

## O Chile arde: evidências do despertar no país andino

*Chile burns: evidence of awaken in the andean country*

### MARCELA VALLE

Fotógrafa, professora de fotografia, pesquisadora, doutoranda em Comunicação na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [marcelachaves@gmail.com](mailto:marcelachaves@gmail.com)

### MAURICIO LISSOVSKY

Historiador, doutor em Comunicação, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq. E-mail: [mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br](mailto:mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br)

### RESUMO

Como uma imagem do passado pode ajustar-se tão precisamente à atualidade? Documento ou arte, ilusão ou premonição? Que história esta imagem incendeia? A partir da premissa de que a imagem arde ao tocar o real (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208) e com base nas teses *Sobre o Conceito da História* de Walter Benjamin (2012), esse artigo se propõe a refletir sobre o trânsito das imagens do campo artístico ao documental, antecipando o acontecimento que faz explodir uma época para fora do curso homogêneo da história.

**Palavras-chave:** Chile (2019); imagem; fotografia.

### ABSTRACT

*How can an image of the past adjust so precisely to the present? Document or art, illusion or premonition? What story does this image ignite? Based on the premise that the image burns when touch the real (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208) and based on Walter Benjamin's theses *On the Concept of History* (2012), this article proposes to reflect on the transit of images from the artistic field to the documentary, anticipating the event that explodes an epoch outside the homogeneous course of history.*

**Keywords:** Chile (2019); image; photography.

um monte de cadáveres em el salvador  
 – no fundo da foto  
 carros e ônibus indiferentes –  
 será isso a realidade?  
 degolas na américa central  
 presuntos desovados na baixada  
 as teorias do state department  
 uma nova linha de tordesilhas  
 qual a linha divisória  
 do real e do não real?  
 questão de método: a realidade  
 é igual ao real?  
 o homem dos lobos foi real? o panopticum?  
 o que é mais real: a leitura do jornal  
 ou as aventuras de indiana jones?  
 o monólogo do pentágono ou  
 orson welles atirando contra os espelhos?  
 “Questões de Método”, de Sebastião Uchoa Leite (1988, p. 93)

## CHILE EM CHAMAS

Por quase trinta anos, a rotina democrática foi capaz de abafar as brasas ainda rubras que restaram do fogo que ardeu no país andino ao longo de dezessete anos de ditadura militar (1973-1990). Desde a redemocratização, o Chile, dizia-se, prosperava em harmonia sob o modelo neoliberal adotado ainda em tempos sombrios. Mas as disputas pela memória da nação mantiveram a brasa viva em cada busca por verdade e justiça diante dos mortos e desaparecidos políticos, em cada remanescente indígena a clamar por sua terra de origem e pelo reconhecimento de sua luta desde épocas coloniais. Mas é na atualidade que o vento que sopra é finalmente reconhecido na forma fatídica de uma tempestade chamada progresso (BENJAMIN, 2012). Aos seus pés, um acúmulo incansável de “ruína sobre ruína” pesa sobre um povo. Frente à consciência da catástrofe, o fogo volta a arder em chamas. Aparentemente, a fumaça não será suficiente para obnubilar os fatos. Incendeia-se o véu da história. É o despertar.

Os olhos esbugalhados do anjo da história de Benjamin nos interrogam. Somos forçados a refletir sobre o que levou a esse crucial momento de interrupção no *continuum* da história chilena,

“oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (2012, p.251). Tomada de posição de um povo que “para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões” com o propósito de fazer “explodir uma época”, interromper “o curso homogêneo da história” (2012, p.251). Como um adivinho, Benjamin lê nas entrelinhas da história burguesa, protagonizada pelos estados e orientada para o progresso econômico, o destino trágico da humanidade. Segundo Michael Lowy (2004) “Benjamin tinha a premonição dos desastres monstruosos que uma civilização industrial/burguesa poderia produzir em crise”. O anjo arregala os olhos diante das tragédias do passado: “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”, mas suas asas estão abertas, imobilizadas pelos ventos que o impulsionam em direção ao futuro (2012, p.246): “A catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe” (*apud* LOWY, 2004). Com a gradual exacerbação dos problemas sociais decorrentes do neoliberalismo, os alarmes da desigualdade social soaram com o preço imposto à água, a exclusão decorrente do sistema de capitalização das aposentadorias e o aumento das passagens de ônibus; a antiga brasa volta a arder em chamas. O Chile despertou.

