabel Amado, Eduardo Castanho, Juvenal Pereira y Marcos Santilli).

décadas de 1960 y 1970 para la revista *Realidade* sobre la comunidad Yanomami de la Amazonia, respeta el clásico estilo de registro directo. Un ejemplo de ello es su serie “Los Marcados” en la que realizó una vasta cantidad de fotografías del medio natural y de sus habitantes, y colaboró en las campañas sanitarias que se organizaron para ayudar a la población indígena. En este contexto, junto a los equipos médicos, registró uno por uno a cada miembro de la comunidad con un número colgado del cuello que servía como imagen de las cartillas de vacunación.

Una estética y práctica que cambia en su obra a partir de los años noventa, un giro hacia lo contemporáneo que marca un diferencial en la fotografía brasileña de la época. Trabajando también con los Yanomamis de la selva Amazónica, registra los rituales chamánicos y la cacería de la comunidad. Genera en este caso una visualidad desconcertante, creada a través de la intervención de la luz que le permite generar atmósferas complejas, para reivindicar las prácticas culturales y religiosas que durante el período colonial habían sido negadas y prohibidas. De esta manera: “Utilizando estratégias de representação inovadoras, Andujar atingiu resultados inéditos tanto do ponto de vista político, quanto do estético, marcando um período de rupturas na história da fotografia documental brasileira” (CASTANHEIRA, 2014, p. 54).

La obra de Andujar puede considerarse, en este sentido, precursora de la fotografía contemporánea en Brasil. En su serie “Yanomamis” el trabajo con la luz busca connotar ‘lo invisible’ que persiste en la comunidad a través del tiempo, sus peculiaridades. De esta manera, la luz ilumina y contrasta los cuerpos, irrumpiendo en la oscuridad del entorno, emergiendo como verdaderos espíritus.

En dicha obra, la autora se aleja del realismo fotográfico a través de la intervención, tanto de la escena como de las imágenes y los negativos. Retrabajando las imágenes de su propio archivo, interviene fotografías en blanco y negro de los Yanomamis a las que les superpone luces y elementos de la naturaleza (como agua, plantas y rocas) en color. En palabras de la autora:

Quando comecei a fazer em cor, estava em São Paulo em 2003 e 2004. Eu peguei meu trabalho antigo, retrabalhei estas fotos antigas com superposições destas fotos preto e branco com as coloridas. Eles [os Yanomami] recebem os espíritos da natureza através dos trabalhos xamânicos e eu tentei representar isso nas fotos. As fotos têm uma superposição dos retratos com fotos de uma rocha com musgos, então todas estas fotos têm características de retratos com fotos de elementos da natureza em cima, ou bichos da natureza em cima deles. Os Yanomami não veem o homem sendo superior à natureza. Para eles, os homens fazem parte da natureza. Eu também acho isso, somos parte de uma globalidade da natureza (ANDUJAR, 2010 en CASTANHEIRA, 2014, p. 75-76).

En la superposición de fotografías (en blanco y negro y en color) se trasciende la producción de documentos visuales, problematizando la representación del referente. En las diferentes capas de dichas imágenes, pueden observarse las distintas etapas del trabajo de Andujar, y así también la singularidad de la cultura indígena, invitando al espectador a un proceso interpretativo de dicha comunidad, a la que nunca alcanzaremos a captar desde afuera en su complejidad y esencia. Rompe, así con los modelos tanto del registro etnográfico y antropológico, como de tipos nacionales y populares que presentaban sus imágenes como documentos portadores de conocimiento objetivo, mientras (re)producían visiones estereotipadas del *otro*.

Una estética que no debe ser pensada sólo en términos plásticos sino en relación a un cambio de concepción sobre lo fotográfico y sobre las identidades, que borran lo exótico y las etiquetas que categorizan al *otro*. Ya no se trata de individuos observables y realidades objetivables; sino de identidades complejas.

Desde esta perspectiva que busca revertir los usos de la fotografía decimonónica en Latinoamérica en los registros de tipos populares, tipos negros y tipos indios, a través de imágenes etnográficas cargadas de una visualidad que intenta categorizar *al otro* desde su exotismo y salvajismo, podemos pensar la obra de otros fotógrafos brasileños, como son Eustaquio Neves (1955) y Mario Cravo Neto (1947-2009), que buscan explorar la raza negra y reivindicar su origen africano remitiendo a sus continuidades culturales y religiosas como un rasgo diferenciador.

En el caso de Cravo Neto, en su serie “África” (1991) los retratos de afrodescendientes buscan resaltar los fragmentos del cuerpo ritualizado. Retratos intervenidos con máscaras y objetos que remiten a divinidades y rituales de África, marcando con ello la continuidad del legado de dicha cultura. Objetos que ocultan el rostro del retratado y tomas que excluyen el contexto: “Mostrando la raíz de las religiones africanas en su país, que constituyen su propia religión sincrética y donde la raza negra es también objeto de reivindicación” (CASTELLOTE, 2003, p. 24). A través de la intervención y la yuxtaposición, el fotógrafo invierte la mirada etnográfica y rompe con la idea de documento fotográfico. La identificación del sujeto fotografiado queda obstaculizada por planos que fragmentan el cuerpo, objetos y símbolos que ocultan el rostro. Pero las máscaras aquí no se ubican en el lugar de tapar, sino de sugerir, de señalar la existencia de ese rostro al que no podemos captar como unidad, ni clasificar, ni etiquetar. Está ahí en su incalculable diferencia.

Por su parte, Eustaquio Neves en la serie “Arturos” (1993-1996) genera imágenes emulsionadas que crean una estética onírica a partir de diferentes escenas de la comunidad Arturos (Contagem, Minas Gerais) buscando resaltar la identidad étnico- racial, el pasado colonial y la esclavitud, desde sus continuidades en el presente en el que se mantienen vivos su representación simbólica, su ritual religioso y sus lazos con África. Sobre la obra de Neves, Castellote (2003, p. 46) afirma: “Eustaquio Neves aborda desde su obra la reconstrucción de todos los elementos de identidad que conforman la cultura afrobrasileña; desde la historia con su serie Navios Negreiros; desde la religiosidad, con Os Arturos; desde el presente, con las imágenes urbanas mimetizadas formalmente con el caos urbano, o desde la memoria, con Máscara de Punição”.

Neves asume el carácter autobiográfico de su obra en tanto cuestiona el significado de *ser negro* en Brasil. Este es el caso de su serie “Máscara de Punição” (2002-2003) en la que utiliza el retrato de su madre a los 18 años de edad al que interviene física y químicamente, creando una máscara que remite a aquellas utilizadas para castigar a los esclavos. Se trata de un tríptico a través del cual se muestra el proceso de enmascaramiento, de ocultamiento del rostro materno con la máscara de castigo. De esta manera, en la primera imagen del tríptico expone claramente el retrato de su madre afrobrasileña, rostro que en las dos imágenes consecutivas comienza a confundirse con la máscara hasta quedar indistinguible.

No obstante, la secuencia de imágenes habilita la lectura inversa, en la que el rostro es descubierto tras la máscara. Estas dos lecturas posibilitan dos interpretaciones y referencias a distintos momentos históricos de la posición social de las poblaciones negras en Brasil y la memoria colectiva: el período de esclavitud, marcado por la deshumanización y la invisibilidad; y la posterior libertad, con los diferentes y complejos procesos que a ella le sucedieron, marcados por las constantes desigualdades sociales y luchas por la equidad social. En sus palabras y en referencia a la serie “Máscara de Punição” (2002):

Esta serie fue construida a partir de una máscara de castigo del período de esclavitud en Brasil, de la apropiación de un retrato de mi madre a la edad de 18 años, tomada en 1953 por un fotógrafo desconocido y de los anuncios de ofertas de trabajo en los periódicos que, hasta la última década, utilizaban la expresión de ‘buena presencia’, un apelativo que excluía automáticamente a las personas negras ya que para la mayoría de los empresarios blancos el color oscuro de la piel significaba no tener ‘buena presencia’. Por extensión, la idea de esta serie es discutir con qué frecuencia se da en nuestros días el tema de opresión, de castigar o vetar la libertad; en definitiva, pasar revista a las leyes aplicadas a los sectores más pobres de la sociedad brasileña, que está integrada por un porcentaje de población negra bastante significativo, y que arrastra una herencia de exclusión y de toda clase de desprecio. (NEVES en CASTELLOTE, 2003, p. 148).

En dicha afirmación se torna evidente la búsqueda de retomar el pasado para pensar la contemporaneidad. Evoca la memoria colectiva del pasado colonial, procurando dar visibilidad a los desafíos que implican la representación de las identidades afrobrasileñas, aun hoy en el presente.

En el conjunto de fotografías que podemos considerar como los iniciadores de estos cambios en los modos de representación en la fotografía brasileña contemporánea, podemos ubicar también a Rosângela Rennó (1962). Un rasgo característico de su obra es la apropiación de imágenes periodísticas, de archivo, y su recontextualización y resignificación en el presente. Imágenes pasadas, realizadas en otros contextos y para otros usos sociales (diferentes al artístico) que son puestas en escena y diálogo para crear un nuevo sentido. Más que un registro, el trabajo de Rennó pone en cuestionamiento el lenguaje fotográfico, su estatus de fiel registro de lo real para reinterpretar las condiciones de producción, circulación y recepción de las imágenes, logrando con ello una expansión de los límites expresivos y comunicativos de la fotografía.

En sus obras pueden reconocerse ciertas líneas temáticas como son la identidad, la memoria, el olvido y el poder. Pone en cuestionamiento los usos de la fotografía, los regímenes de visibilidad: lo que se ve y lo que no se ve, lo que se muestra y lo que se oculta, lo que es digno de fotografiarse y lo que no; como así también el uso de la fotografía por los poderes en su afán de registro e identificación.

La utilización del archivo para pensar, releer el presente y cuestionar las verdades que constituyen la historia de Brasil se hace tangible en la instalación “Imemorial” (1994) en la que cuestiona la historia oficial de la ciudad de Brasilia a través de la recuperación de imágenes de ciudadanos anónimos que murieron durante la construcción de la gran urbe, un juego complejo de una serie de retratos que cuestionan la construcción de nuestra identidad a través de procesos de olvido social.

Hemos nombrado sólo algunos ejemplos, entre muchos otros, que ilustran el giro que se va produciendo en la fotografía latinoamericana hacia fines del siglo XX. Cambios que comienzan a anunciarse en estos años y que van trasmutando el pensamiento sobre el propio tiempo -lo contemporáneo-, sobre los lenguajes que sirvieron para representarnos, y los modos dominantes de representación. Nuevas prácticas fotográficas contemporáneas que trasgreden los límites de la fotografía documental, abriendo a nuevas formas de pensar las imágenes y la representación, no ya como meros espejos, sino como construcciones sociales que constituyen nuestros imaginarios y a la vez están atravesadas por dichos imaginarios. Nuevas prácticas que permiten pensar la complejidad de nuestras sociedades latinoamericanas desde temporalidades múltiples, no ya desde una definición totalizadora. Una fotografía *desde* América Latina. Cambian con ello los modos de representación, pero no la voluntad de entendimiento y el compromiso con la *realidad*, nuestros contextos y sus múltiples tensiones.

BIBLIOGRAFIA

- CASTANHEIRA Pedroso de Moraes, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível” en discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014.
- CASTELLOTE, Alejandro. *Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002*. Madrid: LUNWERG, 2003
- FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Arte BA, 2014.
- HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- RABASA, José. Poscolonialismo. In: SZURMUK, Mónica y MCKEE IRGWIN, Robert (coords.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- TIBOL, Raquel. Presentación. In: Hecho en Latinoamérica. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, 1978.

Recebido em 10/04/2018. Aprovado em 12/11/2018

Title: *Contemporary Latin American photography: postcolonial criticism and renewal of languages. The Brazilian case.*

Abstract: *In this article, we study the emergence of the Latin American Photography as a category towards the end the 1970s. A study about photographic practices that reflects an attempt to decolonialize the definitions and categories about photography made in Latin America. Since that moment, a new concept was set: it included Latin American photography and the representation of the Latin American being, its identity and shared history in the different nations of the region. A definition that changed in the 1990s, when we can observe a renewal of the ways of representation that make the approaches about the colonial past and the heterogeneity of our identities more complex. After a general analysis of the search for defining a cultural practice of Latin American photography from a postcolonial perspective, we will focus on the case of Brazilian photography during the above-mentioned period.*

Key words: *Photography. Latin America. Brazil. Postcolonialism. Identity.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018245-254>

UMA ABORDAGEM DECOLONIAL DA HISTÓRIA E DA CULTURA INDÍGENA: ENTRE SILENCIAMENTOS E PROTAGONISMOS

Keyde Taisa da Silva*

Poliene Soares dos Santos Bicalho**

Resumo: A trajetória histórica conflituosa entre povos indígenas e colonizadores no Brasil foi o pressuposto que motivou a pesquisa em tela, numa abordagem e análise da história indígena na sala de aula, locus de formação de identidades. O objetivo deste estudo é compreender como a história desses povos é abordada na disciplina de Arte a partir da Lei 11.645/08, que torna obrigatório o ensino da história e cultura indígenas na escola. A pesquisa se baseou na análise do currículo referência de Goiás e na coleção didática Projeto Mosaico-Arte, para o Ensino Fundamental. Entre os resultados, observou-se que o currículo não evidencia expectativas em relação às artes indígenas, enquanto o livro didático oferece mais possibilidades ao professor, ainda que de forma tímida. O fundo teórico se baseou em análises do pensamento decolonial, considerando que a prática do professor pode ser decisiva no processo de superação da subalternidade, promovendo reflexão crítica sobre a história perpetuada.

Palavras-Chave: Invisibilização. Subalternos. Indígenas. Resistência. Protagonismo.

UMA HISTÓRIA QUE SILENCIA...

O indígena, na historiografia brasileira, tem sua presença marcada por um processo de estereotipia que tende ao antagonismo, uma vez que existem duas visões bastante enfáticas desses povos, construídas ao longo dos séculos e a partir dos interesses dominantes de cada época. A visão inicial dos europeus caracterizava os indígenas como povos bárbaros e cruéis, selvagens e desprovidos de humanidade. Essa construção foi elaborada de forma a exprimir as impressões de uma época, de um lugar de fala dominado basicamente pelos europeus, portanto, expressando uma versão da história. Um bom exemplo disso são as impressões de Adolfo Varnhagem, citadas por José Carlos Reis (2006, p.35).

Eram segundo ele, uma gente nômade, que vivia em cabildas, morava em aldeias transitórias, pouco numerosa em relação à extensão do território. Violentos, mantinham guerras de extermínio entre si; bárbaros, não nutriam os altos sentimentos de patriotismo. Sem amor à pátria, essas gentes vagabundas, em guerra constante, constituíam, no entanto, uma só raça, falavam dialetos de uma só língua – a geral ou tupi. Era uma unidade de raça e língua que poderia tê-los levado à constituição de uma única nação. Mas mantiveram-se fragmentados e hostis entre si.

* Licenciada em Geografia pela Universidade Estadual de Goiás, especialista em Mídias na Educação e Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica, mestranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Goiás.

** Doutora em História Social e professora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (TECCER) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Bolsista PROBIP (Programa de Bolsas de Incentivo à Pesquisa e Produção Científica).

Por tal passagem é possível perceber a expressão de uma época, quando não se conhecia a vastidão do território brasileiro, tampouco a diversidade de povos que ele escondia; assim como alguns estereótipos que foram utilizados para definir os indígenas encontrados no Brasil recém colonizado, que se perpetuam até os dias atuais, pois a maioria da população brasileira ainda pensa que as 255 etnias indígenas sobreviventes no território nacional, segundo dados do Instituto Sociambiental¹, possuem as mesmas características e são apenas ‘índios’², termo apreendido de forma genérica.

Das várias versões elaboradas para pensar estes povos, a do indígena hostil, cruel e selvagem, construída inicialmente pelos então ‘invasores’ da nova terra encontrada, corroborou para a legitimação oficial de guerras de extermínio, subordinação e escravização de grupos inteiros, que eram tidos como entraves ao desenvolvimento da nação, o que promoveu grande aniquilamento populacional.

Esta fase de guerras e extermínio antecede outra fase, a que constrói para os indígenas uma imagem de “bom selvagem”, através de um movimento romântico, veiculado pelo Estado Imperial – a partir da inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado por D. Pedro II e por seus colaboradores em 1838, seguindo o modelo do *Institut Historique* de Paris, de 1834 (SCHWARCZ, 1999, p. 126) – com o intuito de inserir os “sobreviventes do processo” na sociedade brasileira, o que acontece no final do século XIX e início do século XX.

Em ambas as situações, o que se percebe é uma inferiorização e invisibilização das etnias indígenas, que sempre foram subordinadas a um inimigo ‘superior’, tendo sua imagem desenhada e redesenhada ao bel prazer do colonizador, que manipulou o estereótipo que mais lhe convinha para cada momento histórico, ao relegar as mais diversas etnias indígenas ao papel de coadjuvantes em sua própria terra, burlando-as enquanto sujeito de suas próprias histórias.

O apagamento identitário de várias etnias indígenas se deu concomitantemente ao processo de enaltecimento da cultura europeia, a partir de discursos elaborados e divulgados estrategicamente, tanto no cenário nacional em construção quanto em cenários internacionais. O uso de uma legislação interna tendenciosa, que, segundo Almeida (2017, p. 19), “oscilava entre o apoio às práticas de violência e de proteção aos índios”, auxiliou como meio de dominação dos povos étnicos, que eram vencidos e incorporados à vida ‘civilizada’ e submetidos a costumes desconhecidos e irrelevantes às suas culturas, de modo que várias etnias acabaram por se sucumbirem aos novos modos de vida desenvolvidos na colônia portuguesa; porém, não sem resistência!

Esta abordagem inferiorizadora das etnias indígenas vigorou no Brasil até meados do século XX, e ainda perdura, de certo modo. Na base da história nacional há o enaltecimento dos feitos coloniais em contraposição à fragilidade e submissão dos indígenas. “As narrativas de conquista e colonização enalteciam a ação heroica e

¹ https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o. Acesso: 01/10/2018 às 8:26h.

² Neste texto, quando se quiser chamar a atenção para um termo/palavra, em função da carga ideológica que carregam ao logo do tempo e dos diferentes papéis semânticos que lhes são inerentes, se utilizará aspas simples, a fim de detectar e demonstrar que há toda uma trajetória histórica nelas inculcadas, que não é desconsiderada pelas autoras; contudo, uma reflexão semântico-conceitual não é passível de realização neste pequeno ensaio, por não ser também o objetivo dele.

desbravadora dos portugueses, enquanto os índios pareciam ser facilmente vencidos, catequizados e transformados por eles.” (ALMEIDA, 2017, p. 19). Para a autora, a manutenção da superioridade de uns povos em detrimento de outros fica clara quando analisamos o processo histórico brasileiro.

Por muito tempo, houve a construção, no imaginário brasileiro, de uma visão negativa dos povos indígenas, que disseminou entre os não-indígenas o preconceito e a discriminação em relação às suas práticas, com ondas de intolerância e violência gratuitas. Essa perpetuação de noções preconceituosas e discriminatórias tem relação direta com a história que é ensinada nas escolas e que é responsável por disseminar conceitos e ideias quase sempre parciais, em benefício de determinado grupo social.

Com as etnias indígenas, Carneiro da Cunha (1992) afirma que houve dupla violência, pois, além de enfrentar, por muito tempo, as consequências desastrosas dos processos históricos, foram e ainda são vítimas dos efeitos da disciplina de história, ensinada e repetida incansavelmente nas escolas. Pois, embora haja alguns avanços (OLIVEIRA, 2015), em geral, os livros didáticos de história tendem a relegar aos indígenas papéis de coadjuvantes históricos, em muitas situações, com sentido depreciativo, sempre vitimados passivamente, bons selvagens ou bárbaros. Para Hill (1996), esse processo de minimização da participação indígena na construção da nacionalidade brasileira pode ser configurada como um “historicídio”³ e tem contribuído para reforçar os estereótipos produzidos sobre as etnias indígenas no Brasil e no mundo.

Uma trajetória construída ao longo de séculos de discriminação e preconceitos não será alterada apenas com uma revisão historiográfica. É preciso que haja uma reescrita da própria história do Brasil, para que os papéis secundários atribuídos aos indígenas sejam revistos e ressignificados. Reis (2006, p. 9) observa que “as mudanças no processo histórico alteram as interpretações da história” e “cada geração, em seu presente específico, une passado e presente de maneira original, elaborando uma visão particular do processo histórico”. Entender essa dinâmica temporal de manipulação da história é essencial para compreendermos esse apagamento indígena na construção da nação brasileira, pois, a maioria das passagens históricas envolvendo a participação desses povos foi conflituosa e acabou em tragédias anunciadas.

RETOMANDO AS RÉDEAS DA PRÓPRIA HISTÓRIA: O MOVIMENTO DECOLONIAL E O PROTAGONISMO INDÍGENA

Somente na segunda parte do século XX é que as questões envolvendo os indígenas brasileiros voltaram às discussões e, dessa vez, a partir de uma nova visão, diferente daquela do colonizador. A década de 1970 é decisiva para a tomada de posição dos movimentos sociais, que se fortaleceram em um contexto de resistência e oposição ao Estado ditatorial. Neste sentido, os movimentos sociais da década de 1970 podem ser compreendidos como organizações populares, inicialmente estabelecendo relações de

³ “Historicídio é o nome da prática de remoção dos povos da história; trata-se de uma maneira de obscurecer os processos históricos que produziram as hierarquias raciais prevalecentes nas Américas” (TAMPESTA, 2009, p. 283)

oposição e resistência ao Estado, visto como cerceador de direitos sociais e políticos. Neste contexto, com o fim do regime militar, novos atores sociais se apresentaram à cena política e “as mobilizações sociais saíram das ruas e se voltaram para os ambientes institucionalizados”, de modo que “os movimentos populares em crise se rearticularam interna e externamente.” (BICALHO, 2010, p. 21)

Esses movimentos indígenas coincidem com outro importante movimento, que surge nas décadas de 1970/80, com a intenção de repensar a história dos povos subalternizados⁴ durante o período colonial, criticando a modernidade eurocentrada, com o intuito de compreender a desconstrução discursiva do mundo colonizado, elaborada a partir do olhar do colonizador; e também o modo como o colonizado é apreendido via esse discurso. Esse movimento, gestado nos países asiáticos, chega à América Latina entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, imbuído de uma aversão ao uso de epistemologias criadas por autores europeus para problematizar as questões subalternas.

O uso de epistemologias europeias passa, então, a ser encarado como uma traição aos objetivos dos estudos subalternos, que adota o rompimento com a tradição eurocêntrica de pensamento como norteador do processo. Surge, então, a crítica decolonial, com a intenção de desnudar e denunciar a dependência dos países do ‘sul’ aos países do ‘norte’ em três setores: do poder, do ser e do saber. O movimento decolonial propõe a busca por ações e formas de pensar que emanem da própria cultura local, ressaltando-a perante os processos de globalização que silenciam aqueles que pertencem aos grupos ‘subalternos’.

Muitas situações cotidianas podem ser utilizadas para discussão de ideias decoloniais na sociedade atual, e a escola é um ambiente propício, uma vez que lida com a formação integral do ser humano, já que seu público está em processo de aprendizagem, formação de opinião e de identidades. As disciplinas escolares possibilitam, através dos currículos, a abertura à inserção de temáticas como a indígena, a afro-brasileira, o respeito à diversidade, entre tantas outras inerentes ao convívio social.

Entre as disciplinas ministradas para as séries do Ensino Fundamental, algumas possuem, por determinação legal, papel fundamental quanto a inserção destas temáticas no currículo a ser ministrado em sala de aula. Neste aspecto, as disciplinas de literatura, história e arte devem contextualizar a temática indígena em seus conteúdos obrigatórios, como determina a Lei 11.645/08⁵, que complementa a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei 9.394/96.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 275), em seu livro “Pode o subalterno falar”, aponta para o termo “subalterno” como uma representação dos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista e excludente, onde o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, se o fizer, já não o é”

⁵ Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, estabelecendo, nas diretrizes e bases da educação nacional, a inclusão e a obrigatoriedade, no currículo oficial da rede de ensino, da temática afro e indígena na educação básica. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Disponível em 25/09/2018, acesso às 13h 03 mim.

Considerando os conteúdos a serem abordados em cada componente curricular, no Estado de Goiás,⁶ a disciplina de Arte apresenta um potencial singular para a apreensão da perspectiva decolonial em sala de aula, uma vez que, mesmo não existindo expectativas de aprendizagem específicas às artes indígenas⁷, há abertura para a problematização de temas pertinentes à cultura indígena, inserida na base curricular. Além dessa possibilidade, há ainda os recursos didáticos que os professores têm à sua disposição, que podem atuar enquanto facilitadores da prática docente em sala de aula. Desses recursos, o mais acessível e presente no cotidiano educacional das escolas públicas do Estado de Goiás são os livros didáticos.

A partir de uma breve análise de uma das duas coleções disponibilizadas pelo Ministério da Educação, para escolha das escolas, através do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), é possível perceber que, mesmo longe do ideal, já há uma tendência em inserir temáticas étnicas nesses materiais. A coleção analisada foi o Projeto Mosaico-Arte, de autoria de Béa Meira, Silvia Soter e Ricardo Elia, destinada à segunda fase do Ensino Fundamental – 6º ao 9º anos, válida para o triênio 2017-2019.

Nessa coleção, ao contrário de alguns materiais elaborados há mais tempo, a imagem do indígena já não aparece com uma estereotipia extremada, apesar de cometer muitos equívocos no trato e de se restringir a apenas algumas etnias mais conhecidas, em detrimento de dezenas de outras. O problema da estereotipia dos indígenas não é exclusividade dos livros didáticos. A noção de um povo amarrado ao passado colonial do país ainda predomina no imaginário dos brasileiros, que “invisibilizam a contemporaneidade desses povos e as suas lutas históricas e atuais contra as diversas formas de colonização impostas” (SILVA E OLIVEIRA, 2018, p. 176).

Assim, é inegável que as artes indígenas se constituem em poderoso instrumento de conhecimento da cultura indígena na escola, e, se forem abordadas de forma adequada e com propriedade pelos professores, podem atuar como mecanismos de superação da subalternidade/colonialidade; assim como de reconhecimento étnico efetivo pelas novas gerações, que servirão de mediadores do conhecimento na família e na sociedade. Quanto aos materiais didáticos,

é sabido que os livros didáticos são utilizados pelos sujeitos em processo de formação, como os estudante, entretanto, eles podem se constituir em importante ferramenta para essa construção. Contudo, é primordial que os critérios de escolha sejam claros, para que os manuais escolares se transformem em parceiros nessa luta por uma educação menos desigual e tendenciosa. Desse modo, entende-se que uma abordagem comprometida com as Artes Indígenas é um, entre tantos, caminhos possíveis nesta direção. (SILVA E OLIVEIRA, 2018, p. 188).

⁶ Currículo Referência da Rede Estadual de Educação do Estado de Goiás, versão experimental, que foi finalizada no ano de 2012 e, segundo o próprio documento, se encontra em permanente construção.

⁷ O uso do termo no plural se explica diante do fato de as artes indígenas “... expressarem preocupações específicas” que “permitem a cada povo indígena desenvolver um estilo próprio... a referência requer sempre a pluralidade, a saber, as “artes indígenas” para a correta identificação dessas artes, pois expressam tantas formas quantos são os povos que a produzem” (VELTHEM, 2010, p. 57-58).

O movimento decolonial não se baseia apenas em suprimir o processo colonial de nossa história, não se trata apenas de descolonizar os territórios colonizados, mas assumir uma postura de luta contínua para escrever uma nova história dos colonizados como atores sociais partícipes do processo, e não como simples agentes moldáveis, submissos e subordinados. A decolonialidade refere-se ao processo que busca transcender historicamente a colonialidade e supõe um projeto mais profundo, uma tarefa urgente de subversão do padrão de poder colonial no presente tendo em vista o futuro. No decorrer deste trabalho, o termo adotado é, então, decolonialidade, em detrimento do termo descolonialidade. Essa movimentação traz para o cenário participativo diversos líderes de etnias diferentes, que iniciaram uma luta em defesa dos valores indígenas, segundo Gersem dos Santos Luciano Baniwa⁸ (2006), representando o próprio índio, que se torna protagonista de uma nova história.

As quatro últimas décadas do século XX representam o despontar das questões indígenas no cenário nacional contemporâneo, através de vários acontecimentos e atuações importantes, de diferentes etnias mobilizadas em torno de suas demandas. Contudo, “entende-se que o ranço das velhas e persistentes ideias de assimilação e integração do índio à comunidade nacional ainda não desapareceu completamente” (BICALHO, 2010, p. 36).

Quando os indígenas se reconhecem enquanto povos, assumindo a sua identidade étnica, o que também é uma mudança de posição evidenciada nos anos 1970, cria-se uma organização de povos que passam a lutar por seus direitos de existir enquanto sociedade detentora de direitos e deveres, assim como qualquer outra sociedade brasileira. Dessa maneira, corroborando com a análise de Spivack, que diz que “subalterno é sempre aquele que não pode falar, se o fizer, já não o é” (2010, p. 275), os indígenas estão deixando a condição de subalternos quando passam a falar por eles mesmos, sem necessidade de intermediadores para lhes representar e lutar pelos seus direitos, assumindo o protagonismo de suas próprias histórias.

A década de 1990 é um marco nas relações entre o Estado brasileiro e os povos indígenas, uma vez que traz alguns importantes benefícios para estas etnias, mesmo que, ainda, nem todos os direitos assegurados legalmente tenham valor prático. Nesse sentido, Souza Lima (2010, p.16) ressalta que:

no meio dos movimentos indígenas e suas organizações evidencia-se, assim, a incorporação do léxico (neo)desenvolvimentista como modo de expressar necessidades amplas e interesses multifacetados num cenário de tentativas (externas) de mudança social induzida (e internas) de transformações aceleradas, com grandes decalagens entre as gerações indígenas. O *protagonismo indígena* é a moeda corrente do momento.

A identificação indígena com a sua própria história se reflete na identidade nacional de forma bastante abrangente, uma vez que o ‘outro’ passa a enxergá-los como protagonistas e não mais apenas coadjuvantes. Em relação aos direitos conquistados e aos protagonismos nas lutas sociais, eles adquirem um novo significado na sociedade

⁸ Gersem Luciano é índio da etnia Baniwa, graduado em Filosofia pela UFAM, mestre em antropologia pela UNB, doutor em Antropologia pela UnB e representante indígena no Conselho Nacional da Educação.

brasileira, efetivamente, um dos “pilares de sustentação” da mesma (LUCIANO, 2006, p. 38); os demais pilares são direcionados à aceitação e à convivência pacífica – que corrobora no reconhecimento do ‘outro’ estimado mutuamente –, ainda muito utópicas, infelizmente.

Essa ressignificação histórica dos povos indígenas brasileiros faz parte de um intenso processo de superação do desgaste promovido pela colonização europeia e eleva a questão da ancestralidade indígena de assunto evitado a interesse central para a compreensão da identidade nacional brasileira, em diversas abordagens científicas. Para Souza (1999, p. 186), “a história da colonização no Brasil deixou marcas muito profundas, o que significa dizer que vivemos sob o efeito destes traços. Enumerá-los, descrevê-los, analisá-los tem sido um desafio e um compromisso que os brasileiros têm com sua origem”

Tal compromisso tem sido honrado, ainda que de forma tímida, por diversos segmentos científicos, em pesquisas que visualizam a história brasileira a partir de uma nova perspectiva, desmistificando a ideia de que o Brasil era uma terra de ninguém, que foi ‘descoberta’. As novas pesquisas buscam mostrar que o país era uma nova terra ‘encontrada’, mas não desabitada. No livro *Literatura e Identidade*, Zilá Bernard (1999, p. 214) enfatiza a afirmação da identidade na pós-modernidade, uma vez que ela se atém mais à recuperação dos “fragmentos não ouvidos no passado” (como a voz do negro, das mulheres, dos indígenas etc.), do que à recuperação das versões oficiais de nossa história.

Esse processo de identificação com suas raízes étnicas tem contribuído para o aumento da população indígena, como explicitam os dados do IBGE, divulgados em 2010, sobre a população brasileira, que identifica um crescimento significativo em relação à contagem feita na década de 1990. Em 2010, foram contabilizados cerca de 897 mil indígenas em território brasileiro, um percentual de 11,4% a mais que o número registrado no ano de 2000. Esse acréscimo é bem maior do que o registrado na década anterior, quando foram identificados, na contagem divulgada em 1991, um crescimento de pouco mais de 250 mil indivíduos para mais de 700 mil, ou seja, de 440 mil a mais (BRASIL, 2010). Porém, mesmo com esse aumento expressivo na quantidade de pessoas que passam a se declarar indígenas, o percentual em relação à população total do país não ultrapassa 1%.

Contudo, o empoderamento das etnias que, até então, eram minimizadas e vitimizadas pela história, ganha novo fôlego e possui um significado importante para esses povos, que passam a ter o seu lugar de fala respeitado e ouvido, e não mais são representados por intermediários, exclusivamente. Presenciamos, atualmente, a ascensão de diversos autores oriundos do meio indígena no cenário nacional, na luta pelos seus direitos e pelo reconhecimento de suas culturas como importante contributo à nacionalidade brasileira.

O rompimento com a inferiorização dos povos indígenas é uma tarefa bastante árdua, uma vez que é preciso alterar a sedimentação histórica de preconceitos que desenham os povos indígenas como ameaças ao Brasil soberano, obstáculos ao desenvolvimento, entre outros tantos estereótipos. Todavia, o indígena que sai de sua comunidade e busca a inserção na sociedade urbana, por um lado, não é mais visto como indígena ‘genuíno’ e, por outro, também não é reconhecido como cidadão nas mesmas condições de igualdade que demais brasileiros.

Para o senso comum, mesmo de intelectuais e políticos, ser indígena e buscar os instrumentos tecnológicos da contemporaneidade são incompatíveis: ou permanecem como imagens de remotos momentos da colonização, modos de vida “intocados” pelo europeu, ou deixam de ser vistos como indígenas, sendo reduzidos a um simples capítulo já passado da “mistura” singular brasileira. Apresentadas desta maneira, essas imagens são excludentes.

(...)

Afinal, índio, de acordo com essa estereotipia, deve ser sempre “primitivo”, no sentido de “simples”, “precário”, “grosseiro”, especialmente em matéria tecnológica, numa aferição dos equipamentos materiais indígenas que toma por base a tecnologia ocidental contemporânea e não sua eficácia em meio a um modo de vida diferenciado. (SOUZA LIMA, 2010, p. 23)

A presença indígena na sociedade brasileira tem crescido em diversas áreas, inclusive no campo acadêmico e científico, com inúmeros indígenas se destacando enquanto cientistas e estudiosos que problematizam suas próprias questões. Entre eles, o já citado trabalho do antropólogo Gersem dos Santos Luciano Baniwa, e de centenas de outros indígenas, estão conquistando seu espaço, produzindo uma literatura própria, que traduz sua identidade sem interferências ou estereótipos.

Daniel Munduruku é, atualmente, uma referência indígena, professor, escritor de livros infanto-juvenis e militante da sua cultura. No livro *Histórias que eu vivi e gosto de contar*, lançado em 2006, o autor fala, no prefácio, do seu orgulho por contar as histórias que viveu e diz que “este livro é também um desejo. É o desejo de acordar o povo brasileiro para suas raízes ancestrais” (MUNDURUKU, 2006, p. 7). O autor busca não criar personagens caricaturados, mas oferecer ao leitor uma narrativa rica e detalhada, que permita a construção imaginária do ambiente descrito e a percepção do personagem ‘índio’ sem a necessidade de que isso seja claramente dito. Esta nova postura, protagonizante e consciente de sua importância, é fundamental para reconstruir partes importantes da história que foram relegadas ao esquecimento.

A reconstituição da pessoa/coletivo indígena expressa por Daniel Mundurucu, feita pelos representantes das mais diversas etnias que se destacam no cenário cultural brasileiro atualmente, não é restrita ao seu povo, pelo contrário, é disseminada a todos, e a cultura não indígena passa a ter acesso ao conteúdo produzido pelos indígenas, que, apesar de terem sido submetidos a hábitos e costumes daqueles, como a escrita e a língua, ao mesmo tempo souberam se apropriar dessas ferramentas para construir a sua trajetória e defender os seus interesses, como enfatiza Luciano Baniwa (2006, p.126):

Na longa história colonial, aprender a falar o português significava esquecer a língua indígena, assim como aprender a escrita objetivava acabar com a oralidade. Atualmente, os povos indígenas realizam uma inversão dessa história: a língua estrangeira – o português – é considerada uma língua a mais e a escrita é a expressão da oralidade, sem que isso tenha diminuído o sentimento de pertencimento à identidade nacional, do qual manifestamente se orgulham.

Sobre a apropriação pelos indígenas de símbolos e signos de outras culturas a seu favor, Davi Kopenawa e Albert (2015, p.76) dizem que o uso da língua dos brancos foi importante para que sua história fosse conhecida.

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir.

A imersão indígena na cultura branca trouxe para eles, depois de grandes prejuízos ao longo dos séculos, a oportunidade de utilizá-la como instrumento para a disseminação da sua própria cultura. Eles se apropriam de características específicas da cultura dominante e, através delas, disseminam particularidades, motivando a sociedade não indígena a conhecê-los de perto, e, desta maneira, aumentam as possibilidades de ganharem o respeito de todos.

A exposição da cultura indígena acontece motivada por uma nova postura histórica em relação aos primeiros habitantes do país, mas, também por conta de pessoas oriundas das mais diversas etnias indígenas que despontam no cenário nacional e que se reconhecem como diferentes – os “outros” em relação ao não indígena –, mas que se identificam com suas culturas; e as expõem à sociedade em geral, através de suas artes, por exemplo. Afinal, para além do que diz a historiografia oficial e as relações estabelecidas desde um passado remoto, eles podem ser e são protagonistas de suas próprias histórias.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. A atuação dos indígenas na História do Brasil: revisões historiográficas. *Revista Brasileira de História*. [online]. 2017, vol.37, n.75, p.17-38.
- BERNARD, Zilá. Literatura e identidade. In: SOUZA, Edson (org.). *Psicanálise e colonização: Leituras do sintoma social no Brasil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- BRASIL. *Censo Demográfico 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br>>.
- BICALHO, Poliene S.S.. *Protagonismo indígena no Brasil: movimento, cidadania e direitos (1970-2009)*. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6959/1/2010_PolieneSoaresdosSantosBicalho.pdf>.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Introdução a uma história indígena. In: _____. (Ed.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.9-24.
- HILL, Jonathan (Org.) *History, Power and Identity: ethnogenesis in the Americas, 1942-1992*. Iowa City: University of Iowa Press, 1996.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUCIANO, Gersem dos Santos. O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/UNESCO, 2006.
- MUNDURUKU, Daniel. *Histórias que eu vivi e gosto de contar*. São Paulo: Callis, 2006.
- OLIVEIRA, Fernanda Alves da Silva. *Entre a realidade e o imaginário: as representações de indígenas na sala de aula e nos livros didáticos*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Territórios e Expressões Culturais no Cerrado - Universidade Estadual de Goiás. Anápolis, 2015. 179 p.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Keyde Taisa da; BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Uma abordagem decolonial da história e da cultura indígena: entre silenciamentos e protagonismos. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 13, n. 2, p. 245-254, jul./dez. 2018.

- SILVA, Keyde Taisa; OLIVEIRA, Fernanda A. da Silva. As artes indígenas nos livros didáticos: os índios Cerratensis em perspectiva. In: BICALHO, Poliene S. dos Santos; MACHADO, Márcia (orgs). *Artes indígenas no Cerrado: saberes, educação e museus*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2018.
- SOUSA, Edson. Memória Barroca. In: SOUZA, Edson (org.). *Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- SOUZA LIMA, Antônio Carlos de. Povos indígenas no Brasil contemporâneo: de tutelados a 'organizados'. In: Cassio Noronha Inglês de Sousa; Fabio Vaz Ribeiro de Almeida; Antônio Carlos de Souza Lima; Maria Helena Ortolan Matos (orgs.). *Povos indígenas: projetos e desenvolvimento*, II. Brasília: Paralelo 15, GTZ; Rio de Janeiro: LACED / Museu Nacional - UFRJ, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- TEMPESTA, Giovana Acacia. *Travessia de banzeiros. Historicidade e organização sociopolítica apiaká*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- VELTHEM, Lucia Hussak Van. Olhar e se olhar. In: _____. *O belo é a fera*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assírio & Alvim, 2003.

Recebido em 12/03/2018. Aprovado em 23/09/2018

Title: *A Decolonial Approach to Indigenous History and Culture: Between Silences and Protagonisms.*

Abstract: *The conflictive historical trajectory between indigenous peoples and colonizers in Brazil was the presupposition that motivated the research on screen, in an approach and analyzes of indigenous history in the classroom, a locus of identity formation. The objective of this study is to understand how the history of these peoples is approached in the discipline of Art from Law 11.645 / 08, which makes it compulsory to teach indigenous history and culture in school. The research was based on the analysis of the reference curriculum of Goiás and on the didactic collection Mosaico-Arte Project, for Elementary School. Among the results, it was observed that the curriculum does not show expectations regarding the indigenous arts, while the textbook offers more possibilities to the teacher, even in a timid way. The theoretical background was based on analyzes of decolonial thinking, considering that the practice of the teacher can be decisive in the process of overcoming subalternity, promoting critical reflection on the perpetuated history.*

Keywords: *Invisibilization. Subalterns. Indigenous. Resistance. Protagonism.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018255-267>

O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO: REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL NA LITERATURA CABOVERDIANA

Mayara Gonçalves de Paulo*

Jussara Bittencourt de Sá**

Marlene Rodrigues Brandolt***

Resumo: *As reflexões que permeiam este ensaio têm origem nos estudos junto ao Grupo de Pesquisa Identidades e Migrações, vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. O objetivo é apresentar um estudo acerca da literatura africana de expressão portuguesa e dos elementos que configuram a identidade, por meio do escritor Germano Almeida, em seu livro O testamento do Sr. Napumoceno (1996) sob o olhar pós-colonial. A obra em estudo permite-nos afirmar literatura como um relevante lugar a ser investigado e problematizado quer pela representação do mundo colonizado a partir do olhar do colonizador, quer pela construção da representação do colonizado a partir da influência do colonizador.*

Palavras-chave: *Literatura. Identidade. Pós-colonial.*

INTRODUÇÃO

Sabemos que muitas são as “Áfricas” e variadas são as literaturas africanas de expressão portuguesa. Nossos estudos sobre a África se direcionam aos países que têm a língua portuguesa como oficial. Dentre esses, deparamo-nos com as linhas da prosa escrita em língua portuguesa pelos escritores africanos: Germano Almeida, José Eduardo Agualusa e Mia Couto.

No âmbito das literaturas de expressão portuguesa, como de Angola, Cabo Verde e Moçambique, por exemplo, temas diversificados relacionados ao (pós-)colonialismo, as construções de identidade, as tradições orais, aspectos de memória e tradição, bem como a questão da negritude são colocados em destaque. Todas essas questões têm ligações com os países que recentemente conquistaram a sua independência do colonialismo de Portugal.

As reflexões que permeiam este ensaio têm origem nos estudos junto ao Grupo de Pesquisa Identidades e Migrações, vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. Este texto é apenas

* Mestra e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul. E-mail: may_paulo@hotmail.com

** Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina - Unisul. E-mail: jussara.sa@unisul.br

*** Doutora em Literatura, UFSC, Florianópolis, 2017, e pós-doutoramento pelo Programa de Ciências da Linguagem, Unisul, Tubarão, 2017. E-mail: mbrandolt@yahoo.com.br

um recorte da pesquisa que está em desenvolvimento, pois o objeto requer maiores aprofundamentos teóricos e metodológicos.

O propósito, neste ensaio, é refletir acerca da literatura africana de expressão portuguesa e dos elementos que configuram a identidade, por meio do escritor Germano Almeida, em seu livro *O testamento do Sr. Napumoceno* (1996) sob o olhar pós-colonialista. Entendo-a, assim, enquanto literatura originada da “experiência de colonização, afirmando a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças dos pressupostos do centro imperial” (Ashcroft et al., 1991).

Os estudos buscam identificar a relação contraditória/antagônica entre colonizador e colonizado, demarcando as diferentes formas de dominação e opressão dos povos. Salientamos que o pós-colonialismo não tem uma única matriz teórica, para tanto procuramos as reflexões fundantes desse olhar a partir dos trabalhos de teóricos como Franz Fanon, Homi Bhaba, Edward Said, Stuart Hall.

Evidenciamos a literatura como lugar a ser investigado e problematizado quer pela representação do mundo colonizado a partir do olhar do colonizador, quer pela construção da representação do colonizado a partir da influência do colonizador.

A questão da identidade gera muitas indagações e investigações, pois em cada ramo do conhecimento, reflexões acerca desse tema admitem significados diferentes. É por meio dos questionamentos sobre a identidade que buscamos nossas raízes e origens, bem como diferenciamos o que nos une e o que acaba nos distanciando. A identidade é um elemento primordial para a formação de cada indivíduo, pois elas, segundo Hall (2000, p.108-109),

parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos”, ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.

O conceito de identidade passa por um processo de construção identitária em que o indivíduo na relação com um grupo em que se encontra, passa a sentir-se pertencente a ele, apropriando-se de suas crenças e de seus valores.

Este ensaio classifica-se como uma pesquisa qualitativa, identificando-se como estudo de caso. Segundo Rauen, “por estudo de caso define-se uma análise profunda e exaustiva de um ou de poucos objetos, de modo a permitir o seu amplo e detalhado conhecimento” (2015, p.559). A abordagem qualitativa tem como objetivo avaliar as situações que nos direcionam para os questionamentos levantados no romance.

Para que se pudesse dar início ao trabalho depreendido de investigação e análise da obra literária, fez-se necessário, inicialmente, a leitura da obra *O testamento do Sr. Napumoceno*, de Germano Almeida, observando os elementos que compõem a estrutura da narrativa.

A metodologia desenvolvida nesta pesquisa tem como base o trabalho bibliográfico de abordagem qualitativa. Conforme Rauen (2015, p.169), configura-se uma pesquisa bibliográfica “o levantamento, a leitura, o fechamento, a análise e a interpretação de informações manuscritas ou digitalizadas, obteníveis de livros, periódicos e demais artefatos culturais, físicos ou eletrônicos, passíveis de formarem bibliografia sobre um determinado assunto e de serem depositados em uma biblioteca real ou virtual para fins de consulta”.

Por esta razão, define-se essa pesquisa como qualitativa, pois há a necessidade de avaliar as situações que nos reportam aos acontecimentos demarcados no romance de Germano Almeida.

Desta forma, procuramos lançar um olhar reflexivo para a arte literária africana, pois estudar a linguagem a partir da arte literária faz-se necessária, visto que a arte é criada pelo e para o homem como forma de refletir sobre o mundo ou espelhá-lo, como meio de representar uma história, explorar novas formas de olhar e interpretar o mundo que se revela e se modifica.

LITERATURA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA EM UM TEMPO PÓS-COLONIAL

Atualmente, há um número expressivo de reflexões acerca da literatura africana de língua portuguesa. Percebemos esse crescimento ao fato de que a literatura africana vem conquistando seu espaço no cenário mundial através de importantes autores cuja intenção se dá por uma escrita/produção de uma literatura engajada nas questões sociais, culturais e identitárias de países em que há pouco tempo estavam ligados ao sistema de colonização de Portugal.

Entretanto, a literatura africana de expressão portuguesa começa a se desenvolver muito antes dos países africanos conquistarem suas independências. Ela surge entre o final do século XIX e o início do século XX, quando ganha maior notoriedade com o surgimento dos movimentos de independência. Essas literaturas assumem suas nacionalidades ao se transformarem em instrumentos identitários, pelo qual se constrói a consciência nacional dos países africanos. Deste sentimento nacional, cresce a literatura africana de expressão portuguesa.

Embora a língua sob a qual essa literatura está inserida não corresponda à cultura herdada dos antepassados africanos e sim do colonizador, o aparecimento do sentimento de nacionalismo é a consequência desse resgate de consciência a respeito da sua autenticidade cultural.

Os conflitos nos países africanos de língua portuguesa fizeram com que autores como Germano Almeida buscassem construir uma identidade africana como foco central de sua produção literária em uma época pós-colonial. No anseio de formar uma literatura nacional, muitos escritores elaboram instrumentos / situações que possam dar uma especificidade a sua obra, tornando-a única.

Entendemos que os países que passaram pelo período de colonização obtiveram grandes transformações que atingiram diretamente na construção identitária de sua nação. Países africanos sofreram tais alterações, porque além de serem constituídos por diversas culturas, povos e línguas, tiveram que passar pela influência dos europeus, como a língua, cultura e exploração impostas pelo colonizador.

Segundo Rebeca Bulcão da Silva (2014, p.32),

para justificar a conquista e a ocupação pelo imperialismo e colonialismo em África, foram inculcados no discurso colonial elementos negativos baseados, muitas vezes, em preconceitos raciais e, em razão disso, o povo precisava ser dominado e “civilizado”. Para isso, os nativos foram privados de sua língua, tradições, crenças, ou seja, qualquer forma de expressão e cultura foi silenciada e a cultura dominante foi imposta, acentuando cada vez mais a demarcação entre metrópole e colônia, bem como a dicotomia colonizador e colonizado.

Stuart Hall, no livro *Da diáspora: identidade e mediações culturais* (2003, p.54), afirma que

[...] o “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra (Hall, 1996a). Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial. [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo.

Desta maneira, a literatura é uma grande ferramenta para contextualizar a questão da identidade, pois ela pode se construir influenciada por ideias e valores já estabelecidos como também pode criar e circular ideais, ações e valores vivenciados pelas pessoas. No entanto, esse fazer literário não é uma tarefa simples, tendo em vista que por meio dos acontecimentos históricos, percebemos que aos países africanos não era permitido que nações independentes existissem.

De acordo com Maurício Silva (2011, p.1-2), a literatura africana de expressão portuguesa tem merecido reconhecimento e importância na crítica nacional e internacional, pois ela

vem mostrar a pertinência de se estudar e divulgar com mais afinco e empenho alguns de seus mais representativos nomes, abordando não apenas aspectos que revelam a competência estética de seus autores em criar uma literatura autônoma e original, mas também que demonstrem como essa literatura pode interagir com todo o processo de construção da identidade cultural africana, equacionando, assim, as contradições que foram historicamente implantadas por um sistema de colonização.

Dessa maneira, as produções literárias tornaram-se importantes na construção identitária dos países que lutavam por sua independência. É nas produções literárias que a identidade passa por um processo de construção identitária em que o autor na relação com um grupo / lugar em que se encontra, passa a sentir-se pertencente a ele, apropriando-se de suas crenças e de seus valores, assumindo a identidade como processo cultural e não natural.

Cada produção literária se constrói em seus territórios específicos e alcança força e identidade até antes de seus países conquistarem a independência. Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, reflete acerca do caráter irreal ou real das comunidades imaginadas ao defender que “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33). Em algumas regiões a identidade pode ter como base o passado e a língua por exemplo, em outras as tradições ou os hábitos de um povo, isto é, cada lugar, país ou povo imagina um tipo de identidade que se modifica no espaço e no tempo.

Para Benedict Anderson o conceito de nação está definido como uma “comunidade imaginada” (2008, p. 32). Para ele, os conceitos de nação, nacionalismo e nacionalidade não têm sido fáceis de definir e analisar. Segundo o autor, nacionalidade e nacionalismo são elementos culturais específicos e que, para compreendê-los da melhor maneira, é preciso considerar suas origens e transformações. Para refletir sobre este conceito, Anderson (2008, p. 32-34) afirma que:

Dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todas tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. [...] Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. [...] E, por último, ela é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal.

De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2003), o período pós-colonial (ou pós-colonialismo) deve ser compreendido em duas concepções principais. A primeira está relacionada a um período histórico, aquele que decorre à independência das colônias, e a segunda concepção é aquela de um conjunto de discursos e práticas que desfazem a narrativa colonial (escrita pelo colonizador) e buscam reconstruí-la em narrativas escritas sob o olhar do colonizado.

Diante disso, os estudos ancorados em reflexões dos pós-colonialistas se fazem pertinentes e estão cada vez mais presentes em debates e questões contemporâneas. Observamos que há muitas pesquisas nas áreas da história, da literatura e da arte, campos em que são estudados alguns pensadores pós-colonialistas como: Franz Fanon, Stuart Hall, Homi Bhabha, entre outros, cujos autores estão abordando pensamentos sobre o pós-colonial.

Quando falamos do pós-colonial (ou do período pós-colonialismo), entendemos que este tem sua origem marcada pelo processo de independência de países africanos, por exemplo, pois assumiram o desafio de encontrar e resgatar sua identidade africana.

Os conceitos pós-colonialistas foram inicialmente estudados como um fenômeno anglo-saxão, em que os autores anteriormente mencionados, têm em comum o fato de serem pensadores na “diáspora”, isto é, eles possuem raízes em terras que foram colonizadas, mas vivem e trabalham em países ocidentais.