Em 2019, milhares de pessoas tomaram as ruas chilenas e mantiveram-se nelas por meses. Os saques às lojas dos primeiros dias não serviram para suprir as casas dos manifestantes, mas para alimentar o fogo da insurgência. Barricadas de mercadorias despontaram em diversas cidades como forma de expressar a indignação social, política e moral contra o poder econômico e evidenciar o repúdio compartilhado por um Estado que, em nome do progresso, abandona parte de sua população à própria sorte.

Com o brilho e a fugacidade de uma centelha, em outubro daquele ano, uma imagem invadiu as redes sociais expressando *Santiago em chamas* (Fig. 1). Junto a notícias, vídeos e fotografias dos protestos que se alastravam pelo país, o mundo pôde acompanhar o levante de um povo que grita *Basta!* aos abusos e injustiças do neoliberalismo. A imagem representava, melhor que qualquer outra, a escala e a plenitude do levante. Todavia, poucos dias depois, ela ressurgiu nos jornais, não mais para anunciar a insurreição, mas para difamá-la. A imagem foi dada como falsa<sup>[1]</sup>. Não no sentido da verdade do acontecimento – o Chile estava literalmente com focos de incêndio nas ruas de sua capital –, mas no da verdade da imagem. Não era nem uma fotografia documental, tal como usualmente publicam os jornais, certificando a veracidade da notícia, nem era atual, posto que fora criada há mais de 10 anos, em 2008, pelo artista Carlos Eulefi, que talvez tenha vislumbrado o futuro ao pincelar chamas em uma bela imagem aérea de Santiago.



FIGURA 1: Carlos Eulefi (2008)

Fonte: Instagram @kaek\_art<sup>[2]</sup>

Muitas questões podem ser levantadas aqui. Que relação tem essa imagem com a verdade? Que compromisso poderia ter a arte com o real? Que direito tem uma fotografia de iludir? Vamos, nesse texto, explorar um pouco essas questões a partir de *Santiago em chamas*.

## A CORDA BAMBA DA IMAGEM TÉCNICA

A fotografia talvez esteja condenada, por toda a eternidade, a equilibrar-se na corda bamba que conecta e contrapõe realidade e ficção, sem nunca alcançar definitivamente alguma ancoragem. A fotografia subsiste entre esse polos e deles retira tanto sua força de autenticação como sua expressão poética. Só há fotografia na tensão epistemológica entre demonstração fidedigna e criação artística, entre prova e fabulação, verdadeiro e falso. Sua marca ontológica, se alguma lhe pode ser creditada, habita a multiplicidade e complexidade de formas que emergem da incerteza e instabilidade das imagens técnicas, a um só tempo documento e arte, natureza e cultura, técnica e magia.

Em função de sua gênese mecânica, a fotografia foi compreendida, inicialmente, como reflexo especular do mundo. A essa percepção, André Bazin acrescentou uma dimensão funesta. A fotografia permitia, pela primeira vez, que uma imagem do mundo exterior se formasse “automaticamente, sem a intervenção criadora do homem”, mas aportava ao vivo o signo da imobilidade, renunciando sua morte (1991, p.22). Desde cedo, portanto, a fotografia colocou dificuldades para o “artista” que, segundo o paradigma romântico, deveria necessariamente aportar algo de sua subjetividade ao mundo. A proclamada objetividade da câmera fotográfica conspirava contra o autor. Os usos policiais da fotografia – na identificação e, posteriormente, no registro de vestígios na cena de crime –, assim como suas diversas aplicações no campo da ciência, corroboravam o discurso de veracidade em torno dela.

Se a fotografia era incapaz de mentir, como resume Dubois, a necessidade de “ver para crer” era por ela satisfeita. (1993, p.25) Ainda que, no limite, seu testemunho seja apenas o da existência pregressa de algo, e seu sentido ou significado não estejam absolutamente garantidos, o espectador fora instruído a olhar para as representações fotográficas como se mirasse a realidade, a confiar na imagem técnica “tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1985, p.10). O poder cartorial de verdade auferido à imagem fotográfica e sua percepção manteve-se atrelada a essa premissa naturalista. Para os artistas que operavam no campo da fotografia, pictorialistas ou simbolistas, por exemplo, tratava-se de escapar da maldição do mecanismo. Para o jornalismo, por outro lado, – e, em larga medida, também para o historiador – a “objetividade” fotográfica servia de paradigma para sua atividade. Nesse sentido, a fotografia não era apenas um *analogon* do real, mas, no campo discursivo, um *analogon* de práticas sociais que pretendiam mostrar-se como objetivas e neutras diante de suas audiências.

A partir de meados do séc. XX, a dimensão subjetiva da fotografia começa a ser objeto de discussão. Com as vanguardas fotográficas são subvertidos os pontos de vista e o próprio visível passa a ser pensado como resultado de uma elaboração: certamente, primeiro pelos artistas, depois por filósofos, como a reflexão de Heidegger acerca da visão de mundo, e finalmente pelas ciências sociais, em particular as disciplinas influenciadas pela linguística. Os adeptos de uma fotografia direta têm no século XX a oportunidade de valorizar suas imagens como fruto de intenções e escolhas que envolvem o recorte e o enquadramento da cena, o ajuste da luz, a oportunidade do disparo e, finalmente, um conjunto de referências estilísticas e retóricas provenientes tanto da tradição pictórica como dos tropos propriamente fotográficos que a mídia, em particular por meio das revistas ilustradas, vai consolidando.

Como já foi observado, dois impulsos teriam marcado a trajetória histórica da fotografia como meio e como arte: o interesse “forense” pelo detalhe, pelo vestígio, e o interesse “cinemático” pela *mise-en-scène*, pela encenação. (CAMPANY, 2013) A despeito dessa aparente oposição, é da

tensão entre esse dois impulsos que a fotografa se desdobra como campo criativo e substância expressiva, por um lado, e como objeto de conhecimento e fonte de informação, por outro.

Como constatou Barthes (1984), a adesão do referente é condição da fotografia. Ou, conforme a formulação de Deleuze, “mesmo quando a foto deixa de ser apenas figurativa, ela permanece figurativa como dado, como “coisa vista” – o contrário da pintura” (2007, p.95). O isso de Real que “chamuscou a imagem”, deixou ali um rastro, uma infiltração inescapável, cujo sentido talvez apenas o futuro possa revelar (BENJAMIN, 2012, p.100). Por outro lado, tudo que a fotografia pode certificar é o aparente, o pró-fílmico, como se diz no cinema: o que eventualmente esteve diante da objetiva e inscreveu-se – na película fílmica ou no arquivo digital – no momento exato do “isso foi” *barthesiano* (1984, p.115). Já as circunstâncias que culminaram naquele encontro, se foi natural ou intencional, fortuito ou encenado, ou se algo particularmente relevante foi deixado de fora do campo visual, são questões que as instituições fiadoras de sentido procuram evitar. Mas são, por sua vez, as vias pelas quais o espectador pode fabular.

Como Sontag enfatiza, a imagem fotográfica funciona como um sedutor convite. “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. E complementa, “fotos, que em si mesma nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia” (SONTAG, 2004, p.33). Sim, a fotografia pode iludir ou mesmo enganar. Sua força de certificação pode corroborar versões dos acontecimentos que atendem às necessidades das grandes corporações da mídia hegemônica ou servir aos mais variados fins de propaganda. A questão que resta, então, é a seguinte: a quem serve a imagem?