Conforme Rosevics (2017, p. 188), “a preocupação dos estudos pós-coloniais esteve centrada nas décadas de 1970 e 1980 em entender como o mundo colonizado é construído discursivamente a partir do olhar do colonizador, e como o colonizado se constrói tendo por base o discurso do colonizado”.

O que percebemos é que, na maioria das vezes, o colonizado é desenhado a partir da visão, das crenças e dos valores do seu colonizador, criando e gerando conceitos de inferioridade que são inculcados nas mentes dos subalternizados.

As concepções pós-coloniais buscam fazer críticas e apontamentos sobre o modo como as colônias compreendiam o processo de colonização e os colonizados, bem como suas crenças, histórias e identidades, em meio a uma autoridade e hegemonia europeia que não abria espaço para dar vez e voz aos colonizados. Desta forma, a representação do ponto de vista do próprio colonizado e as suas concepções sempre permaneciam silenciadas.

Tendo em vista que o colonialismo europeu resultou em diversas marcas na cultura dos povos colonizados, especialmente no território africano, percebemos que, embora países africanos tenham alcançado suas independências políticas, constatam-se muitas interferências / marcas culturais na vida dessas nações; principalmente quando nos referimos à língua oficial de alguns países como Angola, Moçambique e Cabo Verde que são, majoritariamente, compostos pelo idioma do colonizador.

Os estudos pós-coloniais podem ser entendidos como uma forma de pensar sobre uma nova ordem política, social e mundial em que os conceitos eurocêntricos do mundo precisam ser revertidos e desamarrados, quer no âmbito político, histórico, identitário ou cultural, para que possam dar espaço e voz àqueles (colonizados) que por muitas vezes não se sentiram representados conforme as suas crenças e concepções.

Enfatizamos que o papel da literatura é de extrema importância, pois ela auxilia na construção de uma identidade cultural e nacional, como modo de expressão, representação e formação de significados, que conte ou até mesmo imagine a nação. As literaturas africanas de expressão portuguesa são representadas por diversos escritores em destaque no cenário mundial, cuja peculiaridade e qualidade de suas produções literárias os levam a ser discutidos e estudados por diversas áreas dentro e fora de seus países de origem. Dentre muitos autores, destacamos, para este ensaio, Germano Almeida, tendo em vista ser um exemplo de escritor que se apropria desses mecanismos para tentar construir em seus textos uma narrativa que coloque em evidência as diferenças culturais e a diversidade étnica que existem no território africano, dando vez e voz, de forma crítica e irônica, àqueles que por muitas vezes foram silenciados.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE

As discussões até aqui levantadas neste ensaio demonstram a relevância da literatura africana de expressão portuguesa, pois é através de textos de autores como Germano Almeida, por exemplo, que conseguimos desenhar as identidades das nações lusófonas. A literatura consegue ultrapassar as linhas do continente africano, obtendo assim um alcance global.

As reflexões sobre a identidade movimentam muitos estudos, pois em cada área do saber, questões referentes a este tema admitem significados diferentes. É por meio das indagações sobre a identidade que buscamos nossas raízes e origens, bem como diferenciamos o que nos une e o que acaba nos distanciando. A identidade é um elemento primordial para a formação de cada indivíduo, pois elas

parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos”, ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2000, p. 108-109).

O conceito de identidade passa por um processo de construção identitária em que o indivíduo na relação com um grupo em que se encontra, passa a sentir-se pertencente a ele, apropriando-se de suas crenças e de seus valores.

Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, reflete acerca do caráter irreal ou real das comunidades imaginadas ao defender que “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p. 33). Portanto, em algumas regiões a identidade pode ter como base o passado e a língua por exemplo, em outras as tradições ou os hábitos de um povo, isto é, cada lugar, país ou povo imagina um tipo de identidade que se modifica no espaço e no tempo.

Stuart Hall, no livro *Identidade Cultural na pós-modernidade*, tece algumas considerações a respeito das transformações sofridas pelo sujeito no decorrer da modernidade, evidenciando ter ocorrido forte mudança das identidades culturais que apresentavam coerência e estabilidade aos sujeitos.

No livro, Hall discorre acerca dos modos de identidade levando em conta aspectos históricos, sociais, culturais e políticos. Em suas considerações, o autor argumenta sobre uma provável “crise de identidade”, que influencia o sujeito em tempos atuais, tornando-o menos centralizado e mais instável no mundo contemporâneo. Hall apresenta algumas reflexões a respeito das mudanças de conceitos do sujeito ao longo da história, levando em conta o modo em que as construções identitárias foram se constituindo no decorrer dos tempos.

Conforme Hall (2003), há três concepções de identidade: *do sujeito do iluminismo*, *do sujeito sociológico* e *do sujeito pós-moderno*.

O primeiro se refere, como o próprio nome já sugere, ao momento histórico do Iluminismo. Este conceito estava baseado

numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2003, p. 10-11).

A concepção desse sujeito é centrada e unificada, e quando nasce traz consigo para toda vida seu núcleo que é a sua essência, demonstrando sua característica individual.

Já a concepção do segundo sujeito, o sociológico, trata-se da construção da identidade a partir da interação entre o eu e a sociedade, levando em consideração o lugar social onde nasce o sujeito, sua classe social e sua cultura. A concepção de sujeito sociológico “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele / ela habitava” (HALL, 2003, p. 11).

Nessa concepção de sujeito, o seu núcleo que é sua essência, passa a sofrer as influências do mundo exterior e das interações sociais que atravessam seu ambiente social. A identidade na visão sociológica “preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2003, p. 11).

O terceiro tipo de sujeito, o pós-moderno, aparece com a visão de um sujeito sem identidade fixa ou permanente, pois está se transformando em um sujeito fragmentado, constituído por várias identidades. Desta maneira, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2003, p. 13).

Deste modo, o sujeito pós-moderno se afasta do sujeito unificado do iluminismo e do sujeito sociológico de acordo com sua condição social, porque no mundo atual o sujeito pós-moderno apresenta identidades múltiplas, fragmentadas. “Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2003, p. 13).

Quando Hall salienta que o sujeito pós-moderno assume identidades diversas em momentos distintos; identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente, ele sugere que a identidade totalmente unificada e completa é uma fantasia, porque o mundo sofre e está em mudanças e os modos de significação e representação cultural se multiplicam e evoluem, fazendo com que o sujeito se confronte com uma pluralidade desconcertante de identidades possíveis, “com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2003, p. 13).

O mesmo autor ainda salienta que “na linguagem do senso comum, a identificação é constituída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2000, p. 106).

Em alguns países africanos, no campo das literaturas de expressão portuguesa, a questão do convívio com os portugueses toca no que Benjamin Abdala Junior (1989, p.38-39) chama de *crioulidade* (a mistura de culturas e povos).

O estudo comparativo com as literaturas dos países africanos lusófonos ganha marcado peso ideológico pelo caráter impositivo da situação de dependência que os envolveu até recentemente. Uma das respostas a essa situação secular de carência foi a *crioulidade* – uma profunda miscigenação cultural que originou formas de resistência e de promoção dos valores da nacionalidade. Dessa forma, paralelamente ao que ocorreu no plano linguístico, quando apareceram os dialetos crioulos africanos, no plano mais amplo da cultura também houve um processo intenso de miscigenação. Mesclam-se duas culturas, mas com dominante nacional africano. As culturas dinamizam, assim, uma cultura africana miscigenada.

Bhabha, em o *Local da Cultura*, argumenta que “o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou uma tradição ‘recebida’” (1998, p. 21). Sob esta perspectiva, o entrecruzamento de um povo com a tradição possibilita buscar as raízes, as origens de sua história, isto é, sua identidade; e tanto a memória quanto a tradição representam um mecanismo de sabedoria e de conhecimento de episódios passados. Neste sentido, relatar e narrar um fato estabelece a relação entre tradição e costume de uma comunidade que contribui para a perpetuação de uma memória. Podemos compreender a identidade como as características particulares de um determinado grupo ou povo por meio de suas experiências, crenças e ritos que formam uma identidade cultural.

A IDENTIDADE EM QUESTÃO NO TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO

O enredo de *O testamento do Sr. Napumoceno* (1996) é narrado com tom de humor. Com o decorrer da narrativa, descobrimos uma história cheia de surpresas na medida em que Napumoceno da Silva Araújo, personagem central, demonstrava ter uma vida solitária e discreta. No entanto, quando um testamento de 387 laudas é aberto, conhecemos detalhes particulares de sua vida. Detalhes estes que nos apresentam outro homem; um homem que mostra desenvoltura em escrever, que fala sobre a família, sobre seus negócios e sobre tudo, relata suas aventuras amorosas.

O autor do romance, Germano Almeida, é um dos escritores mais expressivos da atualidade. Nascido em Cabo Verde, na Ilha de Boa Vista em 1945, busca retratar por meio de sua literatura as questões sociais e culturais de seu país, desenhando e lançando posicionamentos no qual acredita serem essenciais para o crescimento/desenvolvimento de sua nação que há poucas décadas conseguiu sua independência.

Em *O testamento do Sr. Napumoceno*, a personagem principal é um imigrante cabo-verdiano que deixa a ilha de São Nicolau para tentar fazer a vida em São Vicente. A trama começa com a narração do momento da abertura e leitura do testamento em uma sala pequena, acolhida por dois amigos e pelo sobrinho do falecido. O enredo é marcado por duas situações: a primeira que nos mostra os desdobramentos da vida de personagens já desenhados no conteúdo do testamento, e outra que apresenta a vida desconhecida e repleta de surpresas da personagem que dá nome ao título.

As narrativas sobre os primeiros anos de vida da personagem são apresentadas como um passado / momento pobre vivido no arquipélago de São Nicolau, mas a narração de sua história e do seu país tem início com sua chegada em Mindelo (ilha de São Vicente), cuja cidade tem uma atenção especial por parte da personagem:

São Vicente é uma ilha de povoamento recente, feito com recurso aos naturais das outras ilhas que a seca, a falta de trabalho e outras misérias forçaram à migração. Ora essas criaturas abandonaram ilhas de fortes traduções próprias e já enraizadas formas de estar no mundo, para de repente se lançarem num espaço não só agreste como também relativamente hostil e onde, para sobreviver, são obrigadas a miscigenar diferentes culturas regionais com o conseqüente prejuízo de nenhuma delas ser suficientemente maioritária para se impor. E é esta circunstância, mais a ausência de uma ancestral ligação a esta terra, que faz do homem de S. Vicente um ser leviano e fluido, sem a salutar verticalidade e firmeza do natural de Santo Antão ou Santiago onde os valores sociais e regionais se mantiveram intangíveis (ALMEIDA, 1996, p. 131-132).

O que podemos observar no exposto acima é que o desenho da ilha pode ser visto como a descrição da própria personalidade de Napumoceno. É nesta ilha que os fatos mais importantes são contados. Nesta narração, a personagem se preocupa com o fato da ilha, com relação às demais, não apresenta grandes laços de cultura, e isso é essencial para que uma nação se defina, na qual um indivíduo na relação com um grupo em que se encontra, passa a sentir-se pertencente a ele, apropriando-se de suas crenças e de seus valores.

Durante a leitura do romance, o extenso testamento do Sr. Napumoceno se confunde com um livro de memórias, pois a personagem nas suas “387 laudas de papel almaço pautado, sendo as primeiras 379 laudas à máquina e as restantes manuscritas com caneta de tinta permanente” (ALMEIDA, 1996, p. 47), tinha a intenção de desenhar sua vida, mostrando as crenças e valores pelos quais seguia.

[...] sem dúvida houvera dois Napumocenos: um d’aquém-América e outro d’além-América. Mas acho que gostava mais do outro, daquele antes de conhecer a América. Porque quando voltou, até carro novo ele trouxe argumentando que um carro na América tem uma vida útil de dois anos e conservá-lo mais tempo é deitar dinheiro fora. Mas não teve coragem de vender o Ford verde, deixou-o apodrecer na garagem. Aliás, ele nunca se desfazia de nada. A sua teoria era guarda o que não te serve, encontrarás o que precisas. No fundo, no fundo, nunca deixou de ser um pobre homem de São Nicolau [ALMEIDA, 1996, p. 77-78].

No fragmento acima, percebemos que uma série de sentidos e significados atribuídos à personagem nos permite relacioná-la à política cultural portuguesa, pois é por meio de pequenos gestos de Napumoceno que há uma (re)produção dos valores coloniais, bem como a construção de sua identidade.

Outra situação que pode ser observada é o impasse gerado pelo falecido quanto à escolha da música fúnebre em seu sepultamento, visto que a personagem desejava ter um enterro no modelo europeu:

Carlos Araújo dizia estas palavras solenes à beira da cova do sr. Napumoceno e em certo sentido ali mesmo ele poderia provar quanto já se esforçara para satisfazer o defunto mostrando aos presentes três carregadores que transportavam um enorme gravador e dois pesados mas potentes altifalantes. Porque o cumprimento da primeira ordem por ele deixada esbarrou com um imprevisto e quase que intransponível obstáculo, pela razão simples de à primeira vista ultrapassar as possibilidades locais. [...] Mas assim era só dizer ao chefe da banda que a música da viagem era apenas marcha fúnebre. Ora a contrariedade surgiu foi quando o chefe perguntou o que era isso de marcha fúnebre a Carlos, já elucidado, respondeu ligeiro que era qualquer coisa de um tal Beethoven (ALMEIDA, 1996, p. 17-18).

A personagem também relata os percalços de sua vida desde a chegada a ilha de São Vicente, lugar onde adquiriu fortunas. Quando chega à ilha com os pés descalços e uma velha mala com poucas roupas, em pouco tempo consegue estabelecer-se como um grande comerciante.

A verdade, porém, é que passados poucos anos ele abandonou a J. Baptista e fundou o seu próprio comércio, Araújo, Ltda. – Importação-Exportação. [...] Mas o sr. Napumoceno revelou-se logo nos primeiros anos por conta própria um comerciante de rara intuição ou então um homem de uma sorte macaca. Porque aconteceu que devido ao fato de seu armazém ficar situado na zona de Salinas tinha necessidade de se deslocar muitas vezes debaixo do abrasado sol de agosto, ainda por cima a pé porque nem tinha ainda carro nem aliás sabia conduzir (ALMEIDA, 1996, p. 53).

A sorte de Napumoceno mudou, como veremos no trecho transcrito abaixo, mediante a encomenda de guarda-chuvas que, por conta de um número a mais no pedido, passou de mil a dez mil guarda-chuvas. A personagem, não querendo admitir seu próprio erro, pensou em colocar a culpa no caixeiro, tentando reparar o que julgava ser um prejuízo. No entanto, descobriu ter feito bom negócio, quando começou a chover mais do que o habitual, fazendo necessária a venda de todos os guarda-chuvas de seu estoque, o que o fez adquirir uma enorme fortuna.

Não foi sem surpresa que logo no dia seguinte viu mil guarda-chuvas abandonar os armazéns, cobrindo o custo de cinco mil. No entanto, só quando, três dias depois, já colocara no mercado seis mil guarda-chuvas é que considerou que não valia a pena ofender o amigo caixeiro-viajante por tão pouca coisa e dirigiu-se aos Correios [...], e regressou ao armazém sorrindo feliz ao passar por uma rua de Lisboa atravancada de chapéus de chuva (ALMEIDA, 1996, p. 56-57).

No decorrer da narrativa, percebemos uma nova identidade sendo construída na personagem, pois está diante de toda sua riqueza alimentou um sentimento de culpa por ter adquirido fortuna em decorrência de um desastre que custou a vida de muitas pessoas, pois uma chuva desenfreada durante muitos dias sobre a ilha derrubou casas, trazendo ao povo uma enorme tragédia e a ele patrimônio. Diante disso, buscava tranquilizar sua consciência fazendo favores e doações aos mais necessitados, isto é, aqueles que mais precisavam de ajuda. Estas benfeitorias contribuíram também para que a personagem ingressasse na vida política, ocupando o cargo de vereador.

CONCLUSÃO

A intenção, neste ensaio, foi fazer um estudo acerca da literatura africana de expressão portuguesa, do autor cabo-verdiano Germano Almeida, bem como dos elementos que configuram a identidade em seu livro *O testamento do Sr. Napumoceno* sob o olhar pós-colonial.

Para tanto, em suas linhas deste ensaio procuramos evidenciar como a literatura permite-nos reflexões acerca da formação da identidade e da consciência nacional. E,

embora obras africanas de expressão portuguesa tenham sido condicionadas e demarcadas pela história do colonialismo europeu, com o processo descolonização da África, outras obras procuraram preencher os espaços vazios deixados pelo colonialismo, concedendo esses espaços àqueles que até então estavam silenciados.

No âmbito das reflexões, pontuamos que os estudos pós-coloniais têm ganhado destaque neste quesito, reiterando o respeito às diferenças culturais presentes ao redor, pois entende-se que as identidades são construídas através do contato com a cultura do outro e, além do mais, é preciso dar ver e voz as culturas que muitas vezes são silenciadas por uma visão eurocêntrica.

O testamento do Sr. Napumoceno se fundamenta em uma relação entre a história e a ficção sinalizadas por vários acontecimentos que fazem parte da construção de uma nação e identidade. Germano Almeida nos apresenta uma literatura livre / independente que visa a construção identitária de um povo por meio de questões culturais, políticas e sociais.

A história de *O testamento do Sr. Napumoceno* é narrada com certo tom de humor e ironia, pois descobrimos uma narrativa repleta de surpresas na medida em que Napumoceno da Silva Araújo, personagem que dá nome ao título, demonstrava ter uma vida solitária e discreta. Entretanto, com o conhecimento de detalhes peculiares de sua vida é permitido no momento em que o testamento de 387 laudas é aberto. Os detalhes apresentam outro homem / uma outra identidade; identidade de um homem que mostra desenvoltura em escrever, que fala sobre a família, sobre seus negócios e sobre tudo, relata suas aventuras amorosas.

Reiteramos em nossas reflexões a relevância das literaturas africanas de expressão portuguesa também por sua representatividade no campo literário, por suas narrativas peculiares e a qualidade das produções literárias os levam a ser discutidos e estudados por diversas áreas dentro e fora de seus países de origem. Germano Almeida é um exemplo de escritor que se apropria de estratégias literárias para tentar construir em seus textos uma narrativa que coloque em evidência as diferenças culturais e a diversidade étnica que existem no território africano.

Diante do que foi exposto, é preciso estarmos dispostos a lançar um olhar para as artes literárias africanas, pois estudar a linguagem a partir da arte literária faz-se necessária, visto que a arte é criada pelo e para o homem como forma de refletir sobre o mundo ou espelhá-lo, como meio de representar uma história, explorar novas formas de olhar e interpretar o mundo que se revela e se modifica.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.

ALMEIDA, Germano. *O testamento do Sr. Napumoceno*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1991.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULO, Mayara Gonçalves de; SÁ, Jussara Bittencourt de; BRANDOLT, Marlene Rodrigues. *O testamento do Sr. Napumoceno: reflexões sobre a identidade cultural na literatura caboverdiana*. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 13, n. 2, p. 255-267, jul./dez. 2018.

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Disponível em: http://minhateca.com.br/v.voltar/Hist*c3*b3ria/Livros%20de%20humanas/BHABHA*2c%20Homi.%20O%20local%20da%20cultura,24381172.pdf. Acesso em: 15 jun. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. *Quem precisa de identidade?* Disponível em: <http://www.culturaegenero.com.br/download/hall.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria. *Por uma razão decolonial*. Revista de Ciências Sociais, v.14, p.66-80, 2014.
- RAUEN, Fábio José. *Roteiros de iniciação científica: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e a apresentação*. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.
- ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, Larissa (Orgs.). *Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, 2017.
- SILVA, Rebeca Bulcão da. *Entre percursos e regressos: formações identitárias na obra de Mia Couto*. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/ri/2669> Acesso em: 17 mar. 2017.
- SILVA, Maurício. *Angola, Moçambique e Cabo Verde: uma introdução à prosa de ficção da África lusófona*. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/20491/13330> Acesso em: 17 mar. 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade*. Disponível em: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/130554/Books_2010_2019_027-2014-1_33.pdf?sequence=1 Acesso em 12 mar. 2017

Recebido em 05/11/2018. Aprovado em 02/12/2018.

Title: *Mr. Napumoceno's testament: reflections about the cultural identity in the cape verdean literature.*

Abstract: *The reflections that permeate this essay have their origin in studies with the Research Group Identities and Migrations, linked to the line of research Language and Culture of the Graduate Program in Language Sciences of Unisul. The object in this research is to do a study on the African Literature in Portuguese Language and the elements that configure identity through the writer Germano Almeida in his book intituled "The testament of Mr. Napumoceno" about the perspective postcolonial. The book under study allows us to affirm literature as a relevant place to be investigated and problematized either by the representation of the colonized world from the perspective of the colonizer or by the construction of the representation of the colonized from the influence of the colonizer.*

Keywords: *Literature. Identity. Postcolonial.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018269-280>

EJERCICIO INTERPRETATIVO SOBRE EL PANORAMA PÚBLICO DE LA OBRA DE LA ORGANIZACIÓN BARRIAL TUPAC AMARU (JUJUY-ARGENTINA)

Melina Gaona*

Resumen: *La intención de este ensayo es observar parte de la obra arquitectónica construida por la organización barrial Tupac Amaru de Jujuy para analizarla desde la crítica cultural. El territorio elegido para el análisis consiste en un parque temático, un parque acuático y una construcción réplica del templo de Kalasasaya y las Puertas del Sol y La Luna construidos en el cantri de los pobres en San Salvador de Jujuy. Esta obra es atravesada por distintas lecturas estético-políticas para desentramar parte del accionar multitudinario del sujeto político en cuestión y cómo éste ha operado reactivando nuevos sentidos locales en torno a la ciudadanía, el capital, el mercado, el consumo y los modos de pertenencia más tradicionales.*

Palabras clave: *Interpretación. Panorama público. Réplica y copia. Experiencia.*

Existe únicamente un ver perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completa será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra “objetividad”.

Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral.*

El fragmento de antesala a este texto alude al acercamiento sensorial, perceptivo y afectivo para la aproximación a, por ejemplo, una obra. Se compromete con lo que significa mirar, sentir, interpretar, tratar de dar sentido a algo que, podríamos anticipar, se escapará de todas formas a cualquier concreción sintética alcanzable. Agregaríamos lo que propone Grüner (1995) –incorporándose a lo planteado por Sontag (2008) acerca de la interpretación:

¿no se ve que la interpretación no es un mero intento de 'domesticación' de los textos, sino toda una estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de creación de nuevos imaginarios que construyen *sentidos* determinados para las prácticas sociales? ¿No se ve que la interpretación es, en este registro, un *campo de batalla*? (GRÜNER, 1995, pp. 11-12 – cursivas en el original).

Esta es la intención con la que interrumpimos una escena de todos los días para atravesarla de lecturas, discutiendo así también su estatuto artístico y productivo social. El escenario elegido dialoga con la ciudad de San Salvador de Jujuy en su conjunto. La ciudad –y sus sentidos– opera como marca fuerte que cimienta de manera condicionante las razones y contradicciones que se desarrollan como parte de la conformación de un colectivo multitudinario, la organización barrial Tupac Amaru, y con la obra en cuestión, el parque temático construido por sus miembros.

* CONICET - Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria - Universidad Nacional de Quilmes. E-mail: melina.d.gaona@gmail.com.

Someramente, podemos caracterizar a la Tupac Amaru en Jujuy como un movimiento colectivo de proyección comunitaria y asamblearia, articulador de demandas de clase, indígenas, de ciudadanía y de género y sexualidades, que durante buena parte de este siglo ha convocado a decenas de miles de personas sólo en la provincia (con alcance y posicionamiento a nivel federal), convirtiéndose en uno de los empleadores más relevantes de la época; más aún, se ubicó como interlocutor político de trascendencia histórica sobre el cual ha pivotado la política local¹. A partir de esta envergadura, la organización construyó miles de viviendas, media decena de fábricas, centros educativos primarios, secundarios y terciarios, centros de atención a la salud y a la rehabilitación integral de las personas, centros integrales comunitarios, polideportivos, un centro cultural, y decenas de piletas. Toda esta obra se encuentra distribuida en la provincia de Jujuy, y de manera más acabada generando un entorno íntegro para el desenvolvimiento de la vida cotidiana de sus habitantes en el ‘cantri’ construido en el barrio Alto Comedero, en las afueras de San Salvador de Jujuy.

Habiendo sorteado un detenimiento más profundo en otras imágenes destacadas de este colectivo, para este ensayo nos movemos puntualmente entre la ciudad en su conjunto y un fragmento del barrio construido por la organización elegida. El territorio elegido para el análisis consiste en un parque temático, un parque acuático y una construcción réplica del templo de Kalasasaya y las Puertas del Sol y La Luna. Tomamos al parque del barrio como imagen central, como materialización máxima de conscientes e inconscientes deseos colectivos. Lo consideramos una probable brújula de las pretensiones multitudinarias y un despliegue de espejismos que nos convocan a imaginar sentidos inconclusos en razón de la búsqueda metonímica de este deseo.

Buscamos observar a partir de la obra construida las articulaciones y reubicaciones de un orden sociocultural en la ciudad, como parte de las expresiones que han reactivado nuevos sentidos locales en torno a la ciudadanía, el capital, el mercado, el consumo y los modos de pertenencia más tradicionales. Generamos una serie de miradas múltiples a expensas de una misma escena, sin pretensión resolutive. Al sustraer de una imagen su ambigüedad podemos intentar profundizarla y complejizarla indiciariamente; observar y estimar un abanico de sentidos apelables, sin por ello asumir que es viable explicarla o traducirla. Así, a sabiendas que un ejercicio de este tipo parece “violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear, y todo lo demás que pertenece a la esencia del interpretar” (NIETZSCHE, 2011, p. 179), lo hacemos sin intención de reducirlo o alterarlo de manera última.

Estas lecturas sobre el parque están motivadas en razón de incorporar a un debate en curso otras maneras de abordar la situación de esta organización multitudinaria. El sentido común –tanto político como analítico– ha dictado sopesar su rol histórico ya sea en términos productivos economicistas, o a partir de las inclinaciones políticas partidarias, o en base a las relaciones y el ejercicio de poder internas, a modo de vara que busca ubicar su interpretación en afecciones positivas o negativas. La posición aquí planteada es que se puede abordar este fenómeno multitudinario desde una ‘acumulación perspectivista’ para procurar desentramar cómo es que muchas de sus acciones se disponen para la afección.

¹ Acerca de abordajes desde distintas disciplinas y con distintas preguntas de investigación sobre la Tupac Amaru ver: Manzano (2016, 2015), Tabbush; Caminotti (2015), Battezzati (2014, 2012), Gaona; López (2013), Rodríguez Blanco (2011).