Ao longo da história, por inúmeras vezes, a fotografia serviu aos interesses da classe dominante, perpetuando “as relações de exploração já existentes na sociedade” (AZOULAY, 2008, p.109). O próprio Benjamin já apontara para a trajetória da fotografia no início do séc. XX e sua função política nas mãos dos vencedores, alertando aos fotógrafos que colocassem “legendas explicativas que [...] lhes confirmam um valor de uso revolucionário” (2012, p.138). Brecht foi mais categórico:

O tremendo desenvolvimento do fotojornalismo não contribuiu em absolutamente nada para a revelação da verdade sobre as condições neste mundo. Pelo contrário... esta imensa quantidade de material fotografado que tem sido vomitado diariamente pela imprensa, e que parece ter o caráter de verdade, serve na realidade para obscurecer os fatos. A câmera é tão capaz de mentir quanto a máquina de escrever (*apud* LISSOVSKY, 1995, p.43).

Em uma determinada circunstância, em virtude de sua magnitude e complexidade, a fotografia documental pode, com efeito, ser incapaz de dar conta dos fatos. Nesses casos, talvez a arte seja a expressão mais verdadeira de acontecimentos e sentimentos. Nesse sentido, piruetando sobre uma corda bamba estendida de uma ponta a outra da nossa consciência, a fotografia não é a resposta, mas o lugar do problema onde se coloca em questão a aparência do mundo e o que se

esconde por trás dela, o sentido do que se vê e do que não se vê. Santiago está ou não está em chamas? A mesma crença que se deposita em uma fotografia é aquela que se retira dela. Se a imagem é falsa, o incêndio causado pelo modelo neoliberal no Chile também é? Se a fotografia foi manipulada, também o foram as evidências da catástrofe em curso? Somos intimados a escovar a história a contrapelo para não nos tornarmos cúmplices do silenciamento dos vencidos e com eles encontrar, nas cinzas das imagens falsas do passado, a chama que incendeia a atualidade – e as fagulhas ainda reservadas para brilhar no futuro.

## ■ SINTOMA DA CATÁSTROFE, ALEGORIA DO DESPERTAR

*Santiago em chamas* tem por base uma fotografia. Entra assim, como toda fotografia, no jogo de autenticidade e testemunho que caracteriza esse tipo de imagem. Todavia, como recorre a técnicas realistas de pintura, “a marca da manipulação” (LISSOVSKY, 1995, p.44) tão característica das fotomontagens políticas das vanguardas históricas não são percebidas de imediato. Apenas uma inspeção mais apurada, em uma reprodução de boa qualidade, revelará ali as “pinceladas” e “luzes” acrescentadas pelo artista. A fotografia perderia assim sua “pureza”, permitindo que ganhasse o rótulo de “falsa”. Mas, por outro lado, foi exatamente essa manipulação, essa “ficcionalização”, que favoreceu sua ressurreição, mais de uma década depois, como testemunho da contemporaneidade. Em contato com o real, a imagem adormecida em um blog dedicado a narrativas de ficção científica arde. E ao arder, evoca “sua própria sintomatologia” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208).

Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca [...] a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209).

Para Didi-Huberman, a imagem arde em contato com o real por ser guardiã de uma verdade que não é capaz de aparecer no simples desnudamento, como antevia Benjamin, “mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208). Um ato de destruição capaz de dissipar as sombras com a explosiva intensidade luminosa de suas chamas. Um mesmo gesto guarda dois movimentos importantes para Benjamin, o da interrupção e o da iluminação. Ambos coexistentes no despertar.

Uma década separa a confecção dessa imagem e sua circulação na atualidade. Mas essa distância realmente importa? A continuidade temporal é um privilégio dos vencedores. Há inúmeros relatos, entre artistas chilenos, da dificuldade em restabelecer, no pós-golpe, uma continuidade que havia sido “violentamente fraturada”, a transição não teria sido capaz de realizar o recolhimento “das ruínas que sobreviveram à catástrofe do sentido”. Esse processo teria sido tão violento que “nem sequer a sensibilidade do testemunho foi possível para os jovens artistas”: “Como foi o testemunho da arte? Foi o testemunho do dejetivo, da errata, da ruína que retomou todos os restos da história enquanto perambulava pelas margens da cidade” (VERGARA, 2016, p. 143).