El lugar elegido se dispone para esta búsqueda, en tanto se presenta similar a la experiencia de un panorama público, un artefacto artístico que le permite al espectador observar distintos montajes de escenario en escenario de manera no secuencial ni lineal, procurando una apreciación individual de un espectáculo público (BENJAMIN, 2005; BUCK-MORSS, 1995).

A partir de considerar *cómo* es lo que es² esta obra genera preguntas que guiarán el resto del artículo: ¿Qué se cuestiona de la ciudad trazada al construir un templo indígena como epicentro barrial? ¿De qué manera y qué demandas en esta concatenación simbólica? ¿La Tupac se ha corrido así del debate por la producción y la utilidad, por lo bueno y lo malo del hacer, creando materialidades espaciales en un registro diferente de la moral de las necesidades o de las rendiciones? ¿Nos habla de otra racionalidad económica en lo que ha decidido hacerse? ¿A qué se apela con esta materialidad si se la interpreta como una obra con excesos? ¿Y en cuál de estas cuestiones abiertas se pueden rastrear motivos para la fijación de la obra tanto para la ponderación como para su destrucción?

LA OBRA

El parque, dividido entre el espacio temático, el acuático, y el del templo, se encuentra emplazado en un sector central del barrio en relación con las alrededor de cuatro mil viviendas construidas por la organización Tupac Amaru en un poco más de diez años.

De frente a la entrada del parque temático se presentan dos figuras de lobxs sentadx con las camisetas de Gimnasia y Esgrima de Jujuy, celestes y blancas (cada uno de ellxs, en una androginia que escapa de cualquier evidencia generizante *a priori*). Los juegos del parque –toboganes y hamacas– son figuras de cemento de dinosaurios, retomados de la película estadounidense ‘La Era de Hielo’, y duendes, del dibujo animado argentino ‘Los peques’. Además hay esparcidos por el lugar pequeños autos antiguos de cemento y varios puentes de madera. El parque se encuentra rodeado por quinchos con techo de paja, mesas y algunos asadores. Se construyeron también en este predio dos canchas de básquet y fútbol cinco en cemento, que han sido utilizadas como espacio de reunión asamblearia.

Detrás del parque temático se encuentra el parque acuático. Éste, que es el complejo de piletas más grande de la ciudad, está conformado por varias piscinas encadenadas que dan forma a la imagen del mapa de la provincia de Jujuy. De un lado, se construyó una cascada con esculturas de pingüinos; del otro, dos lobos marinos de grandes dimensiones al borde de la pileta –réplica de los lobos de Playa Franca en Mar del Plata–. Además, sobre la pileta se han dispuesto barcos, toboganes y puentes. Esta pileta es la postal más recurrente para evocar la obra de la organización, postal que dispone de fondo centenares de viviendas coloridas en hilera.

Quizás, la imagen más imponente de todo el parque es la obra de aproximadamente 8.000 mts², réplica del templo de Kalasasaya de Tiwanaku, Bolivia. Este templo consiste

² Esta pregunta alude, casi a modo de cita textual, a un pasaje tan relevante como conocido del final del ensayo “Contra la interpretación” de Susan Sontag (2008).

en una pirámide escalonada de cemento, en cuya base superior se albergan figuras copiadas de los monolitos del Fraile y el Ponce (también presentes en Tiwanaku), además de los rostros esculpidos en piedra a lo largo de muchas de las paredes de la obra. En la cima del templo se encuentra la Puerta del Sol con vista de frente a gran parte del barrio. Esta puerta apunta al Este, calculando el alba en dirección a las serranías de Zapla. A cada lado de esta puerta se emplazan las figuras de Tupac Amaru y Micaela Bastidas, cada una de ellas esculpida mirando de frente a la parte más extensa del barrio.

Todo este parque fue construido entre los primeros sectores barriales de la obra de la Tupac Amaru. Limita con un micro-estadio de fútbol, con la tercera etapa de viviendas, de alrededor de veinte construidas, con el Centro Cultural del barrio, con el colegio secundario y, de espaldas, con un barrio ajeno a la organización, construido por el Instituto de Vivienda y Urbanismo de Jujuy, sobre el que se levanta un paredón a modo de barrera directa.

El conjunto de la obra no ha sido elaborada como una escena para una experiencia meramente contemplativa, sino que su cotidiana habitabilidad ha modificado de pleno su modo de ser, su forma y su incorporación a un régimen valorativo y de pertenencia con el entorno.

Este parque y el cantri de la Tupac –como fue nombrado desde un principio– fueron construidos en la zona sur de San Salvador de Jujuy por cientos de militantes de la organización en un territorio topográficamente complejo, de desniveles, de suelo árido y seco; en realidad, a contrapelo de su desarrollo, poco apto para la edificación y la vivienda. Este territorio se configura como el sector más populoso y popular de la ciudad, un fenómeno de explosión demográfica de magnitud sin antecedentes en la provincia, Alto Comedero.

DESCRIPCIONES SUCESIVAS. DIVERSIFICACIÓN SIMBÓLICA LA EXPERIENCIA COMO ACCESO

La plaza está rodeada de calles de tierra, tal como buena parte de las calles de todo Alto Comedero. La aridez y la dureza del suelo en el barrio hacen que cada vehículo que circule deje un tendal de polvo que se cuele por las orejas y las narices. El gris de las escalinatas del templo indígena y el beige de los techos de paja en los quinchos, contrastan con los cuerpos de los duendes y los dinosaurios, en amarillo, rojo y naranja, pero sobre todo con el cemento pintado de celeste, con forma de bota que hace a la vez de pileta y de provincia.

Este parque acuático apunta a ser el pivote más revelador de una serie de imaginarios colectivos locales. Al menos dos reguladores de status de la región y la ciudad se pondrían en juego porque ir a la pileta y vacacionar en Mar del Plata³ (adonde nos trasladan esos lobos marinos) no son actividades para cualquiera.

³ La ciudad costera se encuentra ubicada a dos mil kilómetros de San Salvador de Jujuy.

Pero además se apela a la pertenencia: a la *argentinidad*⁴ del lobo marino como imagen de la playa nacional y a la irreductible condición peronista que tienen los gordos símbolos del veraneo popular-obrero. Principio identificador nacional, los lobos marinos son también aspiraciones hasta ahora negadas: el ocio permitido para quien trabaja, veranear y vacacionar. En cierta medida, se denuncia al símbolo pero se lo hace propio.

Junto a los lobos se conforma una tríada simbólica en el parque acuático que hace imaginar un país y una época: toda la provincia de Jujuy, como forma puesta en mapa para ser observada solo desde la altura del templo; los lobos marinos que retrotraen a la costa rioplatense y al horizonte utópico obrero mencionado; y la última arista, que alberga la aún más artificiosa presencia de los pingüinos patagónicos, cuya puesta al sol en los márgenes de la pileta y en este barrio es sólo interpretable en base a la apariencia monolíticamente alineada con un proyecto político con origen en esos confines.

Toda esta exhortación al ocio zigzaguea permanentemente con las aspiraciones de pertenencia y los símbolos del auto-desarrollo individual y, en clave histórica nacional, con el desarrollo económico de las clases populares trabajadoras.

La pintada en los perímetros del predio del parque acuático expresan ‘Veranee con la Tupac’. Esta leyenda no pretende ser conciliatoria. La actitud de la invitación a compartir no puede despegarse de aquello que les fue históricamente negado. Se invita al veraneo pero se remarca a quiénes debería pertenecerles.

LA EXPERIENCIA COMO PRESENCIA INDÍGENA

El montaje de un templo indígena en el medio de una ciudad en sí misma, como es el *cantri*, podría reconocerse *a prima facie* como un desgaste ornamental de los signos (RIVERA CUSICANQUI, 2012), al incorporar un emblema a modo de alegato para lo que podría ser una forma de cohesión comunal. Inadvertidamente, casi podría pensarse como una complicidad desapercibida con cierta ‘nostalgia imperialista’ de época (ROSALDO, 1989), o con postales patrimonializadas de lo originario en los multiculturalismos contemporáneos.

Sin embargo, esta obra merece ser ubicada en querrela con los sentidos normalizados de la ciudad de San Salvador de Jujuy, sentidos que se construyen narrados en términos de una figura de localidad ideal abonada y restituida por los elementos más visibles a partir de los cuales se caratula el delineamiento de identificación univoca pretendido por los sectores hegemónicos. Como parte de las escenas visibles que aportan a la constitución de estas articulaciones hegemónicas locales podemos recuperar, entre otras, a la Fiesta Nacional de los Estudiantes (los desfiles de carrozas, las elecciones de reinas estudiantiles) (FICOSECO, 2007; BELLI; SLAVUTSKY, 1994), las conmemoraciones anuales del Éxodo Jujeño (GAONA, 2015), el símbolo deportivo del Gimnasia y Esgrima de Jujuy (el lobo jujeño) (BURGOS, 2014), las celebraciones y

⁴ Esta proposición de identidad homogénea nacional se utiliza de manera crítica, asumiendo la exterioridad obligatoria que requiere una conformación colectiva de este tipo. Advertimos que recurrimos a una articulación de la identidad en estos términos y a una expresión de este tipo, como muchas de las expresiones vertidas entre este ensayo, solo a nivel de movilización deconstructiva de dicha sentencia.

peregrinaciones populares cristianas de la Virgen de Río Blanco y Paypayá. Además del Carnaval en el que los sectores hegemónicos –rotulados como experiencia popular anual– se permiten hablar y habitar jolgoriosamente el interior no urbano. Estos sentidos hegemónicos acerca de los habitantes ideales de la capital provincial, sus roles y sus lugares en la ciudad son restituidos y legitimados por las representaciones gráficas mediáticas (BURGOS; GARCÍA VARGAS, 2008). Esta configuración ideal se presenta fenotípicamente blanca (de ascendencia europea o, en menor medida, árabe⁵), argentina (en conflicto y negación con la proximidad boliviana), católica, gaucha heroica (coherente con el nacionalismo criollo del siglo XX) y con necesidad de lo urbano como contrapartida de aquel territorio/paisaje etnificado, patrimonializado y fronterizo, que suponen la puna y quebrada provinciales (GARCÍA VARGAS, 2010; CAGGIANO, 2005; KARASIK, 1994).

Así, la espectacularización de lo indígena en la ciudad puede percibirse, en cambio, como signo eficaz, ante una operación urbana por desindigenizar la ciudad y por etnificar el interior provincial. La presencia de este símbolo indígena no es ni ornamental, ni pintoresco, sino que puede trascender como elemento crítico interno, como presencia incómoda que habla a partir de elementos construidos concatenadamente en comunidad⁶. Lo que se dice, lejos del ventriloquismo global (y local) que intenta insatisfactoriamente representar a lo diferente, es voz y performance de aquellxs que habitan la ciudad y que habitan este barrio. Y esa voz es un llamado a la imaginación, concretado en el paisaje *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

Lo *ch'ixi* como metáfora qhichwa habla de la conjugación de elementos diferentes sin subsumir uno a otro, tejido de materiales opuestos que no se dan como fusión desproblematizada, sino como trama heterogénea, filigrana en la que coexisten tanto antagónica como complementariamente texturas diversas. Esta trama *cheje* nos permite considerar un tipo de territorialidad en la que se reconozcan figuras renovadas del hacer colectivo y un territorio resultado del proceso permanente de las formas organizacionales de regionalidad actual.

LA EXPERIENCIA CORPORIZADA

Pareciera no haber margen para la duda. La identificación por medio del fútbol echa mano al repertorio más clásico de los símbolos de adecuación al ideal y a la norma. En el caso local: el lobo es jujeño, el lobo representa y es todos los jujeños⁷ y el lobo es masculino.

⁵ Lo blanco, como se percibe con los procesos de racialización, se presenta como decisión social y como marca geopolítica.

⁶ En este punto, al hablar de comunidad lo hacemos configurando un sector de la población que en gran medida se ve conformada por sectores migrantes que, por un lado, se vieron forzados a 'drenar' las regiones de puna y quebrada como elementos ya fragmentados a partir de la operación crónica de confinamiento excluyente que marginalizó a los habitantes de esta región, tanto del proyecto político nacional, como del provincial; y, por otro lado, por procesos más recientes de vaciamiento de polos productivos empresariales en la zona de las yungas y los valles más próximos.

⁷ Burgos (2014) presenta críticamente la manera en la que en las últimas décadas y hasta la actualidad, el club Gimnasia y Esgrima se erige como estandarte identificador clave de lxs jujeñxs y la manera prácticamente catacrética en la que Gimnasia se hace Jujuy.

Y así, la presencia de los dos lobos en la entrada parece un reaseguro de la estabilización de las figuras y los roles en y a través del fútbol. Aunque, como se mencionó en un primer momento, a primera vista se hace difícil una distinción evidente del género de cada unx de ellxs. Hasta parece inquietante notar la presencia de una figura de apariencia femenina en torno al fútbol.

Podríamos imaginar que estxs lobxs se desdoblan haciendo gráficas las contradicciones permanentes entre las que se desarrolla todo el movimiento de la Tupac, entre la norma y la adecuación más jerárquica y los devenires más fronterizos. Si es un lobo *varón* contentaría a cualquier ojo heteromasculino: torneado de modo que aparenta musculoso, de pectorales marcados y piernas fibrosas, atlético, de mirada feroz. Y si es un lobo *mujer*, qué hacer al respecto de la contextura física que presenta, considerando además que despliega pechos y cabellera larga, consiguiendo feminizar esa figura tan cara a uno de los elementos más eficaces del repertorio de sostenimiento identitario heteropatriarcal-masculino, tan férreo en la provincia.

Puede que esta mirada yerre de universal: el ojo asume primero a un masculino y da por sentado que la *diferencia* se establece en la operación feminizante del cuerpo. Parece construir una versión fantasmática de la mujer a partir de la imagen del varón. La elaboración paródica también puede imaginarse mediante la construcción de una feminidad con evidente potencia física, todo eso que no debe ser frente al canon estético y a las prácticas que se le requieren; virilidad y fortaleza en contra de la modelación cultural del género.

Podríamos también sugerir que la actitud de distorsión del femenino y el masculino en ambxs lobxs manifiesta que la *forma* extravagante se impone redefiniendo el *contenido* original; es decir, que en la enunciación masculina de la pertenencia futbolera, puede existir un guiño, una ruptura inadvertida de las fronteras hegemónicas del género, por la cual la paradoja se expresa en que la materialización más evidentemente masculinizante del parque (ese lobo jujeño), se estetice en una categoría de género aparentemente inválida: representacionalmente ¿lobx andróginx? ¿lobx trans? ¿lobx *drag*?

LA EXPERIENCIA DEL CONSUMO

La mostración de los objetos en el parque se presenta al juego en términos de valor exhibible. Más que su uso o su posibilidad de cambio, se reactiva el placer desde un lugar diferente, espectacular, que no tiene que ver con la posesión, aunque sí con la experiencia de consumo.

Los dinosaurios de chapa y cemento hacen también de copia, pero de figuras más contemporáneas de la industria cultural. Como práctica de apropiación a los símbolos del consumo, parecieran haberlos burlado al emplazarlos como uno más de los pliegues especialmente materiales de la comunidad y la reciprocidad. De alguna manera parecen actuar y narrar los imaginarios globalizados neoliberales en una inteligibilidad otra, que podría no traducirse de entrada como fetiche mercantil, sino ejercer una producción ingeniosa por la cual en la misma operatoria por hacer propios símbolos formulados específicamente como emblemas eyectores del mercado se hayan materializado

condiciones para vivir mediante una economía comunitaria del espacio. Los imaginarios de consumo parecen ser desafiados de lleno al haberse hecho acreedores de sus signos, performándolos propios en la copia⁸. Esta materialidad parece deslumbrar cierta potencia para exceder los imaginarios más simplistas de dominación cultural.

La escena no es armoniosa, ni complementaria con el capital, sino que pudo abrir un camino aparentemente disfuncional (SEGATO, 2012). Aunque, bien podría interpretarse como coherente con el carácter de la modernidad occidental, desde este occidente, al ser la ironía la que moviliza la obra, dado que la profanación de las imágenes sagradas del mercado resulta parte de los movimientos dialécticos inherentes a la readequación permanente de la modernidad. En definitiva, como repite Berman “todo está preñado de su contrario” (2011, p. 8).

LA EXPERIENCIA DE LA EXHIBICIÓN

La cualidad más habitualmente señalada entre los adeptos a la organización Tupac Amaru suele ser la masividad de la obra en general, la gestonaria y la necesaria: la que ha ‘otorgado’ condiciones de bienestar, fácilmente aprehensibles –el techo, la salud, la educación. Toda esa urgente necesidad habitacional parece resultar contraria a este gasto “improductivo”. Decenas de miles de ladrillos apilados, consumidos, gastados. Desgaste ornamental. Incoherencia por el derroche de la producción. Estos excesos parecen una afrenta a la moral de la necesidad por la que transita la experiencia comunitaria de estos sectores.

Puede inclusive resultar complejo incorporar todo este montaje a la moral cristiana moderna, dado que ésta no adscribe al gasto fastuoso público, ni concibe el derroche como función social positiva. Quizás por eso no se construyó una iglesia frente a esta plaza, como sí se hizo en el resto de las localidades aledañas. Quizás porque estos excesos tienen otras razones y sentidos regionales, planteados desde una racionalidad económica diferente, mas no incoherente. Así como quien hace la invitación abierta para la fiesta de carnaval, o para la pachamama en su casa; o aquel que vuelve al pueblo y ostenta los frutos de lo conseguido. Como quien invita a lo suyo demostrando no sólo que puede, sino que tiene de sobra. La ‘propiedad positiva de la pérdida’ (BATAILLE, 1987) tiene valor de reubicación jerárquica en el alarde de quien puede gastar. Y este es así un gasto logrado, al pensar lo agonístico y lo sacrificial como competencia hacia el prestigio y la imagen pública. Posible *potlatch* alternativo local.

Entre el número, el gasto, la masa, la obra desmedida, no se percibe un aura de racionalismo envilecedor del esfuerzo, del desgaste o de la pérdida. Aunque existe un comportamiento agonístico, no parece ser el principal movilizador del derroche de materia. Más bien existe una promesa de concreción de algo inconmensurable y ella parece ser la que ha movilizado la acción (BATAILLE, 1987).

⁸ Dos interpretaciones al respecto. Primeramente, que la copia no puede reconocerse linealmente como parte del hiperproductivismo mercantil de época, sino que más bien es acción que difracta transformando (HARAWAY, 1999). Por otra parte, que la copia se corresponde con la pérdida de la singularidad de por sí dada en las condiciones artísticas contemporáneas y que el valor político de esta experiencia de exhibición es su modo de habitabilidad (BENJAMIN, 2003).

Que cada parte parezca tanto premeditada como azarosa es coherente con un proyecto de prácticas resbaladizas, el cual, sin embargo, puede llegar a revelarse de manera más nítida en este tipo de expresiones visibles. Más allá de la aparente irreconciliabilidad entre la mencionada necesidad y esta obra, cabe exponer que la experimentación fáustica está presente en esta y en muchas otras instancias movilizadoras de la organización, como imagen ambigua y movediza, deseante, a expensas de más, siempre desarrollista.

LECTURAS POSIBLES ACERCA DE LA RÉPLICA Y LA COPIA EN EL PARQUE

La dislocación entre clase, posesión y consumo, quizás sea de los elementos más gravitantes para el análisis de la Tupac en su conjunto. La exhortación al consumo es convocada tanto como mito del progreso social más moderno; como haciendo de vía alternativa (o desviada) de los parámetros de pertenencia capitalista más recientes.

Este parque parece hacer culto a un tipo de consumo, al fetiche espiritual y a la promesa del acceso, traducidos todos en embellecimiento urbanístico y monumentalidad, como fórmula del mejoramiento social.

La presencia ubicua de la comunidad⁹ en el desarrollo de la experiencia del individuo es parte de una fórmula de existencia que ha predominado en la organización y en cierta medida se ve consagrada en esta obra. Tiene la intención de abarcar –sin separar, ni fisurar– como un todo coherente el ocio, el trabajo, la espiritualidad y la política.

Lo colosal de la obra se vale de las decenas de réplicas que en términos de signos encierran, además de los vastos sentidos previos (y debido a las circunstancias en las que se hunden), indicios de transformaciones simbólicas para los elementos allí presentes. Parece mostrarse como esa necesaria restauración de una promesa histórica, a partir de una expresión de la espiritualidad y el capitalismo que en la relación sujeto-objeto equipara y profana símbolos de la más diversa índole (BERMAN, 2011; BUCK-MORSS, 1995).

Es la melancolía que provocan algunos de estos símbolos la que los hace emerger de manera más visible en su actual acontecer como huella de la fragilidad de la cultura (BENJAMIN, 2005). Esta fragilidad se ve también expresada en la parodia que supone cada elemento imitado, al derivar sobre un nuevo sentido (disidente) del que hacía parte en un procedimiento original. Quien lo enuncia, el contexto y el uso los refuncionalizan en un valor tangencialmente paródico. La conjugación espectacular que han conseguido con el conjunto del parque transita tanto la ironía y la seriedad, como lo sombrío y lo festivo.

El exceso, la artificialidad y las ironías percibidas se presentan como terreno para recorrer de manera crítica la seriedad y la teatralidad satírica de un deseo común. La intensidad del parque puede hablarnos del deseo como voluntad ambiciosa y re-inventiva; atravesador de la formación colectiva, ni secreto, ni oculto, sin auras de vergüenza; un axioma radical reformulante (GUATTARI y ROLNIK, 2006).

⁹ En este caso, cuando hacemos alusión a la comunidad referimos, más que a las formas clásicas en la que se presenta en la modernidad, como dispositivo disciplinante, presencia multiforme, anónima, de concebible peligrosidad; al esfuerzo de búsqueda de completitud como principio inmanente, interpretado a veces como reciprocidad; de cierta inaccesibilidad racionalista (BLANCHOT, 2002).

Esto puede apreciarse cuando se han incorporado al privilegio del ocio moderno y lo han satirizado en la marcha; en la ritualidad esotérica del templo indio hecho para lxs coyas de la ciudad; en la androginia estilizante (y feminizante) del lobo, bastión del aguante masculino futbolero; al montar lo prehistórico, lo mitológico, lo mítico y lo peronista como parte de una misma esencia común.

El travestismo más elegante de los símbolos ciertamente ha permitido corromperlos cuando, ya siendo propios, la ironía de que lo sean logró hacer verosímil la sátira. Y ahí, en la seriedad que comporta la ironía, yace la reescritura más crítica como forma de cuestionamiento social. Planteamos, un paso detrás de la institucionalización del devenir multitudinario, la búsqueda más delirante de los sentidos porque así parecen darse, a modo de expresión crítica cuando se manifiestan primariamente. La valoración en estos términos, en este registro está dada por proponer otra lectura de los posibles, por no apearse ni creerse de lleno ninguno de los bordes identificantes extremos de cada elemento, pero también porque cuando teatralizan al ideal, reconstituyen la demanda en deseo y en placer adquiridos.

Mirar la obra como una obra camp colabora con asimilarla como apertura crítica necesaria, como percepción particular del mundo, y como autoría provocativa (SONTAG, 2008). El parque aparenta ser un lugar que evidencia las posibilidades de un programa que promueve la explotación política de la alteridad como vía para la crítica y el empoderamiento político colectivo.

APOSTILLA

El parque de la Tupac Amaru “es de todxs y es de nadie”. Esa es la justificación para que ambas acciones, la destrucción y la desidia, corroan en la actualidad la postal descrita, y dejen en evidencia lo inhóspito de Alto Comedero, lo relevante del afanoso cuidado día a día y -más polemizado aún- lo trascendental de la áspera intervención protectora del terreno.

La escritura de este ensayo se da a la par de los embates contra el conjunto de la organización, como sobre sus estandartes simbólicos, y se hace procurando que a partir de la descripción fragmentaria de la obra se puedan ver las numerosas voluntades, pretensiones y apuestas que lo alzaron, territorializándolo de cuerpos que en definitiva lo hicieron, lo habitaron, y aún lo usan y lo viven día a día frente a las estocadas certeras.

El parate abrupto en la existencia de este parque en su forma hasta aquí descrita tiene la función de la sustracción de su razón de ser cotidiana y simbólica para quienes lo hicieron. Pero además, y con mayor contundencia, procura como consecuencia una transformación sociopolítica basada en la experiencia de la discontinuidad, en el reconocimiento de la precaridad, en hacer saber de la fragilidad de la cosa, del terreno, de los cuerpos y de lxs sujetxs. Es claro que no se escuchan explícitos consentimientos de la profanación de lo profanado por estos días; sí, en cambio, inadvertencias de catástrofe inesperada.

Hacia el futuro el legado probablemente no sea (solo) las imágenes recurrentes solidarias como parte del repertorio a posteriori de los Derechos Humanos; sino, de manera más directa con sus productorex la experiencia de sustracción continua de lo que les fue propio, y la actualización en sus trayectorias del no merecimiento de lo que, una vez más, les es ajeno.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. España: Icaria, 1987.
- BATTEZZATI, Sebastián. La Tupac Amaru: movilización, organización interna y alianza con el kirchnerismo (2003-2011). En *Población y sociedad*, 21, 1, 2014.
- BATTEZZATI, Sebastián. La Tupac Amaru: intermediación de intereses de los sectores populares informales en la provincia de Jujuy. En *Desarrollo económico*, 52, 205, 2012.
- BELLI, Elena; SLAVUTSKY, Ricardo. Flores, reinas y carrozas. Reflexiones sobre la identidad en San Salvador de Jujuy. En KARASIK, Gabriela (comp.). *Cultura e identidad en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. España: Akal, 2005.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. España: Siglo XXI Editores, 2011 [1988].
- BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. España: Editora Nacional, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. España: Visor, La balsa de Medusa, 1995.
- BURGOS, Ramón. *Fútbol y política. El club Gimnasia y Esgrima y la construcción de una identidad jujeña (1975-2011)*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014.
- BURGOS, Ramón; GARCÍA VARGAS, Alejandra. El irrenunciable desafío de trabajar por Jujuy y su gente. Actores, cultura e identidad en el suplemento '50 aniversario de Pregón'. En *Oficios Terrestres*, 21, 2008.
- CAGGIANO, Sergio. *Lo que no entra en el crisol: inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005.
- FICOSECO, Verónica. *La construcción de la imagen de la mujer en la prensa gráfica de Jujuy durante la Fiesta Nacional de los Estudiantes*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2007.
- GAONA, Melina. Visibilidades, espacio social y mediático, y construcción de las identificaciones colectivas hegemónicas a partir de la evocación del pasado como relato del presente: El éxodo jujeño. En *Comunicación*, 33, 2015.
- GAONA, Melina; LÓPEZ, Andrea. Género, comunicación y cultura. En dos organizaciones sociales de San Salvador de Jujuy. Jujuy: Edionju, 2013.
- GARCÍA VARGAS, Alejandra. San Salvador de Jujuy: una, otra, esta ciudad. En GARCIA VARGAS, Alejandra (comp.). *Ciudad. San Salvador de Jujuy como texto*. Jujuy: Edionju, 2010.
- GRÜNER, Eduardo. Foucault: una política de la interpretación. En FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Brasil: Editora Vozes, 2006.
- HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. En *Política y Sociedad*, 30, 1999.
- KARASIK, Gabriela. Plaza grande y plaza chica: etnicidad y poder en la Quebrada de Humahuaca. En KARASIK, Gabriela. (comp.). *Cultura e identidad en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- MANZANO, Virginia. Tramas de bienestar, membresías y sujetos políticos: La organización Tupac Amaru en el norte argentino. En *Ensamblés*, III, 4 y 5, 2016.
- _____. Lugar, trabajo y bienestar: la organización barrial Tupac Amaru en clave de política relacional. En *Publicar*, XVIII, 19, 2015.
- NIETZSCHE, Frederic. *La genealogía de la moral*. 1° Ed., 1° Reimpr. Buenos Aires: R.P. Centro Editor de Cultura, Libertador, 2011 [1887].
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Charla abierta con Silvia Rivera Cusicanqui*. Organizada por el Área de Estudios Interdisciplinarios en Educación Aborigen del Departamento de Educación de la Universidad Nacional de Luján. Buenos Aires. Apuntes personales, 2012, septiembre
- _____. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2010.