De acordo com a concepção benjaminiana de história, ao invés de um lapso entre épocas distantes, o que ocorre na imagem é uma coincidência no exato momento em que uma reciprocidade entre passado e futuro se realiza no agora. Uma configuração saturada “de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos” (LOWY, 2005, p.121) que se cristalizam sob o olhar correspondido do presente. Pois “o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo só pode ser adivinhado [...]. Está lá, adormecido, à espera de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido” (LISSOVSKY, 2014, p.191). O artista pincelou as chamas irrompendo nas ruas de Santiago para uma coleção de cenários pós-apocalípticos, mas o futuro irá despertar ali a profecia das barricadas atuais. No momento de seu reconhecimento, o fogo que incendeia mercadorias ilumina a insatisfação que se manteve em brasa dormida por mais de trinta anos.

“A História decai em imagens, não em histórias”, enuncia Benjamin em sua “doutrina elementar do materialismo histórico” (BENJAMIN 1999, p. 476). Por isso, como conclui Adorno, imagens são fósseis antediluvianos que trazem a dialética até o ponto de sua indiferenciação” (BENJAMIN 1999, 461). A imagem, a fotografia em particular, é essa “presença reminescente”, causal e tátil, de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde imprime sua marca (DIDI-HUBERMAN 2008, p. 13-14). Nos vestígios dos acontecimentos, nas imagens da história, não devemos ver apenas inscrições do passado, mas fragmentos cintilantes do porvir, sonhos não realizados, premonições cujo sentido só será apreendido tardiamente. Desse tempo premonitório, somos sempre *contemporâneos*. Somos tomados pela experiência desse tempo como uma interrupção, como uma carga explosiva nas entrelinhas de nossas vidas.

Mas o despertar das imagens do passado não é isento de disputa pois, situadas entre o sono e a vigília, seu sentido é tão movediço quantos os objetos em torno da cama daquele que desperta. Uma comparação pode aqui nos ajudar. Em uma das fotomontagens antinazistas do artista alemão John Heartfield (Fig. 2), por trás da ascensão do totalitarismo na Alemanha, manipulando a figura de Hitler como um fantoche, está o poderoso empresário germânico Fritz Thyssen. Assim como Benjamin, Heartfield aponta a relação direta entre o discurso de progresso e a catástrofe iminente.



FIGURA 2: John Heartfield (1930)

Legenda: Thyssen controlando a marionete de Hitler.<sup>[3]</sup>

O artista arriscou a vida para fazer uma arte política poderosa contra o crescente extremismo de Hitler na Alemanha. Seus cartazes e capas de revistas provocativos serviram como armas de combate direto à propaganda nazista. Benjamin reconhece a “força revolucionária” que possuem as fotomontagens:

Os autores compunham naturezas-mortas com bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos da pintura. O conjunto era posto numa moldura. E com isso mostrava-se ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Assim como a impressão digital ensanguentada de um assassino na página de um livro diz mais que o texto. A fotomontagem preservou muitos desses conteúdos revolucionários. Basta pensar no trabalho de John Heartfield, cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos (BENJAMIN, 2012, p.138).

*Santiago em chamas*, no entanto, distingue-se das montagens de Heartfield de duas maneiras. As evidências de sua construção e a dialética do choque de texturas e proveniências não participam de sua criação. E, ao contrário das primeiras, concebidas como peça de propaganda, não possui uma legenda inscrita nela para vigiar o seu sentido.<sup>[4]</sup> Assim, o despertar da profecia de Eulefi foi rapidamente compartilhada por campos opostos da disputa: para uns, era a demonstração da “jornada histórica” dos jovens chilenos, protagonistas de uma “rebelião

popular sem precedentes”; para outros, a prova da “anarquia do comunismo” que havia levado ao fechamento do aeroporto e ao cancelamento dos voos.<sup>[5]</sup>

Apesar de opostas ideologicamente, essas narrativas tomaram a imagem como evidência dos acontecimentos atuais. Além disso, há uma conexão imaginária da qual ambas provém. Nas duas, o fogo remete à ideia de erupção – como a do vulcão chileno Puyehue que, em 2011, foi responsável pelo fechamento de aeroportos em vários países sul-americanos. Brotando do subterrâneo, a brasa vulcânica pertence tanto ao passado (a memória dos oprimidos, a injustiça histórica) como à natureza (a selvageria do anarquismo). No mesmo ano, uma série de manifestações estudantis sacudiu Santiago, sendo consideradas um antecedente importante da revolta de 2019. Os laços imaginários entre o vulcão e a rebelião não são, portanto, fortuitos.