RODRÍGUEZ BLANCO, Maricel. Participación ciudadana no institucionalizada, protesta y democracia en Argentina. En *Íconos*, 40, 2011.

ROSALDO, Renato. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo, 1989.

SEGATO, Rita. *Las humanidades frente a los Derechos Humanos*. Seminario de doctorado. FPyCS-UNLP. Apuntes de clase, 2012, junio.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación: y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008 [1966].

TABBUSH, Constanza; CAMINOTTI, Mariana. Tensiones entre igualdad de género y movimientos en la Argentina posneoliberal: acerca de la Organización Barrial Tupac Amaru (2003-2014). En *Perfiles Latinoamericanos*, 23, 46, 2015.

Recebido em 30/12/2017. Aprovado em 12/05/2018

Title: *Interpretative exercise on the panorama built by the social organization Tupac Amaru (Jujuy-Argentina)*

Abstract: *This essay looks at the Social organization Tupac Amaru's architectural work in Jujuy in order to analyze it from a cultural critic. The territory chosen for the analysis consists on a thematic and an aquatic park, and a replica temple of Kalasasaya and La Puerta del Sol y la Luna, all located in the country-club for the poor in San Salvador de Jujuy. We approach this piece from different esthetical and political views trying to dissemble the multitudinary procedures, and how they reactivated new local senses of citizenship, capitalism, market, consumption and the most traditional ways of belonging.*

Keywords: *Interpretation. Panorama. Replica and copy. Experience.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018281-295>

PIEDRABUENA E AS IMAGENS QUE ARDEM DE GIAN PAOLO MINELLI

Ana Carolina Cernicchiaro*

Roberto Svolenski**

Resumo: O presente estudo propõe analisar o projeto Zona Sur Barrio Piedra Buena, de Gian Paolo Minelli, que reúne fotografias dos moradores do complexo habitacional Piedrabuena, em Buenos Aires. Busca-se refletir sobre a ardência dessas imagens, analisando a forma como o trabalho de Minelli escova a história a contrapelo, segundo a expressão de Walter Benjamin, ao rememorar a história de luta e resistência dessas pessoas através da arte.

Palavras-chave: Fotografia. Gian Paolo Minelli. Piedrabuena. Resistência.

Pode uma imagem arder? Em *Quando as imagens tocam o real* (2012), Georges Didi-Huberman defende que as imagens ardem quando sobrevivem à destruição, ao incêndio que quase as pulveriza; ardem pelo desejo que as anima, pela intencionalidade que as estrutura, pela enunciação e inclusive pela urgência que manifestam. São imagens que não servem ao espetáculo, tampouco reconfortam, mas que, ao assoprarem as cinzas do tempo, mostram a brasa que ainda queima por debaixo da história. Neste sentido, são imagens que, na expressão de Walter Benjamin (1987), escovam a história a contrapelo, levantam questões apagadas pelo tempo, rememoram aquilo que havia ficado escondido sob a história oficial - esta que, nos mostra Benjamin, tem sido contada a partir do ponto de vista dos vencedores¹.

Em suas análises das teses benjaminianas sobre o conceito de história, Michael Löwy nos explica que a expressão escovar a história a contrapelo significa, “em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra”² (LÖWY, 2005, p. 73). Como nos mostra Didi-Huberman, também a partir de Benjamin, “o artista e o historiador

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: anacer77@yahoo.com.br.

** Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e professor dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). E-mail: svolenski@gmail.com.

¹ Conforme explica Löwy, o termo “vencedor” não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à “guerra das classes”, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos.

² Löwy apresenta ainda o duplo significado de “escovar a história a contrapelo”: “a) histórico: trata-se de ir na contracorrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual); a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão” (LÖWY, 2005, p.74).

teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

É essa responsabilidade que Gian Paolo Minelli assume no projeto fotográfico *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (2001-2006), de forma que as imagens dos moradores e dos edifícios do complexo habitacional Piedrabuena, localizado ao sul de Buenos Aires, na Argentina, causam ardência ao olhar. São retratos de um local esquecido, de um bairro abandonado e de pessoas que vivem à margem. Mais que isso, no entanto, são também imagens de resistência. Empurrados para as bordas da cidade, oprimidos pelos governos e ignorados pela sociedade, os moradores desse complexo habitacional iniciaram um processo de resistência coletiva e usaram a arte para demonstrar sua insatisfação e reafirmar sua existência em uma cidade que faz questão de esquecê-los. As imagens que nos são apresentadas por Minelli reforçam isso ao dar visibilidade a esta subjetivação política. São imagens que nos olham intensamente, diretamente nos olhos, reafirmando esse gesto de resistência, reconfigurando a partilha do sensível, para usar uma expressão de Jacques Rancière (2009), ou seja, embaralhando as separações entre o visível e o invisível, o ativo e o passivo, os que têm voz e os que fazem apenas barulho, ruído.

O complexo habitacional Piedrabuena localiza-se no bairro Villa Lugano³, que no início do século XX recebeu famílias de imigrantes de várias partes do mundo, especialmente italianos e espanhóis, mas também portugueses, croatas, franceses, sírio-libaneses, judeus, etc (BORDEGARAY, 2005, p. 238). Na década de 10, no entanto, as frequentes inundações e a falta de estrutura afugentaram muitas destas famílias, sobrando apenas aquelas com menor poder aquisitivo e uma enorme quantidade de espaços ociosos. Conforme mostra a historiadora Dora Eloísa Bordegaray, trata-se de um bairro no limiar, com uma diversidade cultural - e também desigualdade social - muito grande: “Lugano es el límite entre Capital y provincia, entre campo y ciudad, entre ciudadanos y migrantes advenedizos, entre adhesiones políticas de signos contrarios, entre viejos tangueros y músicos de última generación. Y como tal, es mucho más que una línea divisoria” (BORDEGARAY, 2005, p. 243).

Nestes espaços vazios do bairro, iniciou-se a construção de complexos habitacionais, dentre eles, o de Piedrabuena - um conjunto de edifícios padronizados e linearmente funcionais que, mais do que habitação para moradores das *villas de emergência*, deveria funcionar como um novo centro, evitando que essa população de baixo nível socioeconômico, que já estava à margem, chegasse ao centro da cidade, isolando-a e afastando-a cada vez mais. Construído durante o primeiro governo peronista, o complexo habitacional começou a ser habitado na década de 80 durante a ditadura militar, para logo ser ignorado pelo poder público.

Entre os edifícios em formato de semicírculo, haviam cinco galpões que foram construídos para a fabricação das placas pré-moldadas utilizadas na construção dos

³ O bairro foi criado por um imigrante suíço chamado José Ferdinando Francisco Soldati (1864-1913), que, em 1908 nomeou o local de Villa Lugano, em homenagem a seu local de nascimento. Após o projeto *Zona Sur*, em 2008 (aniversário de 100 anos do bairro), Minelli fotografou sua arquitetura - prédios, casas, ruas e praças. As imagens desse ensaio não possuem fotografias de retrato dos moradores como no projeto *Zona Sur*, seu foco é o espaço urbano.

edifícios, um deles serviu por quase 30 anos como depósito dos materiais cenográficos do *Teatro Colón*, os outros quatro foram incendiados. Situado numa região central do complexo, o galpão que sobrou estava abandonado e com muitos problemas relacionados ao uso de entorpecentes nos arredores. Diante desse abandono, os artistas locais Luciano Garramuño, Juan “Pepi” Garachico e Roy Falco iniciaram, em 2006, a ocupação e a reforma das instalações com recursos próprios e doações dos outros moradores. Criou-se, assim, o *Galpón Cultural Piedrabuenarte*, um espaço para formação e produção artística e cultural.

As atividades do centro cultural envolvem os moradores do bairro e arredores em uma série de intervenções artísticas: exposições de arte, cursos de pintura, escultura, teatro e fotografia, bem como festivais de música, além de programa de rádio e canal no *youtube*. A principal dessas intervenções foi a reprodução de pinturas clássicas que Garramuño e “Pepi” fizeram nos prédios do bairro, transformando as paredes de concreto cinza em cores vibrantes, fazendo de Piedrabuena um verdadeiro museu a céu aberto.

A comunidade de Piedrabuena se recriou com a produção colaborativa de objetos, de desejos e de construção de identidade em processo constante de reconfiguração. A desestruturação das formas do social levou a uma “estética da emergência”, para usar a expressão de Reinaldo Laddaga (2012), sobre comunidades experimentais que, assim como os moradores de Piedrabuena, têm seu ponto de partida em ações artísticas voluntárias e coletivas e que surgem a partir de uma produção colaborativa de desejos. Conforme Garramuño relata em matéria produzida para o site *emprendecultura.net*, “se transforma un terreno baldío en una ciudad artística que detona una revolución dentro del barrio”, ao que Pepi complementa: “se convierte en una base operativa de intervenciones en el barrio”.

*

Acostumado a trabalhar em locais de conflito ou que, como Piedrabuena, estão em situações críticas ou de abandono, o fotógrafo e artista plástico Gian Paolo Minelli⁴ ficou impressionado com a história do bairro. A partir da convivência e ajuda dos moradores, especialmente de Garramuño e Pepi, iniciou o projeto *Zona Sur Barrio Piedra Buena*⁵. A primeira etapa do projeto consistia em fotografar a arquitetura do bairro; a segunda, em

⁴ Nascido em 1968, Gian Paolo Minelli cresceu no cantão de Tessin, na Suíça, mas mudou-se para Buenos Aires em 1999. Minelli possui uma série de outros ensaios e investigações fotográficas, são eles: *Discarica* (Coldrerio, Suíça, 1998 – 1999); *Vedermi* (Roma, 1998-1999); *Carcel De Caseros* (Buenos Aires, Argentina, 2000 – 2002); *Zona Sur Barrio Piedra Buena* (Buenos Aires, Argentina, 2000_2010); *Playas* (Buenos Aires, Argentina, 2004-2008); *Brno Zbrojovky* (República Tcheca, 2008); *Cité Des Poetes* (Cidade dos Poetas, Pierrefite Sur Seine, Paris, 2009 – 2010); *Notturmi Ferroviari* (Chiasso, Suíça 2011 – 2012); *San Antonio Oeste Patagonia* (Patagonia, Argentina, 2011). Em todos estes ensaios, fica evidente a preocupação do artista em conhecer a história do local, a maioria deles abandonados ou até demolidos, e resgatar sua existência através da fotografia, sem se focar na sujeira ou no abandono, mas na exploração das formas geométricas, das linhas e da composição que o tempo deixou marcadas.

⁵ Além de dois livros com as imagens de Piedrabuena e de Villa Lugano (*Zona Sur Barrio Piedra Buena 2000-2006* e *Villa Lugano 2008-2009*), Minelli também dirigiu o filme documentário *Buenos Aires, Zona Sur: Luciano y el arte de vivir en Piedrabuena* (2008), que retrata os problemas sociais do bairro e a resistência cultural a partir da vivência de Garramuño.

convidar alguns moradores a se fotografarem. Na primeira, quando são feitos registros apenas dos edifícios, as fotografias sem moradores na composição revelam o abandono e a precariedade a que o complexo habitacional está sujeito. São fotografias em que o céu cinzento compõe com as cores opacas dos edifícios desgastados pelo tempo e não recuperados estruturalmente.



Figura 1 - Minelli, "Paisaje #027", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 2 - Minelli, "Paisaje #013A", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Uma parte do complexo habitacional ao fundo, com crianças brincando num pátio, e o lixo em primeiro plano revelam a precariedade do ambiente. Não conseguimos ver o céu sem nuvens e as cores são contrastantes. Os calçados pendurados nos fios de energia elétrica que cortam a imagem passam praticamente despercebidos. Calçados que

provavelmente foram jogados por estarem desgastados ou até mesmo por não servirem mais nos pés de seus antigos donos acabam enrolados nos cabos. Uma espécie de ritual de passagem para uma outra etapa da vida, uma forma de olhar sempre para o alto e lembrar que um tempo passou, como olhar uma foto e lembrar que muita coisa mudou a partir do apertar do botão.



Figura 3 - Minelli, “Paisaje de las chicas”, Zona Sur, 2003

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

A simetria e geometrização de Piedrabuena, típica dos projetos de urbanização modernos – pensemos na *Ville Radieuse*⁶, de Le Corbusier - parece estar presente nas fotografias de Minelli. As linhas denotam um limite na composição fotográfica, podendo ser real ou virtual, em primeiro plano ou em perspectiva. Elas têm papel importante pelo direcionamento do olhar, como uma profusão de caminhos a seguir, além de reforçarem a tridimensionalidade do ambiente. Conforme explica Jeremy Webb (2014), as linhas horizontais refletem conceitos de estabilidade, continuidade e serenidade, já as verticais transmitem noções de força e certeza dentro da imagem, enquanto as linhas diagonais acabam com os conceitos de simplicidade e de certeza e transmitem movimento e ação.

⁶ Apresentada pela primeira vez no ano de 1930, em Bruxelas, e publicada em livro em 1935, a *Ville Radieuse* nunca chegou a ser construída.



Figura 4 - Minelli, "Paisaje #010A", Zona Sur, 2002.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 5 - Minelli, "Paisaje #024 con murales de la chicas", Zona Sur, 2002.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Quando se trata do registro da arquitetura do bairro, as imagens são em plano aberto sem profundidade, ou seja, o plano escolhido faz com que a imagem esteja em foco, sem um desfoque ao fundo. Já nas fotografias de retrato, com os moradores, há uma preocupação em deixar o fotografado em primeiro plano, portanto, as imagens têm foco no morador e a profundidade é levemente desfocada. Dessa forma, o fotografado fica em evidência. Além disso, as fotos são equilibradas: quando se tem apenas uma pessoa a ser fotografada ela é deslocada do centro para o lado esquerdo ou direito, praticamente obedecendo a regra dos terços ou a proporção áurea; nas imagens em que são duas pessoas registradas, elas geralmente ficam centralizadas, sempre com a imagem do bairro ao fundo, numa demonstração e reafirmação de temporalidade e localidade. Cabe destacar ainda, o forte apelo às cores, demonstrando o contraste com o cinza dos edifícios.

Mas o mais interessante das fotos talvez esteja no seu processo de captação. O fotógrafo propõe aos moradores que escolham um lugar que eles acham interessante e se retratem decidindo o enquadramento e o melhor momento de apertar o disparador. Minelli faz o foco, mas é o fotografado quem dispara. Ao entregar o aparato tecnológico – neste caso, o disparador -, ele permite que os retratados nos apresentem seu olhar sobre a sociedade. Nestes autorretratos, são os moradores de Piedrabuena que nos olham; nós, os espectadores, é que somos olhados. Neste sentido, podemos pensar que a fotografia arde por que é a imagem que nos vê. O sujeito que nela está nos observa e desestabiliza sua própria exclusão.

Minelli já havia utilizado semelhante estratégia no ensaio *Vedermi* (1998 - 1999), no qual fotografou moradores de Roma de origem não italiana, como curdos, egípcios, iraquianos, argelinos, nigerianos, entre outros imigrantes que procuraram fugir da pobreza e das guerras em seus respectivos países, e encontraram na Europa Ocidental o local para uma possível melhora das condições de vida. Assim como em *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, em *Vedermi*, Minelli entregava o disparador na mão do fotografado, com o intuito - como o próprio título do ensaio sugere - de que esses sujeitos fossem vistos. Em ambos os casos, estamos diante de povos expostos ao desaparecimento, mas o disparador na mão dessas pessoas, seus olhos voltados diretamente para a câmera, que nos olham intensamente, pedem que sejam vistos, que não desapareçam por completo. Povos que estavam subexpostos, passam a ser expostos em sua resistência. Em entrevista a uma rádio francesa, Didi-Huberman nos fala que os povos estão, em muitos casos, expostos a desaparecer.

Exposto é uma palavra interessante, já que quer ao mesmo tempo dizer estar em perigo de desaparecimento, por exemplo, e também quer dizer estar submetido a uma representação. Portanto, entendo o exposto nesses dois sentidos. Vocês sabem muito bem que é possível ver todos os dias o povo na televisão, nos documentários, enquanto se faz turismo, no mundo inteiro etc. Isso é o que eu chamei de sobre-exposição. Mas também há a sub-exposição. Há muitas coisas que não vemos, que nos são censuradas. Assim, a questão é saber onde se encontra, por assim dizer, a luz justa na representação. Ora, é interessante que na sua apresentação o senhor disse o povo e depois fez referência aos miseráveis. Eu gostaria de especificar que jamais digo o povo, digo sempre os povos, como os miseráveis (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Didi-Huberman (2014) conclui que vemos claramente os povos desaparecerem frente à subexposição, à censura, ao abandono, ao desprezo, mas também à sobreexposição, ao espetáculo e ao humanitarismo gerenciado pelo cinismo. Para Didi-Huberman,

los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación - política, estética - e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre *expuestos a desaparecer*. ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11).

Uma das hipóteses aqui é a de que, tanto em *Vedermi* quanto em *Zona Sur Barrio Piedra Buena*, Minelli tenta responder a essa questão utilizando a fotografia como

principal arma política para que os povos não sejam subexpostos ou sobreexpostos, mas para que percebamos seus atos de resistência, seu brilho longe dos holofotes. Para isso, Minelli busca se aproximar dessas pessoas, conhecer sua história, criar uma relação de intimidade com elas⁷, vê-las como sujeitos políticos, e não como objetos do conhecimento. O objetivo não é produzir uma fotografia bela ou um documento social, como um instrumento “dessa atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente” (SONTAG, 2004, p. 71), mas atribuir importância, conferir valor a seu tema.

Neste sentido é que a “beleza” das fotos de Minelli não está no cortiço e nos prédios decadentes do bairro como coisa atraente, curiosa ou tolerante, mas no encontro entre fotógrafo e personagem, ou melhor, entre o fotógrafo e a subjetivação política destes personagens, pois, como afirma Didi-Huberman, a beleza dos povos é uma beleza de resistência (2014, p. 206). O que essas fotografias fazem é apenas testemunhar a existência desse povo plural, sua sobrevivência como resistência.

Nas fotos de Minelli há mais do que uma simples representação superficial, há, como diz Siegfried Kracauer (2009, p. 69), um fenômeno espacial. Segundo Kracauer, “para que a história seja representada, deve-se destruir a conexão meramente superficial oferecida pela fotografia. Enquanto na obra de arte o significado do objeto torna-se fenômeno espacial, na fotografia o fenômeno espacial de um objeto é seu significado” (KRACAUER, 2009, p. 69). Esse fenômeno espacial é tudo aquilo que não é clichê, é o que muda o pensamento e as atitudes, é o que está por debaixo das cinzas da imagem que arde. Tudo o que nos é apresentado - a estrutura, as cores, as linhas e a composição - é este encontro, um registro desse tempo do encontro que é único. Segundo Kracauer, a própria fotografia é uma representação do tempo, ela retém o resíduo do qual a história se despediu (KRACAUER, 2009, p. 72), aquilo que a cidade colocou à margem, sob a sombra dos holofotes.

As fotografias de Minelli nos fazem pensar que elas são mais do que apenas um registro do real, mais do que a imagem de um condomínio de edifícios e seus moradores. As imagens trazem consigo diversos elementos em sua composição que nos permitem entender em qual atmosfera vivem esses moradores, como foram colocados à margem e como reagiram a esse abandono governamental, ao esquecimento da história. Pessoas que não se lamentam pelas condições em que moram, pelo contrário, estão orgulhosas de viver ali.

Isso fica muito evidente na tatuagem de Garramuño. Como forma de homenagear o local em que vive, ele tatuou Piedrabuena em seu corpo, ou seja, o bairro está nele assim como ele está no bairro. Esse registro está relacionado a uma resistência desse sujeito ao anonimato, ao desaparecimento, ele assume seu vínculo com o lugar e, dessa maneira, se coloca politicamente, demonstra resistência através do uso do próprio corpo como suporte para sua arte.

⁷ Em entrevista a Roberto Svolenski no dia 29 de julho de 2017, Minelli conta que precisa se sentir bem no local, ser aceito pelos moradores para que possa desenvolver seu trabalho.

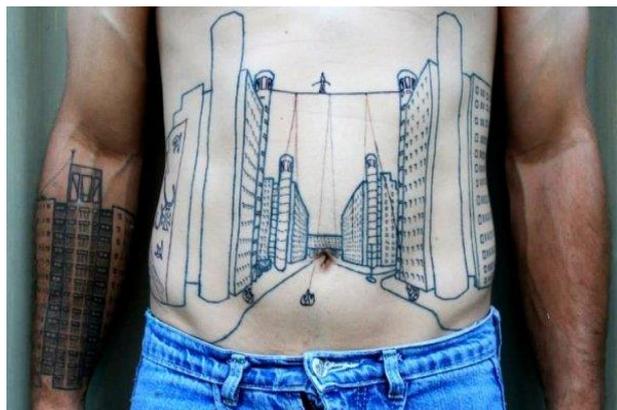


Figura 6 - Luciano Garramuño, acervo do artista, 2013.

Fonte: <http://villalugano.blogspot.com.br/2013/12/se-tatuo-el-momento-en-que-un-artista.html> (2017)

Nas fotos de Minelli, a história é contada sem que haja vitimização ou estetização da miséria ou da violência. Elas colocam em questão o estereótipo que se tem sobre a periferia e nos apresentam sujeitos ativos, que nos observam, rememorando o passado e o presente de luta dos vencidos. Ao devolver um direito à imagem, essas fotografias devolvem uma visibilidade que a sociedade usurpou. Esse sujeito que estava oculto agora nos olha e nos observa, ele olha diretamente para a objetiva, se apresenta como o morador do bairro que resiste, que desenvolveu essa resistência a partir da pressão exercida sobre Piedrabuena.



Figura 7 - Minelli, “Chicas”, Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Isso fica evidente na foto “Chicas”. Nela, duas mulheres brancas, loiras, vestidas com calça jeans e minissaia, com pernas e braços a mostra, se colocam numa posição de “empoderamento” sem demonstrar, em momento algum, tristeza ou infelicidade. O olhar com a cabeça levemente inclinada de uma e a posição do corpo da outra nos dá a sensação de que elas têm consciência de sua situação social, mas que também estão participando das decisões. Ao fundo, vemos os edifícios construídos na ditadura que agora abrigam

famílias de baixa renda. Um pedaço de muro que separa o galpão dos prédios e as cores cinzentas do concreto com janelas abertas chamam a atenção, não mais do que as duas mulheres que estão em primeiro plano na foto.

Após o registro de “Chicas”, os artistas Pepi e Roy devolvem a imagem à comunidade, primeiro através de sua projeção e depois na forma de pintura num dos muros de muito movimento no bairro Piedrabuena. Assim como essa fotografia, outras imagens registradas por Minelli também são devolvidas ao bairro na forma de pintura nas paredes. Ocorre um processo inverso ao da câmera obscura, enquanto naquela a pintura era feita a partir da projeção da imagem dentro de uma caixa através de um pequeno buraco, o mural de *Chicas* é produzido a partir da projeção na parede da fotografia que é pintada posteriormente. O objetivo desses artistas não era retratar a fotografia realisticamente, mas devolver ao bairro a imagem de seus moradores.



Figura 8 - Pepi e Roy, “Mural de las Chicas”, Piedrabuena, 2006

Fonte: frame retirado do vídeo de Gian Paolo Minelli, Mural de las Chicas em <https://www.youtube.com/watch?v=l4HztDQcJ9c> (2017)

As cores das fotos do projeto de Minelli atraem o olhar do espectador ao primeiro plano, já que ao fundo a cor é neutra. Com esse fundo neutro, qualquer elemento que possua uma cor ficará em destaque. As fotos possuem um alto contraste por quantidade de extensão, ou seja, possuem uma pequena parte em cores que são as roupas dos personagens em um cenário enorme quase monocromático ao fundo, dessa maneira, há uma relação quantitativa de cores em suas fotos e, portanto, uma composição harmônica nessa proporção que arrasta nosso olhar primeiramente para o morador do bairro.

A linguagem fotográfica desenvolvida por Minelli para esse ensaio utiliza elementos como luz natural, cores contrastantes e linhas que nos sugerem pontos de fuga. Essas linhas dirigem nosso olhar para um “passeio” pela imagem em perspectiva e profundidade de campo. Conforme explica Webb, “a profundidade de campo ajuda nossa imaginação a perceber a profundidade dentro de uma imagem, conferindo ênfase (foco afinado) a uma ou mais partes de uma imagem que queremos destacar. Dessa forma, os elementos que aparecem em áreas borradas ou fora de foco recebem menos destaque” (WEBB, 2014 p. 106).



Figura 9 - Minelli, Díptico, "Paisaje #001D + Alberto", Zona Sur, 2001.

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)



Figura 10 - Minelli, "Jarinka y su hermana + paisajes #006A - #006B", Zona Sur, 2006

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Além de fotografias individuais, Minelli produz composições com duas ou três fotos, fazendo dípticos e trípticos. No caso da composição "Jarinka e sua irmã", vemos ao centro as duas mulheres olhando diretamente para quem as olha. O fundo desfocado faz com que nossa atenção seja direcionada ao olhar delas, principalmente por estarem em contraste com o cinza da rua e dos edifícios. A passarela entre os edifícios de cor vermelha aparece nas outras duas fotografias que compõem o tríptico. A posição em perspectiva das duas imagens em vermelho acaba por direcionar nosso olhar para a fotografia que está ao centro. É como se uma moldura reforçasse que a atenção deve ser direcionada para as duas pessoas em foco no centro da foto e da composição tríptica. Os muros em formato de triângulo ajudam a direcionar esse olhar. Mesmo tendo a passarela entre os edifícios como elemento de ligação entre as fotografias, o olhar acaba por se fixar diretamente no autorretrato daquele que nos olha. O olhar sereno reafirma a resistência das personagens. A imagem pulsa pelo tema e pelos elementos que estão dispostos nas três fotografias. Uma passarela vermelha ligando pontos distintos é capaz de criar um fluxo, ou seja, um movimento quando a olhamos. Duas imagens que independentes já nos dizem muito e, quando colocadas ao lado de uma terceira foto, criam esse fluxo com movimento e ritmo, de forma que o observador traça o olhar a partir das bordas para o centro. Uma composição com ritmo. Conforme explica Webb:

Para que uma imagem tenha ritmo, ela deve, de alguma forma, pulsar. Em termos musicais, o ritmo é usado como uma batida de base, ou estrutural, sobre a qual inserimos uma melodia. Essa batida deve ter sempre a mesma velocidade, ou intensidade, para garantir que os sons produzidos não sejam caóticos nem dissonantes. Em termos fotográficos, essa pulsação pode ser criada de diversas maneiras: pela disposição harmônica de objetos igualmente espaçados; pela repetição de um motivo, sugerindo um padrão perceptível; por um aspecto familiar presente em toda a imagem (WEBB, 2014, p. 88).

Todas as fotografias que Minelli produz possuem uma característica própria que se refere à textura das imagens. Isso porque, para o registro tanto dos locais quanto dos moradores, ele utiliza uma câmera para grandes formatos, que registra a imagem em negativo tamanho mínimo de 10x12,5cm aproximadamente. Esse formato de câmera é muito utilizado por fotógrafos de moda e de publicidade pela alta qualidade de suas fotos, pois, além de produzir negativos grandes, permite controlar o foco pela distância entre a lente e o filme, bem como utilizar a perspectiva com a inclinação da parte de trás da câmera. É um tipo de câmera que exige uma boa técnica de manuseio, pois trata-se de equipamento extremamente manual. A fotografia de grande formato gera também uma textura diferente, com maior qualidade e definição de imagem quando ampliada.

Por não serem fotografias realizadas no período noturno, o uso da luz natural é outro aspecto que deve ser levado em consideração nessa análise. A utilização da luz contínua, sem o uso do flash dedicado⁸ requer que o fotografado pose para a fotografia, pois ao contrário das câmeras profissionais do tipo *DSLR*⁹, as câmeras de grande formato necessitam de um tempo um pouco maior para o registro, incluindo a sensibilidade do filme, principalmente quando não há iluminação artificial como as utilizadas em estúdio pela publicidade.



Figura 11 - Minelli, “Luciano y Joko + paisaje sede social”, Zona Sur 2002

Fonte: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

⁸ Recebem essa denominação de "dedicados" porque funcionam apenas nas câmeras de marca homônima ou na especificação do fabricante, ou seja, é o flash que vai acoplado na parte superior das câmeras.

⁹ DSLR - *Digital Single-Lens Reflex*. As câmeras DSLR possuem um espelho central que envia a imagem para que possamos visualizar no *view finder*.

No caso do díptico de Luciano e sua esposa, novamente o fundo desfocado traz o casal para o primeiro plano. As cores claras das roupas sobressaem em frente ao fundo de tom azulado, transformando a fotografia em uma imagem fria. Na foto ao lado esquerdo, tem-se um muro que traça uma linha diagonal, um veículo que está em primeiro plano praticamente numa proporção áurea e o conjunto habitacional ao fundo. Todos esses elementos estão em foco, ou seja, a profundidade de campo não se aplica nessa imagem, principalmente por estar retratando todas as linhas e cores com a melhor qualidade possível. A linha diagonal que o muro proporciona tem aspecto positivo em relação à leitura que comumente fazemos da esquerda para a direita, levando nosso olhar a fixar-se diretamente no casal que nos olha. Ambas as fotografias estão no mesmo ambiente, provocando uma continuidade ao nosso olhar em diferentes fotos. Dessa maneira, entende-se que todos os elementos estão inseridos no mesmo local e que, mesmo sendo imagens distintas, são potencializadas pela junção e continuidade que as linhas e elementos que compõem a linguagem possuem.

Uma vez que as fotos possuem tamanhos grandes e têm melhor qualidade quando impressas para a exposição, 80x100cm, é possível verificar com atenção todos os elementos que estão na composição da fotografia, especialmente o olhar dos moradores que, diretamente para nós, nos queimam. Direccionamos nossa atenção primeiramente para esse olhar para depois passear pela imagem. Para Michael Freeman,

a imagem precisa ser grande o bastante quando vista para poder ser lida em detalhe, portanto quanto mais do campo de visão ela cobrir, geralmente melhor. Julgar o quão escondido o assunto menor está à primeira vista é crucial: se muito sutil ou muito pequeno o risco é que o espectador não o entenda e simplesmente passe adiante (FREEMAN, 2014, p. 74).



Figura 12 - Minelli, “Pepi”, Zona Sur, 2004

Foto: <https://www.gianpaolominelli.com/works> (2017)

Pepi, um dos artistas do coletivo *Piedrabuenarte* que pintou diversos murais pelo bairro, é fotografado em frente a uma reprodução da *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Como se sabe, a pintura foi produzida a partir de fotografias que circularam nos jornais

após o bombardeio da cidade, em abril de 1937, durante a Segunda Guerra Mundial. A cidade espanhola sofreu ataques da força aérea alemã e Picasso, diante da dor, pintou monocromaticamente essa tragédia. Se Pepi escolheu esse local para ser fotografado por Minelli, ou melhor, registrar o autorretrato, então deve haver uma relação de afeto entre obra e autor. Piedrabuena não é um campo de batalha, mas tem-se uma batalha diária de resistência. O autor da reprodução retrata a dor das vítimas de Guernica e de seu próprio bairro.

Há na imagem um feixe de luz que ilumina o rosto do artista. A fotografia inicia com uma iluminação intensa no lado esquerdo, ressaltando seu rosto, a intensidade da luz vai diminuindo e escurecendo para o lado direito. Essa intensidade do contraste monocromático com somente uma luz que incide sobre a face de Pepi, equilibra com a face de Guernica ao lado. Um equilíbrio quase simétrico. Assim, a imagem nos apresenta três olhares: a pintura com dois olhares, para a esquerda e para cima, e outro do artista que nos olha diretamente. Os muitos olhos parecem querer nos lembrar que a imagem também nos olha, questão que fica ainda mais evidente se lembrarmos dos olhares desafiadores para a câmera e do próprio processo de captação da imagem, o disparador na mão do personagem, enfim, na indecidibilidade entre retrato e autorretrato, entre objeto e sujeito do olhar.

As fotografias de *Zona Sur Barrio Piedra Buena* são muito mais do que imagens de edifícios marcados pela ação do tempo ou de moradores das periferias das grandes cidades. Elas não repetem um clichê, um estereótipo excludente. Sua potência está na história desses vagalumes que, mesmo apagados pela mídia, ainda estão vivos e brilham fortemente, basta olharmos para além dos holofotes, para o escuro que o espetáculo e a história não mostram, para aqueles que foram deixados como invisíveis. Neste sentido, ao retirar as cinzas que foram depositadas sobre essas pessoas, cinzas que funcionam como apagamento, esfriamento, subexposição, Minelli reconfigura a partilha do sensível nos apresentando estes sujeitos e seus olhares sobre eles mesmos e sobre nós, devolvendo o direito a ser imagem e a fazer imagem que a sociedade quis lhes tirar. E assim, no encontro com esses olhares, no assoprar dessas cinzas, as imagens ardem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas*. vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BORDEGARAY, Dora Eloísa. "Historia y memoria en la construcción de una historia barrial: el caso de Villa Lugano." In: *El descubrimiento pendiente de América Latina: diversidad de saberes en diálogo hacia un proyecto integrador*. Org. N. Rebetz Motta y N. G. Ganduglia (coords.). Madrid: Signo Latinoamérica. 2005. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7894>>. Acesso em 06/05/2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, MG. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, 2012. Disponível em:

<<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/5/showToc>>

Acesso em 09/06/2016.

CERNICCHIARO, Ana Carolina; SVOLENSKI, Roberto. Piedrabuena e *As imagens que ardem* de Gian Paolo Minelli. *Crítica Cultural* – Critic, Palhoça, SC, v. 13, n. 2, p. 281-295, jul./dez. 2018.

- _____. *Inatural*. Entrevista de Georges Didi-Huberman concedida a François Noudelmann. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. 2013. Disponível em: < <http://inatural-inumana.blogspot.com/2013/01/entrevista-de-georges-didi-huberman.html> > Acesso em: 06/05/2017.
- _____. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2014.
- FREEMAN, Michael. *A mente do fotógrafo: pensamento criativo para fotografias digitais incríveis*. Trad. Gustavo Razzera. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. “A fotografia” In: *O ornamento da massa: Ensaios* Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MINELLI, Gian Paolo. In: *GalleryNightsTV*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=snciQh_PALo> Acesso em 20/12/2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética como política*. In: Revista Devires. Trad. Augustin de Tugny. Belo Horizonte: jul/dez. Devires, 2010.
- _____. *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.
- WEBB, Jeremy. *O design da fotografia*. Trad. Denis Fracalossi. 1ª Ed. São Paulo: Gustavo Gili GG, 2014.

Recebido em 29/11/2018. Aprovado em 06/12/2018.

Title: *Piedrabuena and the Burning Images from Gian Paolo Minelli*

Abstract: *The present study proposes to analyze the Zona Sur Barrio Piedra Buena project by the artist Gian Paolo Minelli, which brings together photographs of the residents of Piedrabuena complex in Buenos Aires. It seeks to reflect on the burning images, analyzing how Minelli's work brushes the history against the grain (in the words of Walter Benjamin) by remembering the history of these people struggle and resistance through art.*

Keywords: *Photography. Gian Paolo Minelli. Piedrabuena. Resistance.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018297-306>

AFFECTOS ENCARNADOS EM O CÂNTICO DOS CÂNTICOS, DE ANGELA LAGO

Elizabeth da Penha Cardoso*

Luis Carlos Girão**

Resumo: No presente artigo, propomos uma breve análise crítica do livro-imagem *O cântico dos cânticos* (1992), da brasileira Angela Lago, em busca de afectos encarnados em suas páginas duplas. Objetivando a realização de tal exercício, partiremos da metodologia proposta pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), quando discutem sobre perceptos e afectos na constituição de um pensamento filosófico; bem como mobilizaremos os escritos do também francês Georges Didi-Huberman (2012;2013), no referente aos efeitos presentes nas imagens encarnadas da história da arte. Como auxílio à leitura da narrativa pictórica nessa obra, buscamos a reflexão da brasileira Lucia Santaella (1993), em sua teoria peirceana da percepção, quanto à utilização de perceptos visuais na produção de sensações.

Palavras-chave: Afectos. Angela Lago. Literatura Infantil. Perceptos.

Só consegui terminar o livro, quando decidi deixá-lo sem palavras. Velei o texto. Cobri o espaço a ele reservado nos desenhos, com ornamentos e flores. Páginas se dobram sobre si, querendo talvez O CÂNTICO DOS CÂNTICOS intocado, num lugar sagrado, pleno de seus segredos.

Angela Lago, 1992b.

INTRODUÇÃO

A produção literária brasileira destinada a jovens leitores teve seu *boom* na década de 1970, após diversas reformas educacionais e num contexto cada vez mais explorado pela sociedade da imagem, do espetáculo. Quando os produtores de livros infantis e juvenis começam novamente a trazer ilustrações, imagens, narrativas pictóricas para o corpo de suas obras – no entanto, com o diferencial de os textos visuais agora exercerem papel de coautoria das histórias, em mesmo peso que os textos verbais –, é também quando eclodem nomes marcantes no cenário editorial do País, e aqui trazemos o de Angela Lago.

Nascida em Belo Horizonte, assistente social por formação, na PUC-Minas, e artista plástica por paixão, a mineira foi uma das primeiras artistas-narradoras do Brasil a fazer uso dos mais diversos meios e dispositivos na constituição de sua literatura. Em plenos

* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: elizcardoso@terra.com.br

** Mestrando em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bolsista CAPES e pesquisador na área de Literatura Infantil e Juvenil. E-mail: luis.changmin@gmail.com.

anos 1970, Lago estudou artes gráficas e psicopedagogia infantil em instituições renomadas de países como Estados Unidos, Venezuela e Reino Unido, com experiência no atelier do escultor norte-americano Karl Bitter, retornando ao país e dando início à sua carreira artístico-literária com os títulos *Sangue de barata* (1980) e *Fio do riso* (1980) – livros ilustrados que compõem a *Coleção Copo de Leite*, pela editora Vigília. No entanto, o fascínio da artista pelo objeto livro infantil resultou em diversas possibilidades de narrar, contar, mostrar histórias – traço presente nas obras que publica até hoje. Esses primeiros livros renderam-lhe o selo de *Altamente Recomendável para Crianças* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) em meio às produções de 1980, exatamente por trazer um jogo de percepções, sonoras e visuais, que estará presente em toda sua obra.

Não tarda e Angela Lago tem sua primeira publicação sem fazer uso de qualquer texto verbal, com o lançamento de *Outra vez* (1984). Nesse livro-imagem, a autora narra uma história pictórica, que levou a obra a receber, no mesmo ano, o prêmio de *Melhor Livro Sem Texto* pela FNLIJ – categoria esta que, também em 1984, muda de nome e passa a ser *Melhor Livro de Imagem*. Ao lado de nomes como Juarez Machado, Ziraldo e Eva Furnari, Lago foi uma das responsáveis pela mudança que marca o livro ilustrado em território nacional entre as décadas de 1970 e 1990, ao enfatizar a importância de textos visuais equiparando aos tradicionais textos verbais na experiência estética dos jovens leitores.

O jogo com as percepções que a autora mineira segue desenvolvendo em seus livros, ao utilizar-se de tecnologias ainda não tão exploradas, resultou na publicação de *Sua alteza a Divinha* (1990). Os *perceptos* do leitor – atingidos pelos *afectos* encarnados na arte de Lago – são re-significados quando o mesmo se vê diante de uma narrativa onde textos verbal e visual se mesclam, tão intimamente, que as palavras, signos verbais, se tornam desenhos, signos visuais, e os desenhos se tornam palavras: um verdadeiro jogo de charadas, de adivinhas.

Porém, nosso objeto de análise só chega aos leitores dois anos depois, quando Angela Lago publica aquele que é premiado como *Hors-Concours Melhor Livro de Imagem* pela FNLIJ: *O cântico dos cânticos* (1992a). Com uma primeira edição pela Paulinas, o livro-imagem foi reeditado em 2013 pela Cosac Naify, confirmando-se como uma das principais obras da artista mineira. E ao efetuarmos uma leitura dessa primeira edição, temos como objetivo realizar um exercício para identificar como Lago encarna *afectos* na infinitude dessa narrativa sem palavras, reveladora de encontros e desencontros.

AFECTOS ENCARNADOS

Antes de nos determos à análise propriamente dita de *O cântico dos cânticos*, cabe trazer à tona alguns aspectos teóricos e metodológicos que envolvem uma discussão sobre os *afectos* que transpassam *perceptos*. Elencar alguns pontos de reflexão comuns ao fazer artístico de produções localizadas nos mais diversos meios – escultura, literatura, música,

pintura –, abre nosso campo de pensamento sobre as sensações existentes nos universos tornados possíveis pelos artistas.

Em tal contexto, o último escrito conjunto dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, intitulado *O que é a filosofia?* (1992), disserta acerca da própria filosofia, apontando para novas metodologias de um pensar filosófico, baseado na imanência. Quanto à especificidade de tal escrito, dentro do que os autores discutem sobre “Filosofia, ciência lógica e arte”, ficamos diante de um verdadeiro exercício crítico de como pensar, sentir, viver a arte, partindo de uma compreensão desautomatizada sobre *perceptos* e *afectos* na constituição de um conceito.

Ao abrirem a porta de sua reflexão pelo viés da sensação – no caso, a visual, como acontece no livro-imagem de Angela Lago –, Deleuze e Guattari imprimem em palavras uma filosofia que apela às percepções do leitor. No entanto, os pensadores europeus tratam das sensações, percepções e afetos em seu caráter efêmero, de extrema potência, anterior às múltiplas significações – em seu momento de pura qualidade: os *perceptos*, que significam nas percepções, e os *afectos*, que germinam os afetos.

Ao passar da pintura à música, das esculturas à literatura e ao cinema, os filósofos franceses afirmam que um artista precisa usar dos *perceptos* e *afectos* na elaboração de uma obra que se sustente sozinha, sem quaisquer outros suportes – que não a si mesma. Para tal ação criadora, eles apontam variados critérios, fundamentando assim pensamentos críticos que partirão de tais obras, dotadas desta “força da verticalidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 214).

Ao afirmarem que as obras artísticas entram por um espaço liminar, Deleuze e Guattari apontam para essa qualidade de pura potência, que faz “vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação” (1992, p. 219). Esse vibrar, passagem por uma abertura e chegada a um esvaziamento de sensações, expõe a efemeridade que transpassa toda obra de arte. Porém o transpassar se dá pelo devir humano de uma produção artística constituída de *perceptos*.

Os *perceptos* são interiores à obra e ao homem – leitor, fruidor dessa obra. Eles existem como um elo de embate, de encontro e desencontro, criador de relações sensoriais entre obra e homem. Segundo os filósofos franceses: “O *percepto* é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219), ou seja, é um signo de sensação que existe antes, durante e depois da obra e do homem, passando por um processo de re-significação a cada novo embate.

Uma vez que falamos sobre o signo de sensação, e nosso objeto de análise é constituído por signos visuais, cabe destacar o que Lucia Santaella expõe ao afirmar que “o que ocorre no processo perceptivo é também uma ação sgnica” (1993, p. 63). Partindo de uma reflexão baseada no legado de Charles Sanders Peirce, a semiótica brasileira reforça o que o próprio pensador norte-americano diz quando o cita: “Um *percepto* visual obstrui-se em mim, na sua inteireza. Não estou, desse modo, consciente de qualquer processo mental pelo qual a imagem foi construída” (PEIRCE, CP 7.624 *apud* SANTAELLA, 1993, p. 62), em sintonia com o que Deleuze e Guattari discorrem sobre as sensações geradas a partir dos *perceptos*, matéria-prima das obras de arte. Essas sensações, que transpassam o homem, independem de um processo mental, exige um

processo sensorial, um embate “corpo-a-corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218; SANTAELLA, 1993, p. 91).

Ainda sobre os *perceptos*, Santaella (1993, p.91-92) complementa:

O *percepto* é aquilo que aparece e se força sobre nós, brutalmente, no sentido de que não é guiado pela razão. Não tem generalidade. É físico, no sentido de que é não-psíquico, não-cognitivo, quer dizer, ele aparece sob uma vestimenta física. É um acontecimento singular que se realiza aqui e agora, portanto irrepetível. Trata-se de um cruzamento real entre um ego e um não-ego, secundidade. *Percepto* etimologicamente tem o significado de apoderar-se, recolher, tomar, apanhar, ou seja, alguma coisa, que não pertence ao eu, é tomada de fora. É algo compulsivo, teimoso, insistente, chama a nossa atenção. Algo que se apresenta por conta própria e, por isso, tem força própria.

Esse aparecimento brutal dos *perceptos* sobre leitores, fruidores de uma obra de arte se faz sentir pelos *afectos* que constituem essas obras. Este “algo que só pode ser precisado como sensação”, em zona de pura indeterminação, de extrema potência de significados, que “precede imediatamente sua diferenciação natural”, a ser significado no embate entre obra e homem, um devir humano, que metamorfoseia as percepções, que “recria por toda parte os pântanos primitivos da vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225), é o *afecto*.

O artista introduz um *afecto* na sensação que deseja transferir, transpassar à sua obra. Formando uma verdadeira linguagem de sensações, o *afecto* está em constante processo de re-significação, é “como semiologia” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). Os filósofos franceses ainda consideram que

[...] os grandes *afectos* criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. (*idem*)

Ao acrescentar, criar esses novos *afectos* por meio de suas obras, o artista re-significa os *perceptos* de um leitor, fruidor em contato com esse objeto artístico. E uma vez que o *afecto* é um devir humano, um vir a ser, um vir a significar criado a partir das sensações preexistentes de um humano – o artista –, transmitidas para um meio – a obra –, atingindo brutalmente um outro humano – o leitor, fruidor –, em uma linguagem de potências que entram num embate, tornamo-nos testemunhas da transmissão para o futuro dessas “sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229). O *afecto* se mostra como um ruído, um universo sensorial possível que está encarnado antes, durante e depois do artista, da obra, do homem; assim como o *percepto*, que desencadeia, sem cessar, novas percepções no sujeito em contato direto com tais relações, que vivencia uma presentidade gerada pelo *afecto* que lhe afeta.

Quando afirmam que a carne “não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 231), os pensadores franceses reforçam suas palavras anteriores, sobre a obra de arte ser capaz de ficar de pé sozinha, sem

quaisquer outros suportes, detentora de suas qualidades máximas, independente, atingindo brutalmente os *perceptos* de um leitor, fruidor que com ela venha a estabelecer uma relação, um embate corpo-a-corpo. Essa mesma carne é “apenas o termômetro de um devir” (*ibidem*, p. 232), o recobrimento de um *afecto*, que faz revelar, aparecer uma sensação.

Discorrendo sobre o encarnado, isto é, “a voz da carne” na história da arte, Georges Didi-Huberman enaltece esse transpassar entre *perceptos* pelas sensações, reveladas a partir dos *afectos*. Esse entremeio, “entre superfície e profundidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34), é local do *afecto* criado pelo artista. Em tal zona de pura potência, o criador de *afectos* transita entre os *perceptos* expostos na superfície de seu meio e os *perceptos* interiores à sua criação, cuja sensação a ser gerada em um leitor, fruidor está em grau de infinitude. E esse leitor, fruidor terá acesso à qualidade transpassada pela obra em seu embate primeiro com a mesma, porém a sensação que faz vibrar nesse embate é apenas um rastro, um efeito do *afecto* criado, encarnado pelo artista.

O crítico e historiador de arte francês retoma tal reflexão do *afecto* encarnado ao longo de seus muitos escritos, criticando as metodologias nada frutíferas da tradicional História da Arte – que fecham as possibilidades de leitura, fruição de obras de arte existentes há muito mais anos que a própria disciplina. Didi-Huberman apoia uma crítica de arte que possibilite uma rasgadura na carne que constitui tais obras. Uma crítica que exponha os efeitos de *afectos* aos quais sempre estivemos entregues, pois “o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208).

Ao apontar para a possibilidade de uma rasgadura como meio de expor os efeitos de *afectos* encarnados em uma obra de arte emissora de tantos *perceptos*, tanto Didi-Huberman quanto Deleuze e Guattari reconhecem essa linguagem de sensações. No entanto,

[...] o ser de sensação não é a carne, mas o composto de sensações não-humanas do cosmos, dos devires [*afectos*] não humanos do homem, e da casa ambígua [*perceptos*] que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 236, grifo nosso)

Esse composto de sensações constitui o artista, sua obra e o leitor, fruidor dessa obra. O objeto lido, fruído é pura sensação, qualidade, fonte potencial primária de significações. É o monumento, acontecimento que “celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237), que leva ao leitor, fruidor dos efeitos de um *afecto* encarnado na obra pelo artista. No embate de *perceptos* criam-se relações entre artista, obra e leitor, fruidor, e essas relações de contraponto “juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires” (*ibidem*, p. 239).

Para a realização do exercício de crítica literária aqui proposto, em um objeto de análise constituído por imagens pictóricas, é substancial a importância desses devires, qualidades, possibilidades de significados transpassados pelo artista na sua obra de arte,

que entremeiam a superfície do leitor, fruidor, adentrando em sua profundidade. Tendo isso em mente, sugerimos a seguir uma leitura analítica para identificar alguns indícios de *afectos* encarnados nas páginas duplas de *O cântico dos cânticos*, esse composto de sensações criado com os *perceptos* de Angela Lago.

LITERATURA EM IMAGENS ENCARNADAS

Os segredos que compõem as 24 páginas não numeradas deste livro-imagem indiciam desde sua capa um mistério envolvente, que gera curiosidade e estranhamento no leitor, fruidor. A própria capa já expõe possíveis entradas no texto visual de Angela Lago, pela não formatação de um padrão tradicional de leitura (Figura 1). O universo, composto de sensações mostra seus sintomas na primeira relação entre obra e leitor, fruidor. O embate de sensações se dá entre superfícies, nas trocas de *perceptos*, iniciando o processo de re-significação.

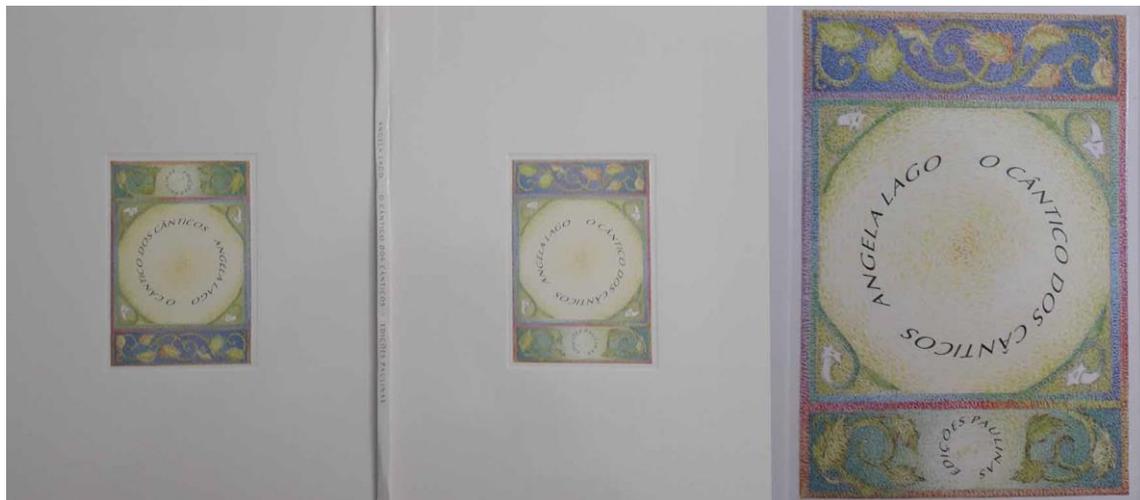


Figura 1 – Capas de *O cântico dos cânticos*

Fonte: Capa reproduzida de Lago (1992a)

Emolduradas no centro da capa, as informações referentes ao título e à autora da obra desautomatizam – afetam por *perceptos* – o leitor, fruidor por se apresentarem em círculo, resultando em um movimento de circularidade do próprio objeto livro. A disposição de tais informações em outras duas molduras impressas na capa – adornadas por folhas e flores inspiradas nas “iluminuras, as miniaturas medievais e islâmicas” (LAGO, 1992b, s.p) – também indiciam para a profundidade que o leitor, fruidor terá ao abrir o livro, como um vislumbre do que está por vir.

A utilização de molduras na obra de Lago ecoa o que Deleuze e Guattari afirmam quando escrevem: “Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (1992, p. 242). Essas molduras, esses enquadramentos dados pela artista-narradora mineira se encontram ao longo de todas as páginas duplas do seu *O cântico dos cânticos* – e em outras tantas obras literárias da autora, como *Chiquita Bacana e as outras Pequenas* (1986), *Cena de rua* (1994) e *João Felizardo: o rei dos negócios* (2006).

Ausente na reedição de 2013, o texto verbal impresso na dobra do canto inferior direito das páginas de entrada, informando título, nomes da autora e da editora da obra (Figura 2), expõe uma estratégia metaficcional visual presente ao longo de muitos dos mais de 40 títulos criados por Angela Lago. Tais informações, bem como o texto visual indiciando uma virada de página, incitam ainda mais a curiosidade do leitor, fruidor, alimentada no primeiro contato que esse teve ao deparar com as possibilidades apontadas pela capa do livro.

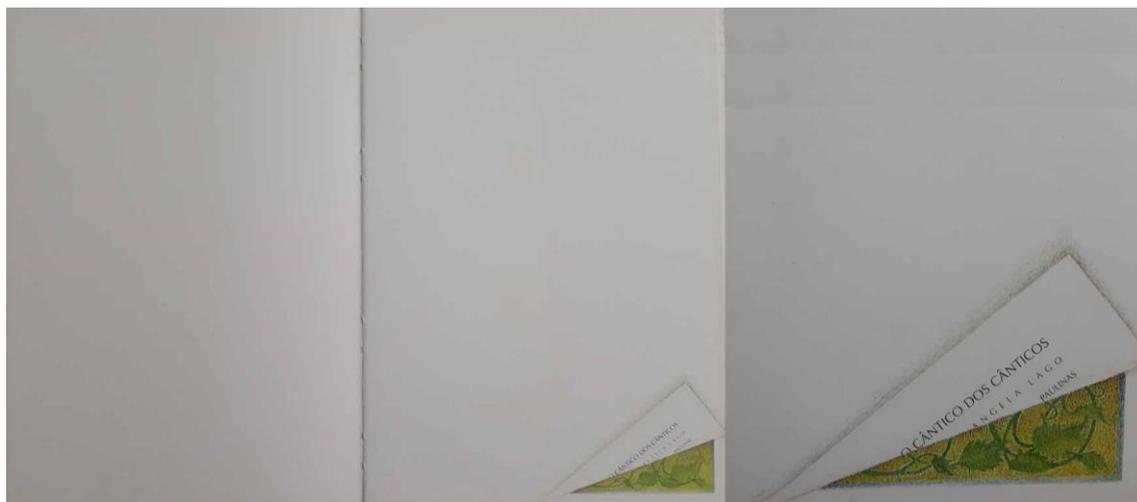


Figura 2 – Dobra do canto inferior esquerdo nas páginas iniciais

Fonte: Página dupla reproduzida de Lago (1992a)

A curiosidade e mistério alimentados por Lago nas capas e folhas de entrada do seu livro-imagem transmitem os *afectos* que a artista introduz em seu poema visual, inspirado no “texto do Antigo Testamento, atribuído a Salomão” (LAGO, 1992b, s.p). Por se tratar de um poema, ficamos diante de uma obra cujas possibilidades de leitura são ainda maiores. E quando apontamos para o fato de as possíveis capas indicarem ao menos duas possibilidades de leituras – uma pelo trajeto do homem e outra pelo percurso da mulher –, presenciamos mais um indício de *afecto* encarnado no fazer literário de Angela Lago, que re-significa os *perceptos* do leitor, fruidor, mais uma vez impossibilitado de chegar a conclusões.

A artista confirma sua intenção de gerar esse estranhamento no leitor, fruidor ao expor duas narrativas que levam ao encontro e posterior desencontro desses personagens – alimentados pela paixão antes de se encontrarem, apaixonados durante seu possível encontro no entremeio das páginas duplas, perdidos um do outro no desencontro. Ela diz que *O cântico dos cânticos* “nos desconforta, nos deixando desamparados na sua circularidade inconclusa” (LAGO, 1992b, s.p). Essa não conclusão da narrativa pictórica, e potencial para muitas conclusões, seria mais um *afecto* encarnado na figura dos personagens, esses devires separados pelas páginas emolduradas, transpassando pelas mesmas, sem se encontrarem, de fato – apenas no momento que o leitor, fruidor decide fechar o livro diante da página dupla central (Figura 3), testemunhando o beijo e o abraço dos amantes.



Figura 3 – Página dupla central, no quase encontro dos amantes

Fonte: Página dupla reproduzida de Lago (1992a)

O composto de sensações criado por Angela Lago nessa obra, este trabalho com os *afectos* que emanam novos *perceptos*, com a sensação, por meio de uma composição em imagens poéticas, está em acordo com as palavras de Deleuze e Guattari quando eles afirmam: “A composição é estética, e o que não é composto, não é uma obra de arte” (1992, p. 247). Cada página dupla de *O cântico dos cânticos* pode ser lida, fruída individualmente, uma vez que as imagens constituintes de seus espaços vem de algum lugar e vão para algum lugar, numa infinitude que é anterior, durante e posterior à narrativa pictórica de uma única página dupla – estratégia enriquecida quando tais páginas são lidas em uma sequência pictórica, com o virar das páginas.

A exploração dessa infinitude, dessas possibilidades de narrativa, expõe-se nas imagens produzidas em “uma clara evocação a Escher, o artista gráfico que explorou o infinito, e cujas fascinantes gravuras conheci ainda adolescente” (LAGO, 1992b, s.p). Em um jogo pictórico de escadas e colunas que levam a lugares inesperados (Figura 4), o leitor, fruidor segue sua tentativa de chegar a alguma conclusão do que está diante dos seus olhos, numa busca por indícios de semelhança em alguma referência representativa de seu repertório. Colocado em constante exercício de rasgar a carne que revela os *afectos* que lhe atingem por meio de *perceptos*, esse mesmo leitor, fruidor não cessa em ser re-direcionado à qualidade primeira das imagens criadas por Lago.

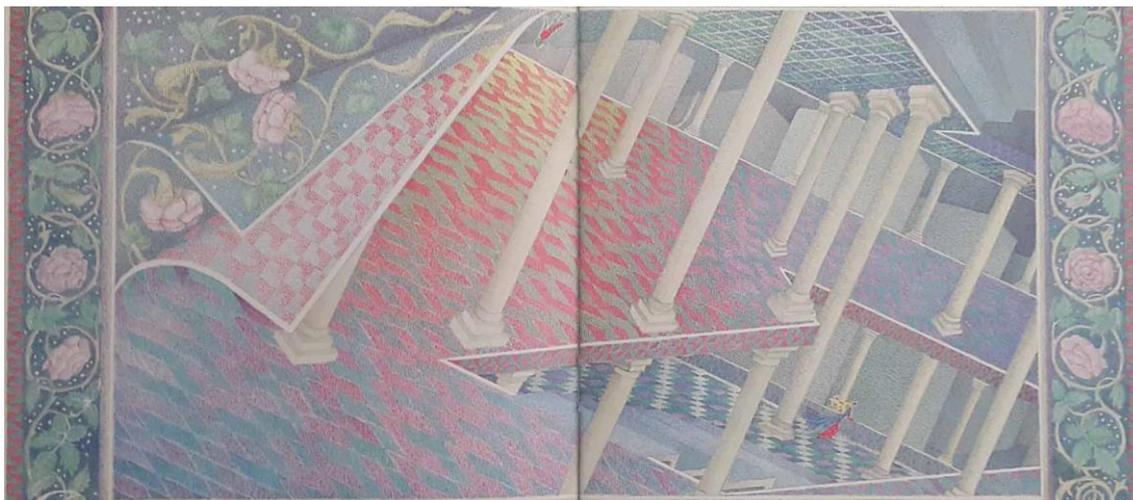


Figura 4 – Escadas e colunas que vem do infinito e levam ao infinito

Fonte: Página dupla reproduzida de Lago (1992a)

As possibilidades de leitura em *O cântico dos cânticos* se mostram múltiplas também pela utilização das cores, uma verdadeira transição do que poderia ser um amanhecer, um entardecer e/ou um anoitecer. Tal colorido sensorial, encarnado em *perceptos*, criado por Lago, ecoa a fala de Didi-Huberman, quando esse escreve: “[...] se a cor sabe mostrar que não se deposita simplesmente sobre seu ‘objeto’, mas constitui seu aparecer mesmo, o colorido torna-se então aquilo que atribui à pintura a ‘vivacidade’ e o ‘natural’ a que ela visa tradicionalmente” (2012, p. 31). E essa vivacidade dialoga da primeira à última página dupla nas possíveis narrativas, apontando um equilíbrio tonal quando os personagens vão ficando mais próximos, quando parecem caminhar para o seu almejado encontro amoroso – que fica como promessa de possível acontecimento na página dupla central.

Exatamente pela infinitude das possibilidades de narrativa, que envolvem os *perceptos* de Angela Lago, traspassando *afectos* encarnados nas páginas duplas de um livro-imagem, propomos uma possível conclusão de nosso exercício de rasgadura desta obra de arte. Aspirando um reconhecimento desse composto de sensações, desse espaço de pura qualidade estética, poética, sugerimos uma constante leitura analítica, crítica, que explore tais limiares, espaços de potência e significações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O deslumbramento causado por *O cântico dos cânticos* (1992) não vem como mera leitura, fruição de entretenimento. Trata-se de uma verdadeira experiência estética criada por *afectos* de uma artista-narradora que sabe explorar as possibilidades do seu campo de *perceptos*, fazendo uso potencial de uma linguagem das sensações.

As entradas propostas no breve exercício aqui realizado se mostram apenas como possibilidades, havendo infinitas outras para esse clássico livro-imagem de Angela Lago. A leitura artística, literária baseada na proposta de Deleuze e Guattari (1992) provou-se qualitativa se posta em diálogo com a crítica sugerida por Didi-Huberman (2012;2013),

rasgando a carne constituída pelo embate com *perceptos*, aprofundados por Santaella (1993), e atingindo os leitores, fruidores que, postos em posição de estranhamento, encontram-se em contínuo processo de re-significação do seu repertório inicial de sensações, percepções e efeitos de afeto.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo F. Filho e Leila de A. Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- LAGO, Angela. *O cântico dos cânticos*. São Paulo: Paulinas, 1992a.
- LAGO, Angela. O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens. In: *PUC-PREPES*, Belo Horizonte: PUC-Minas, jul. 1992b. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaCant.html>> Acesso em: 15 jun 2016.
- SANTAELLA, Lucia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

Recebido em 05/05/2018. Aprovado em 28/08/2018.

Title: *Incarnated affects in O cântico dos cânticos, by Angela Lago*

Abstract: *In the present essay, we propose a brief critical analysis for Brazilian Angela Lago's picture-book O cântico dos cânticos (1992), searching for signs of incarnated affect in its double pages. Aiming the execution of such exercise, we start from the methodology proposed by the Frenchs Gilles Deleuze and Felix Guattari (1992), when they discuss about percepts and affects on the constitution of a philosophical thought; also mobilizing the writings of Georges Didi-Huberman (2012;2013), regarding to the effects present on the incarnated images of Art History. As a reinforcement to our reading for this pictorial narrative, we seek the thoughts from the Brazilian Lucia Santaella (1993), in her Peircean theory of perception, about the use of visual percepts in producing sensations.*

Keywords: *Affects. Angela Lago. Children's Literature. Percepts.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018307-313>

O LUMPENRADICALISMO E OUTRAS DOENÇAS DA TIRANIA*

Achille Mbembe****Tradução de Vinicius Nicastro Honesko*****

Do fim do período colonial ao começo dos anos 1990, a maioria dos africanos viviam sob regimes civis ou militares, capitalistas ou socialistas, os adjetivos pouco importam. Eram regimes geralmente de partido único cujo líder era um tirano, isso porque a descolonização dificilmente abriu caminho para a democracia. Na África austral, onde os europeus estabeleceram colônias de povoamento nas diversas fases da longa expansão imperialista, a segregação racial era a lei. Os negros simplesmente não eram sujeitos políticos de direito, e todo o resto se desprendia desse princípio fundamental.

Após a queda do muro de Berlim, importantes movimentos contestatórios, essencialmente conduzidos por uma coalização heteróclita de forças autóctones, levaram a uma relativa liberação do campo político, ao fim dos partidos únicos e à sustentação de nossas economias nos princípios do mercado. Isso acontecia à medida em que declinava e desaparecia o comunismo na Europa do Leste, antes daquilo que chamaríamos mais tarde de “as primaveras árabes”.

FUTURO BLOQUEADO

Quase um quarto de século depois dessas experiências de mobilização, a paisagem não é muito luminosa. Hoje, no máximo cinco Estados pós-coloniais podem se vangloriar de serem regimes verdadeiramente democráticos. Para todos os outros, a democracia permanece uma metáfora. Por certo, os golpes de Estado militares tornaram-se raros, mas em muitos casos, a política sempre foi vivida como uma forma mal simulada da guerra, enquanto a força armada como tal está longe de ser o monopólio dos Estados constituídos. Os mercados da violência não cessam de se proliferar e o fuzil está se tornando um utensílio de trabalho como qualquer outro.

Por outro lado, um pouco por toda parte, o multipartidarismo se tornou a regra. Mas em muitos países, notadamente na África central, a alternância democrática é desconhecida. O ciclo político da nação se confunde com o ciclo biológico do tirano, de

* Texto publicado originalmente no dia 29 de dezembro de 2017, no jornal *Le Monde*. Disponível em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/12/28/le-lumpen-radicalisme-et-autres-maladies-de-la-tyrannie_5235406_3212.html.

** Achille Mbembe, nascido em Camarões (1957), é professor de História e Ciência Política na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, e na Universidade de Duke, nos Estados Unidos. Autor de *Crítica da razão negra* (n-1 edições, 2018) e *Necropolítica* (n-1 edições, 2018), publicados no Brasil.

*** Professor do departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

modo que evocar em público a morte deste é uma blasfêmia. O poder só muda de mãos com sua morte, sua fuga para o estrangeiro ou por sucessões manipuladas. Onde estas aconteceram, as mudanças dos dirigentes dificilmente desembocaram em transformações sistemáticas seja na prática institucional seja na cultura do poder. Com frequência as coisas seguiram um curso mais nefasto do que antes, fazendo com que muitos, tomados por uma mistura de nostalgia e melancolia, acabaram por desejar um retorno ao passado.

Não saímos, portanto, da crise de legitimidade que acometeu muitos dos regimes africanos antes da liberação relativa dos anos 1990. No plano filosófico e cultural, essa crise tinha como causa principal sua incapacidade de desbloquear o futuro. A ausência de qualquer futuro qualitativamente diferente do presente mal foi ultrapassada. Com raras exceções, a mecânica das eleições foi interrompida por toda parte. Em geral, elas foram objeto de dissimulações garantidas por observadores internacionais. Longe de serem catalizadores de mudança, os ciclos eleitorais se tornaram sinônimos de ciclos sangrentos. As “democracias africanas” mostraram que podiam ser conjugadas quase que em todos os gêneros – restaurações autoritárias, sucessões de pais e filhos, poder vitalício, isto é, mudanças na chefia do Estado impulsionadas por movimentos armados ou por forças estrangeiras apoiadas por mercenários.

Na realidade, vários regimes autoritários empreenderam – e porventura conseguiram – mudanças no começo deste século. Apoiando-se na desregulamentação e na privatização de economias outrora controladas pelo Estado, conseguiram enxertar seus poderes nas redes de finanças e de extração em escala global, o que lhes confere uma relativa imunidade. Agindo dessa forma, eles não são mais responsáveis diante de suas sociedades.

Por outro lado, esses regimes puderam comprar poderosos apoios no seio de suas sociedades. Colocadas juntas, essas forças, cujas dimensões internacionais não são negligenciáveis, defendem o status quo. Elas são os meios organizados e dispõem da força das armas, do dinheiro e de sólidas redes locais e internacionais. Elas editam leis que lhes são favoráveis e dispõem de tribunais para aplicá-las ou, quando apropriado, para ignorá-las e contorná-las. Esse bloqueio ao poder não é destituído de contradições internas. Com as elites que se fizeram donas e “capturaram” o Estado, tal bloqueio se torna em parte o resultado da economia de extração à medida em que esta ingressa nos circuitos da financeirização.

RESISTÊNCIAS ESPORÁDICAS E INFORMAIS.

Diante desse bloqueio movido por uma verdadeira consciência de classe e determinado a defender seus interesses até o fim, isto é, a mudar de lado caso as circunstâncias assim determinem e desde que o sistema permaneça no lugar, a sociedade mal consegue se sustentar e ainda menos se movimentar. A multiplicação das organizações não-governamentais, a proliferação dos pastores e de suas igrejas, a liberação das mídias e o acesso às novas tecnologias não permitiram a emergência de verdadeiras contra-elites e contra-poderes. Apesar das resistências esporádicas e informais, as sociedades mostraram que elas podiam monetarizar quase tudo – as guerras

sangrentas, as epidemias e calamidades mais horríveis, os desastres ecológicos e suas conseqüentes fomes e secas, os níveis vertiginosos de brutalidade social e desigualdades econômicas, até mesmo os massacres e, pelo menos, um grande genocídio.

No fundo, como na época colonial, muitos africanos não apenas têm a impressão de estar privados de futuro, mas, como consequência, de não ter mais nada a perder. Pouquíssimos africanos são livres para escolher seus dirigentes ou para se livrar, por meios pacíficos, daqueles que não querem mais.

Governados, no essencial, contra seu consentimento, são muitos aqueles que não acreditam mais na democracia. Alguns, aliás, lutam contra esse conceito. Outros o contestam com todos os meios possíveis. A maioria sonha com um homem forte e providencial, a quem poderia delegar toda responsabilidade em relação a suas vidas e seu futuro. Outros, ainda, estão em busca de líderes capazes de destruir tudo, convencidos de que nada do que renascerá poderá ser pior do que o que existe no presente.

Se este é efetivamente o momento histórico no qual nos encontramos, então a questão que se coloca é cada vez mais a de saber por que esses tiranos duram tanto. Como é que a maioria das tentativas de derrubá-los são retumbantes derrotas, mesmo que a demanda por uma transformação radical nunca tenha sido tão clara? Admitamos que é que essas tentativas sejam mudadas. O que as substituiriam? Como pensar essa mudança e como colocá-la em prática, e com quais forças sociais? De onde seria preciso extrair as energias e as formas de organização e de lideranças capazes de nutrir e de animar a ação da mudança?

Tendo sido por muito tempo objeto de um abandono quase integral por parte dos pensadores e dos movimentos sociais, essas questões agora são agudas. Diversas respostas foram propostas e variam em função das histórias específicas dos Estados africanos. Dinâmicas transcontinentais se abrem. Convergências também. Aqui e lá, elas chegaram a resultados relativamente significativos. Em certos países, muitos se esforçam para superar o medo que por mais de meio século paralisou os espíritos – o medo das prisões arbitrárias, das detenções ilimitadas, dos gritos que saem das salas de tortura, do banimento para as prisões no país ou no exílio. Eles procuram, tateantes, os caminhos para sair da “longa noite”.

A questão da mudança histórica se coloca, aliás, em um momento em que a cólera, a raiva e a impaciência não cessam de crescer, e com elas a histeria, o desespero e a tentação da renúncia, isto é, da fuga para longe. Ainda que compreensíveis, esses afetos impedem de refletir friamente diante de um monstro cada vez mais frio, cínico e determinado, mas, ao mesmo tempo, cada vez mais consciente de suas fraquezas e, portanto, hesitante.

Essa fraqueza do pensamento e a ilusão de que ele poderia ser compensado pelo ativismo constituem uma das razões mais graves dos impasses atuais.

Qual é de fato o contexto? Um ciclo cultural chega a seu fim, com a aparição na cena social das “gerações perdidas”, as primeiras a terem experimentado, sem mediação, a brutalidade neoliberal na África e as destruições que ela causou nesses países negativamente expostos a toda mudança brusca de conjuntura. A maioria dos pertencentes a tal geração foi educada mal, vítimas de uma escolarização vendida. Muitos estão

cronicamente doentes, desempregados e são estruturalmente não empregáveis. Com as fronteiras externas se fechando por todas as partes, essas gerações não dispõem mais das mesmas oportunidades de imigração das quais se beneficiaram seus antepassados. As igrejas reabasteceram e funcionaram como catalizadoras do transbordamento da raiva, da ira e do ressentimento. As novas tecnologias fizeram com que essas gerações descobrissem um mundo exterior cativante, mas inacessível por falta de permissão, de vistos e outras autorizações. Uma vez que os Estados africanos assumiram as lógicas territoriais herdadas da colonização, as fronteiras internas se fecharam. Eles estão presos, apreendidos em uma armadilha, cativos em seu próprio país: nem movimento, nem mobilidade, e nenhuma mudança significativa como perspectiva.

NILISMO E RADICALISMO

De todas as respostas ao fechamento das sociedades, três particularmente devem chamar nossa atenção, porque participam de transformações culturais e sistêmicas que terão enormes repercussões no continente nos anos que vêm.

De início, há a resposta cada vez mais pronunciada no local, a demanda crescente de autonomia, isto é, o desejo de separação tanto sob a forma da secessão quanto sob a do federalismo. Um modelo de Estado jacobino, desafiado mesmo onde foi inventado, mostra-se cada vez mais como um perigo para muitas comunidades. Os alinhados a essa resposta se inclinam a pequenas unidades de base que, segundo eles, poderiam servir como contraponto à predação galopante e, sobretudo, como alavanca para um desenvolvimento autônomo e equitativo.

Em seguida, surgem as práticas de deserção, notadamente pela imigração ilegal, isto é, o lançar-se a riscos mortais.

O acontecimento sem dúvidas mais marcante é o habituar-se às atrocidades e calamidades, a asfixia das lutas populares e o crescimento do que seria possível chamar de lumpenradicalismo, isto é, uma forma de niilismo que passa por radicalismo. O lumpenradicalismo, cujo crescimento é favorecido pelo acesso às tecnologias digitais, opera por anexação das categorias e linguagens da emancipação e seus desvios para as causas e práticas que não têm mais nada a ver com a busca da liberdade e da igualdade ou com o projeto geral de autonomia.

Por certo, é preciso ser cauteloso e não estigmatizar as práticas populares do político, assim como as formas de resistência dos dominados e subalternos, sobretudo quando essa resistência se exprime nas linguagens e nos rituais há muito rejeitados pelos dominantes. Também é preciso não adotar a atitude inversa, que consiste em glorificar tudo que vem dos subalternos e a eles conferir virtudes que não têm. O lumpenradicalismo se refere às ideias e práticas que, longe de contribuir à emergência de uma esfera pública marcada pela civilidade ou ao aprofundamento da democracia, exhibe sobretudo práticas não-libertadoras, com frequência ao serviço de um agente político que se exhibe, na ocasião, com atributos heroicos e providenciais.

Para compreender o crescimento do poder do lumpenradicalismo na África, é preciso voltar ao tipo de sujeito que fabricou a tirania pós-colonial, notadamente ao longo

dos últimos vinte e cinco anos. Trata-se, em geral, de pessoas que não conhecem o mundo, que dele só têm uma experiência indireta, a das aparências, sob o signo do mercado que deslumbra e do desejo quase irreprensível que ele suscita. Por outro lado, temos uma geração que só conheceu a tirania e o patriarcado e que foi inscrita nos sistemas de educação que não educam ninguém e que enganam a todos.

A tirania ensinou essa geração a falar uma língua imunda e destituída de símbolos, a língua desses corpos e dessas existências transformadas em esgotos. Ela produziu inumeráveis personagens malucos, centenas de milhares de vidas divididas em relação às quais os atores políticos pouco escrupulosos se consideram hoje, por conta e risco, os porta-vozes. São vidas já consumadas pelo ressentimento ilimitado, pela sede de vingança, pelos atrativos inebriantes de uma festa, pela carnificina e pela violência imbecis às quais, elas creem, são chamadas pelo destino. Essa "geração perdida" estima que a única coisa que nos resta a fazer é combater o fogo com o fogo, a imundície com a imundície, a violência com mais violência, voltando o veneno contra aqueles que o fabricaram.

Por fim, trata-se de uma geração que foi socializada de tal maneira que a brutalidade não lhes parece algo repugnante. De fato, sob os regimes tirânicos da África Central, em particular, o culto da brutalidade passa por intermináveis pequenos rituais de humilhação e pequenas rapinas – ataques de injúrias e insultos lançados cotidianamente sobre pessoas de todo desconhecidas, as brigas de rua ou entre vizinhos, castigos corporais nas escolas, vexações e ofensas de todos os tipos, tanto por guardas quanto por motoristas de taxi, por policiais em serviço ou por contadores, o estupro dos espíritos, dos corpos e dos nervos pelo Estado e seus representantes. Esses rituais cotidianos são acompanhados por todos os tipos de punções e subordinações, extorsões e predações. O conjunto forma o dispositivo da corrupção, a qual exige uma utilização fundamentalmente arbitrária da lei, notadamente para fins de enriquecimento privado.

É assim que opera a máquina social e suas regras informais são conhecidas por todos. É preciso passar por elas caso se queira obter o que quer que seja. A competição pelos status sociais visa não à derrubada desses dispositivos, mas a neles se inserir ou a obter privilégios no interior das redes que os controlam. Disso decorre que a tirania é muito descentralizada, quase celular. Cada detentor de uma parcela tão pequena de autoridade a exerce em seu proveito e em proveito de sua rede de protetores. Essa molecularização segmentária da brutalidade acabou por fazer da tirania um sistema totalmente infiltrado nos poros da sociedade e cuja reprodução se faz quase de modo mecânico, mesmo quando o próprio tirano está ausente.

O lumpenradicalismo não tem como projeto transformar radicalmente a sociedade. Ele é uma modalidade da luta social e política. Ele visa à captura do sistema e sua derrocada em prol de um aspirante à tirania ou à assimilação deste último e de seus confidentes no seio do sistema com o objetivo de deste tirar proveito para si mesmo e, eventualmente, para os seus (a grande família, a etnia, o clã ou diversos associados). O Estado, em tal dispositivo, não é um bem público e tampouco um bem comum. Ele é um bem anônimo sobre o qual têm o monopólio aqueles que dispõem tanto da força quanto dos privilégios ou das redes de proteção, no seio não de uma sociedade de iguais, mas que funciona, no essencial, por meio da força e da violência.

No mais, o lumpenradicalismo se distingue pelos seguintes traços: seus principais clérigos têm por hábito reivindicar, quando lhes convém, o estatuto de intelectuais; o lumpenradicalismo se caracteriza por suas inclinações anti-intelectuais. Uma oposição intransponível se estabelece entre a faculdade de pensar e a faculdade de agir. O ativismo (compreendido sob a forma do agir sem pensar) é identificado ao heroísmo. De resto, o desejo de heróis prima sobre toda capacidade de exercício das faculdades críticas. Daí a hostilidade em relação às figuras intelectuais livres.

O outro aspecto do lumpenradicalismo está em levar a cultura da brutalidade ao espaço público e o desejo de subjugação. Isso acontece por meio do uso da violência verbal típica dos movimentos de extrema direita, pela colonização dos fóruns na internet, pela intimidação dos oponentes e críticos e pela ausência de limites na linguagem e nos modos. Típica dessa movimentação é, aliás, a crença segundo a qual o vencedor sempre tem razão, e que em toda luta ou enfrentamento os meios pouco importam, apenas o resultado é que conta. A tudo isso é possível acrescentar: uma concepção anti-igualitária (um grande não é um pequeno); um virilismo e hipermasculinismo exacerbados, e daí as constantes referências aos órgãos genitais masculinos e o denegrir dos supostos atributos femininos, isto é, a identificação de toda mulher a uma prostituta.

O lumpenradicalismo funciona, além disso, pelo esfacelamento da memória das lutas passadas ou por suas fragmentações e usos com a finalidade da divisão. De fato, tudo deve acontecer como se nada jamais tivesse acontecido antes e como se tudo começasse agora. O que quer que tenha sido realizado, tudo o que nos precedeu, nos traiu. Nós seríamos os únicos depositários da única verdade nunca antes revelada. De maneira ainda mais decisiva, o lumpenradicalismo considera o assassinato como a manifestação escatológica de toda mudança política digna desse nome. O grande herói é um assassino ou, ao contrário, um mártir. Ele é o protótipo do homem forte; deve ser capaz de matar ou, por outro lado, suicidar-se, já que o suicídio representa uma forma avançada do martírio.

Trata-se, portanto, de uma violência sem projeto político, que vimos acontecer durante as guerras em Serra Leoa ou na Libéria e, antes, na Etiópia. Está acontecendo na faixa que se estende do Sahel e do Saara até o mar Vermelho. Sob sua forma predatória, também está acontecendo no leste da República Democrática do Congo.

SAIR DA ARMADILHA

Colocar tudo sobre a mesa. Abrir mil canteiros, mil repositórios de vida. Compreender que toda luta acontece em todas as frentes e que tudo é questão de coordenação e de convergência. Restabelecer o pensamento e, com ele, a capacidade de imaginar novas alternativas, inclusive a capacidade de sonhar com outra coisa que não a morte, seja esta sofrida ou infligida. Pois se nós não pensamos claramente por nós mesmos, outros pensarão em nosso lugar.

O horizonte é, desse modo, claro. Trata-se de refundar a política sobre o princípio da não-violência. Para se chegar a isso, devemos necessariamente mergulhar mais uma vez na memória das lutas que nos precederam e daí retirar lições para o futuro. Além

disso, será preciso reeducar o desejo, pois o desejo é veículo privilegiado de toda opressão, o desejo de sua própria perda, do suicídio que reveste os adereços da libertação. Será preciso igualmente reaprender a se organizar, a fazer comunidade, aí onde tudo chama à secessão e à separação. E, sobretudo, será preciso reaprender a cuidar dos cérebros, dos nervos e dos corpos arruinados pela tirania. Esse é também um dos objetivos da educação política.

O papel dos intelectuais não é participar da luta pelo poder. Ainda menos tentar exercê-lo. Seu papel é, precisamente, despojar-se à medida do possível de todo poder, renunciar ao exercício de todo senhorio. Não se trata de interpelar quem quer que seja, mas de, ao menos uma vez, fazer-se mestres da ascese. É sob tal condição que os intelectuais poderão exercer a função de guarda que lhes atribuiu meu mestre Jean-Marc Ela, a função reservada àqueles que não dormem no ponto; ou, como lhes convidava Frantz Fanon, serem companheiros de estrada no caminho de saída de uma longa noite – em uma palavra, servidores e testemunhas de tudo o que vem.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018315-321>**HAN, BYUNG-CHUL. SOCIEDADE DO CANSAÇO. TRAD. ÊNIO
PAULO GIACHINI. 2.ED. PETRÓPOLIS, RJ: VOZES, 2017.****Adilson Cristiano Habowski*****Elaine Conte****

Resumo: *Para além de uma sociedade disciplinar (Foucault) do século XXI, segundo Han, vivemos uma sociedade de desempenho e do cansaço, que reivindica a autonomização da própria vida por meio da técnica. Nesta sociedade, os habitantes não são mais sujeitos da obediência disciplinar movidos por um certo controle comportamental instituído, mas são agora sujeitos de produção e empresários de si mesmos. A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da proibição, mandamento ou lei, entrando neste projeto, a iniciativa e a motivação do desempenho, mas que acaba produzindo sujeitos depressivos e fracassados. A sociedade atual do sobreviver histórico que absolutiza o sadio, destrói precisamente a beleza e a intensidade da vida.*

Palavras-chave: *Sociedade. Cansaço. Liberdade Coercitiva. Desempenho.*

Ao competirmos conosco mesmos e obedecermos às ambições e a *pressão do desempenho* nos tornamos depressivos sob o imperativo de obedecer a nós mesmos, recaindo na expressão patológica do próprio fracasso e carência de vínculos, característica da crescente fragmentação e atomização do social. Contrariando as ideias de um esgotamento de uma autoridade exterior, agora o imperativo consiste em obedecer a nós mesmos. O sujeito de desempenho encontra-se em autoacusação destrutiva e autoagressão que o leva ao adoecimento social, refletindo uma espécie de (des)humanidade consigo mesmo. Trata-se, portanto, de uma sociedade enraizada, naquilo que foi considerado o mais elevado padrão de sucesso que é a questão da competência, na forma de liberdade coercitiva com o mundo virtual.

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio, à vontade e sujeição de terceiros, que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo, como foi a submissão da sociedade disciplinar (do sujeito da obediência). O que Han (2017) anuncia em seu livro é que a queda da instância dominadora não leva à liberdade, mas faz com que a liberdade e a coação coincidam, em nome de uma maximização do desempenho. Daí “o explorador é ao mesmo tempo explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência”. (HAN, 2017, p. 30). Denuncia ao longo de sua obra, o tédio profundo e o excesso de positividade que se manifesta também pelo excesso de estímulos, informações e impulsos, gerando a

* Mestrando em Educação da Universidade La Salle – Canoas. Bolsista CAPES – PROSUC. Integrante do grupo de pesquisa NETE/UNILASALLE/CNPq.

** Doutora em Educação (UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade La Salle - UNILASALLE/Canoas. Líder do Núcleo de Pesquisas sobre Tecnologias na Educação - NETE/CNPq.

fragmentação e o conseqüente aniquilamento da concentração dos sujeitos. Além disso, a crescente sobrecarga de trabalho está relacionada ao tempo e à atenção, que tem efeitos perversos na estrutura da atenção. “A multitarefa não é uma capacidade para a qual só seria capaz o homem na sociedade trabalhista e de informação pós-moderna. Trata-se antes de um retrocesso” da atenção que aproxima “cada vez mais a sociedade humana da vida selvagem”. (HAN, 2017, p. 31).

Nesta sociedade do cansaço, a atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção distinta - a hiperatenção. Esta por ser dispersiva se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades e fontes. Em vista disso, o sujeito tem uma tolerância bem pequena para o tédio, sendo este importante para viabilizar o processo criativo. Afinal, “pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente. Benjamim lamenta que esse ninho de descanso e de repouso onírico está desaparecendo cada vez mais na modernidade”. (HAN, 2017, p. 34). Segundo Han (2017, p. 34), com o desaparecimento do descanso, teriam se perdido os “dons do escutar espreitado” e a “comunidade dos espreitados”, isto é, o escutar radica-se precisamente na capacidade para a atenção profunda, contemplativa, à qual o ego hiperativo não tem acesso.

A questão dos desvios nos faz entender que nesta sociedade o próprio caminhar causa tédio, a dança e o movimento são intolerados pela inquietação. Assim, o sujeito é impulsionado a procurar um movimento *totalmente novo*, numa inquietação ativa, num andar acelerado. “Possivelmente no andar é tomado por um profundo tédio [...]. Comparada com o andar linear, reto, a dança, com seus movimentos revolteantes, é um luxo que foge totalmente do princípio do desempenho”. (HAN, 2017, p. 35). Da mesma forma, a capacidade contemplativa requer formas ou estados de duração que escapam à hiperatividade, pois, “no estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas”. (HAN, 2017, p. 35).

Mas toda e qualquer forma de arte requer esse recolhimento contemplativo e repouso para manifestar uma ação expressiva e evitar caminhos a novas barbáries. “O próprio Nietzsche, que substituiu o *ser* pela vontade, sabe que a vida humana finda numa hiperatividade mortal se dela for expulso todo elemento contemplativo” (HAN, 2017, p. 37). “Em seu escrito *Vita activa*, Hannah Arendt procura reabilitar a vida ativa contra o primado tradicional da vida contemplativa, rearticulando-a em seu múltiplo desdobramento interno. Em sua opinião, a *vita activa* foi degradada de forma injusta na tradição à mera agitação”. (HAN, 2017, p. 39). Para Arendt, o milagre se processava no próprio nascimento (recomeço) do ser humano onde se realiza uma ação, com dimensões milagrosas e revolucionárias. “Segundo Arendt, a sociedade moderna, enquanto sociedade do trabalho, aniquila toda a possibilidade de agir, degradando o homem a um *animal laborans* – um animal trabalhador”. (HAN, 2017, p. 41).

No entanto, as descrições do *animal laborans* de Arendt não correspondem às observações que podemos fazer na sociedade de desempenho hoje, pois este não abandona sua individualidade ou seu ego para entregar-se ao trabalho anônimo. Esta sociedade radicalmente transitória, hiperativa e hiperneurótica pelo trabalho se individualiza, tendo em vista o desempenho, a ponto de quase dilacerar-se no isolamento, nervosismo e inquietação. Precisamente, com a histeria do trabalho e da produção, o

acelerado mundo de hoje aprisiona as formas de ver e promove outras coerções e carências do ser. Na sociedade do trabalho, o próprio senhor da dialética do senhor e do escravo se transformou num escravo do trabalho, sem ter tempo livre para o lazer. E “a especificidade desse campo de trabalho é que somos ao mesmo tempo prisioneiro e vigia, vítima e agressor. Assim, acabamos explorando a nós mesmos”. (HAN, 2017, p. 47). A absolutização da vida ativa e a perda da capacidade contemplativa acabam sendo corresponsáveis pela histeria e nervosismo da sociedade moderna. De acordo com Han (2017, p. 51), “a *vita contemplativa* pressupõe uma pedagogia específica do ver”.

Partindo de uma base argumentativa da vida contemplativa, no *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche formula três tarefas, em vista das quais a gente precisa de educadores para desenvolver a capacidade humana de resistência a um estímulo opressivo, instrutivo, insistente e exterior. Devemos aprender a *ler*, devemos aprender a *pensar*, devemos aprender a *falar* e a *escrever*. A meta desse aprendizado seria, segundo Nietzsche, a *cultura distinta*. Aprender a ver significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento. Esse aprender-a-ver seria a “*primeira* pré-escolarização para o caráter do espírito” (*Geistigkeit*). Temos de aprender a “*não* reagir *imediatamente* a um estímulo, mas tomar o controle dos instintos inibitórios, limitativos”. (HAN, 2017, p. 52). A educação seria uma forma de revitalização da *vita contemplativa*, de reagir ao imediatismo, pois seguir a todo e qualquer impulso já seria uma decadência humana, um sintoma de esgotamento patológico.

Aqui, a dialética do ser-ativo consiste no fato de que a agudização hiperativa da atividade faz com que essa se converta numa hiperpassividade, ou seja, ausência de todo e qualquer impulso e estímulo. Por isso, em vez de liberdade ganhamos ativismos, o que gera novas coerções e ilusões de que “quanto mais ativos nos tornamos tanto mais livres seríamos” (HAN, 2017, p. 52). Mas é através da “negatividade do parar interiormente, o sujeito da ação pode dimensionar todo o espaço da contingência que escapa a uma mera atividade. [...] hesitar não representa uma ação positiva, mas é indispensável para que a ação não decaia para o nível do trabalho” (HAN, 2017, p. 52). Hoje, vivemos num mundo muito mecânico, pobre de interrupções, de (des)aprendermos algo e de tempos intermédios, assim como máquinas *de desempenho autista* agimos, e somos manipulados e seduzidos a não fazer pausas (nenhuma folga temporal). O futuro se encurta numa atualidade prolongada o que não permite olhar para o outro. A dispersão geral que marca a sociedade não permite que surja a ênfase e energia em condições de interromper um estado de coisas (de exceção).

O esforço exagerado por maximizar o desempenho afasta a negatividade, porque esta atrasa o processo de aceleração. “Se o homem fosse um *ser da negatividade*, a total positividade do mundo teria um efeito que seria nocivo. Segundo Hegel, é precisamente a negatividade que mantém viva a existência”. (HAN, 2017, p.56-57). Se possuíssemos apenas a potência de fazer algo e não tivéssemos a potência do não fazer (ação do espírito), incorreríamos numa hiperatividade fatal, do contrário, se tivéssemos apenas a potência de pensar, estaríamos dispersos numa quantidade infinita de objetos de reflexão (*Nachdenken*). “A hiperatividade é, paradoxalmente, uma forma extremamente passiva de fazer, que não admite mais nenhuma ação livre. Radica-se numa absolutização

unilateral da potência positiva” (HAN, 2017, p. 57-58). Ao abandonar o *próprio* eu o ser humano recai na perda de sentido do mundo vivido e numa extrema monotonia de iniciativa e de referência, que o leva a um *cansaço do eu* depressivo, ausente e apático. Metaforicamente Agamben diz, “o *escrivão* se tornou a *escrivadinha*, a partir daí ele nada mais é do que sua própria folha em branco” (HAN, 2017, p. 63). Disso resulta,

A Sociedade do cansaço, enquanto uma sociedade ativa, desdobra-se lentamente numa sociedade do *doping*. O *doping* possibilita de certo modo um desempenho sem desempenho. Todavia, há também cientistas sérios que argumentam que será de certo modo irresponsável não utilizar tais substâncias. (HAN, 2017, p. 69).

Han (2017, p. 71) afirma ainda que “o cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizante e isolado” e, por isso, pode despertar uma visibilidade (para além de um estado de esgotamento), que acessa e inspira o eu e o torna permeável e aberto ao mundo de rejuvenescimento. “O cansado habilita o homem para uma serenidade e abandono especial, para um não fazer sereno. Não é um estado onde todos os sentidos estariam extenuados. Desperta, ao contrário” (HAN, 2017, p. 73). Nesta perspectiva, o cansaço profundo afrouxa as presilhas da identidade e concede uma *aura de amizade*. “Em tal cansaço fundamental, a coisa jamais aparece apenas para si. Mas sempre junto com outras, e mesmo que possam ser apenas poucas coisas, no fim tudo está junto com tudo” (HAN, 2017, p.75). Mas, “o cansaço de esgotamento não é um cansaço da potência positiva. Ele nos incapacita de fazer *qualquer* coisa. O cansaço que inspira é um cansaço de potência negativa, a saber, do não-para”, que tem um tempo intermediário de desarme, de um “tempo da in-diferença como amizade” (HAN, 2017, p.76-77).

O sujeito de desempenho da modernidade tardia não se submete a nenhum trabalho compulsório baseado na obediência e no cumprimento do dever, mas na liberdade e boa vontade. Do trabalho, espera acima de tudo alcançar o prazer, enquanto um ser empreendedor de si, que não se submete as ordens do outro. “Mas essa liberdade do outro não só lhe proporciona emancipação e liberdade. A dialética misteriosa da liberdade transforma essa liberdade em novas coações” (HAN, 2017, p. 83). A falta de relação com o outro provoca acima de tudo uma crise de gratificação, de reconhecimento que pressupõe o aval do outro ou do terceiro, pois “mergulhar no si mesmo não cria nenhuma gratificação, ele traz dor e sofrimento ao si-mesmo” (HAN, 2017, p. 84). A dissolução das fronteiras que separam o si-mesmo e o outro significa que o próprio narcisismo acaba tornando-se insignificante. “Na experiência, encontramos o *outro*. Esses encontros são transformadores sim, nos *modificam*. As vivências ao contrário, prolongam o eu no outro, no mundo. Desse modo, elas nada mais são que *equiparadoras*. No amor-próprio, o limite para com o outro é claramente contornado”, tornando-se difuso (HAN, 2017, p. 85). A coação de desempenho força o sujeito a produzir cada vez mais (vivendo num constante estado de carência e de culpa), sem jamais alcançar o repouso da gratificação, pois está concorrendo consigo mesmo até sucumbir no esgotamento ou sofrer um colapso psíquico (tais como *Burnout*, depressão, hiperatividade, etc.). “O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se, aqui, coincidem”. (HAN, 2017, p. 86).

A incapacidade de dizer não, para poder-tudo impera sobre o ter direito a esperar, a ouvir, a perceber, a desaprender e a poder abrir mão de algo. A sociedade de

desempenho atual, com sua ideia de liberdade e desregulamentação, está trabalhando intensamente no desmonte de barreiras e proibições, trazendo como consequências “uma promiscuidade generalizada” (HAN, 2017, p. 88) e “a depressão seria o fracasso frente ao incontrolável, do sujeito que busca iniciativa” (HAN, 2017, p. 90). Desta forma, “os conflitos originários com os outros são internalizados e transformados num autorrelacionamento conflitivo que levaria ao empobrecimento do eu e à autoagressividade” (HAN, 2017, p. 90). O sujeito de desempenho está cansado, depressivo e esgotado de lutar consigo mesmo, de certo modo, desgastado e incapaz de sair de si, de confiar no outro, no mundo, o que, paradoxalmente, acaba levando a “autoerosão e ao esvaziamento”. (HAN, 2017, p. 91).

O momento em que estamos vivendo, com os novos meios e técnicas de comunicação, corrói cada vez mais a relação com o outro. O mundo digital é pobre em alteridade e em sua resistência crítica. Nos círculos virtuais, o eu narcísico pode mover-se praticamente desprovido do *princípio de realidade* que seria um princípio do outro e da resistência. A virtualização e digitalização estão levando cada vez mais ao desaparecimento da realidade que nos oferece resistência. O sujeito do desempenho pós-moderno, que dispõe de uma quantidade exagerada de opções, não é capaz de estabelecer interligações e relacionamentos consigo mesmo e com os outros, a não ser exposto ao modo de uma mercadoria. “O ego pós-moderno emprega grande parte de sua energia da libido para si mesmo. O restante da libido é distribuído em contatos sempre crescentes e relações superficiais e passageiras” (HAN, 2017, p. 92). Nestas circunstâncias, “o depressivo é uma pessoa esgotada por sua soberania, que portanto, já não tem mais força em ser senhor de si mesmo. Está cansado de tanta exigência de ter iniciativa” (HAN, 2017, p. 94).

O imperativo da expansão, transformação e do reinventar-se no mundo contemporâneo, cujo contraponto é a depressão, pressupõe uma oferta de produtos ligados à identidade. Desse modo, “quanto mais se troca de identidade, mais se impulsiona a produção. A sociedade disciplinar industrial depende de uma identidade firme e imutável, enquanto que a sociedade do desempenho não industrial necessita de uma pessoa flexível, para poder aumentar a produção” (HAN, 2017, p. 97). Há que se admitir que o sujeito do desempenho não aceita sentimentos negativos, o que acabaria se condensando e formando um conflito: a coação por desempenho impede a intercomunicação. O sujeito já não é capaz de elaborar o conflito, um processo demorado e lança mão de antidepressivos para restabelecer a funcionalidade e capacidade de desempenho, aguçando novamente sua *concorrência absoluta*.

Conforme observamos, “o sujeito de desempenho concorre consigo mesmo e, sob uma coação destrutiva, se vê forçado a superar constantemente a si próprio. Essa autocoação, que se apresenta como liberdade acaba sendo fatal para ele”, pois está atrelada às relações de produção capitalistas de autoexploração (HAN, 2017, p. 100). As pessoas se desenvolvem nesse processo uma autoagressividade, que pode desembocar em suicídio, comum ao extremo desempenho, cujo fracasso volta-se contra si mesmo. A sociedade da positividade, que acreditava ter se libertado de todas as coações estranhas, se vê enredada em coações autodestrutivas do século XXI, com traços agressivos e de violência de exploração própria. “Numa lógica paradoxal, também na sociedade do

desempenho, soberano e *homo sacer* acabam condicionando mutuamente seu surgimento”. (HAN, 2017, p. 105). Frente à atomização da sociedade e à erosão social apenas o *corpo do eu* deve ser mantido sadio a qualquer preço e “a saúde torna-se autorreferenciável e se esvazia num *expediente sem metas*”, pois a vida produtiva deve ser prolongada a qualquer custo (HAN, 2017, p. 108).

Se pensarmos numa temporalidade onde podemos jogar e brincar, numa época de festa e celebração, “a essência da experiência do tempo da arte é que devemos aprender a demorarmos junto a ela. Talvez essa experiência seja a mais adequada correspondência ao que se costuma chamar de eternidade”, para além de continuarmos sendo escravos do trabalho e do desempenho (HAN, 2017, p. 110). Contudo, “deveríamos reconhecer que hoje perdemos aquela festividade, aquele tempo de celebração na medida em que absolutizamos o trabalho, o desempenho e a produção. O tempo de trabalho que hoje está se universalizando” como tempo vazio, que deve ser simplesmente preenchido, que se move entre o tédio e a ocupação, destrói a possibilidade de celebrar (HAN, 2017, p. 112).

Numa sociedade coativa, cada um carrega consigo um campo de trabalho que o define como senhor e um escravo do trabalho em que é ao mesmo tempo explorado com o melhoramento de seu próprio funcionamento. “A autoexploração é muito mais eficiente que a exploração estranha, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade” (o primeiro sintoma do *Burnout* é a euforia ao trabalho), que acaba nos vitimando. (HAN, 2017, p. 115). Se antigamente era possível estabelecer uma clara separação entre o mundo do trabalho e do não trabalho, hoje estas dimensões estão misturadas, visto que podemos trabalhar em qualquer lugar, hora e a todo o momento.

A revolução clássica tinha como meta superar as relações de alienação do trabalho, cujo sintoma era o trabalhador não reconhecer o próprio trabalho realizado num processo de reificação de si mesmo. Segundo Marx, o trabalho é uma contínua *autodesrealização*. Hoje, vivemos em outro momento (pós-marxista) em que vige o neoliberalismo, cujo regime explora a liberdade e autorrealização como dimensões da autoalienação servil. “Ao contrário, eu próprio exploro a mim mesmo de boa vontade na fé de que possa me realizar. E eu me realizo na direção para a morte. Otimizo a mim mesmo para a morte” (HAN, 2017, p. 116).

Ora, a liberdade das *habilidades* evoca uma coação sobre o próprio trabalhador ilimitada, que gera até mais coações do que o *dever* disciplinar (possui um limite), através de ordens e proibições. Com isso, nos vemos colocados numa situação paradoxal, pois a liberdade é propriamente a contrafiguração da liberdade coercitiva. As enfermidades psíquicas como a depressão ou *Bournout* representam a expressão de uma profunda crise da liberdade transformada em histeria. É bem possível que a sociedade antiga fosse bem mais repressiva que a atual, mas hoje “a repressão cede lugar à depressão” (HAN, 2017, p. 117). Nossa sociedade absolutiza a vida sadia e destrói o belo para sobreviver, “num morto-vivo. Nós nos transformamos em zumbis saudáveis e fitness, zumbis do desempenho e do botox. Assim hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais vivos para morrer” (HAN, 2017, p. 119).

Para Aristóteles, o homem livre é alguém que vive independente de necessidades e de suas coações. Ele tem à disposição três formas de vida livre, a primeira que se volta ao gozo das coisas belas, a segunda, que produz belos atos na *polis* e, por fim, a vida

contemplativa, que se conserva na investigação daquilo que não passa e se mantém no âmbito da beleza perene. Com efeito, são livres os poetas, os políticos e os filósofos, visto que eles se distinguem daquelas formas de vida que servem para a conservação da vida. Podemos dizer que não há mais política livre hoje, pois ela sobrevive por decretos voltados para o lucro e para as urgências, que acaba se aproximando de uma ditadura do capital, ou seja, “não são mais políticos no sentido aristotélico” (HAN, 2017, p. 120). O agir político livre modifica a sociedade, no sentido de possibilitar um incremento de justiça social, um aumento de felicidade que faça brotar uma situação social nova produzida por belos atos.

A *igualitação* que acelera a circulação de informação, comunicação e capital entre todos, de forma democrática, também “aumenta o nível de produtividade e eficiência”. (HAN, 2017, p. 125).

Hoje nós nos fazemos importantes nas redes sociais, no facebook. Nós produzimos informações e aceleramos a comunicação, na medida em que nos “produzimos”, nos fazemos importantes. Nós ganhamos visibilidade, expomo-nos como mercadorias. Nós nos produzimos para a produção, para a circulação acelerada de informação e comunicação (HAN, 2017, p. 126).

A pessoa humana é reduzida ao valor puramente comercial, ao obsoleto e massificado, recaindo num vazio existencial. “O hipercapitalismo atual dissolve totalmente a existência humana numa rede de relações comerciais. Ele arranca a dignidade do ser humano, substituindo-a completamente pelo valor de mercado” (HAN, 2017, p. 127). Para concluir, vivemos numa loja mercantil transparente, onde nós somos supervisionados e governados. “Já é hora de transformar essa casa mercantil novamente numa moradia, numa casa de festas, onde valha mesmo a pena viver” (HAN, 2017, p. 128).



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.