Curiosamente, na concepção original do artista, as chamas não brotavam do subterrâneo de Santiago ou dos corações humanos rebelados, mas de um rastro de fogo deixado por um zepelim derrubado por jatos da força aérea chilena. Esse fogo vindo do céu, no entanto, a despeito do tom futurista da narrativa, também estava vinculado ao passado, pois a inusitada aeronave alemã – que, a propósito, jamais visitou o Chile – continha periódicos datados de 1932. Apesar do caráter apocalíptico da narrativa, por ocasião de sua primeira publicação, em 2008, um leitor já teria sugerido que a imagem não prenunciava a “destruição” da cidade, mas seu “despertar”. Sua interpretação baseava-se na informação que o rastro de fogo dos destroços deixados pelo zepelim formara a palavra “EMETH” (EULEFI, 2008) Os textos da época não esclarecem os leitores, mas “emet”, em hebraico, que dizer “verdade”. Na tradição mística judaica, é a inscrição que posta sobre a fronte do boneco de barro conhecido como o golem de Praga, insufla-lhe vida, ou seja, desperta-o. Mais tarde, uma vez apagada a letra inicial dessa palavra, o golem retorna à inanição, já que “met” significa “morto”.

Uma década depois de criada, a imagem viva-morta de Santiago – tal como Bazin teria descrito uma fotografia – faz brotar da terra as centelhas de fogo que uma aeronave oriunda do passado remoto havia semeado. A cidade é como a palma da mão onde os acontecimentos deixam seus rastros históricos e o porvir pode ser lido como um “manual para as gerações futuras” (CADAVA, 2016, p. 356). A estranha profecia se realiza, pois o “caráter destrutivo”, como Benjamin o concebia, era aquele capaz de pressentir que, a cada instante, tudo pode ir a pique, mas está igualmente apto a perceber que há caminhos para todos os lados: “faz escombros do existente, não pelos próprios escombros, mas pelo caminho que passa através deles” (BENJAMIN, 1973, p. 14). As chamas da pintura são simultaneamente o sintoma da catástrofe em curso como a alegoria de seu despertar – simultaneamente o que viria a ser e o que era desde o início. A fagulha de futuro despertou a imagem adormecida. A realização de uma profecia, no entanto, não garante o resultado de um conflito.

## A DISPUTA DE FORÇAS ENTRE ESTÁTUAS E BANDEIRAS

No mesmo 25/10/2019 em que o jornal O Globo estampava a notícia de “fake News”<sup>[6]</sup> sobre essa imagem, 1,2 milhão de pessoas aglomeravam-se no centro de Santiago para a maior manifestação chilena desde o retorno da democracia<sup>[7]</sup>. Outra imagem emblemática do levante chileno repercutiu então mundialmente ao expressar a sensação contagiante das ruas e a síntese dos valores em disputa no país (Figura 3). Na fotografia, um mar de pessoas ocupa uma praça de Santiago, tradicional palco das manifestações na capital, para tomar a estátua do General Baquedano. Bandeiras do Chile tremulam por todos os lados. Nas luzes do entardecer, em meio à fumaça próxima, o céu parece em chamas. Um jovem, no topo da estátua, os braços erguidos, eleva a bela bandeira Mapuche ao patamar mais alto da imagem.



FIGURA 3: Susana Hidalgo (2019)

Fonte: BBC News<sup>[8]</sup>

A fotografia é carregada de simbolismos. Ao encobrir o “herói militar”, a história dos vencedores é destituída e silenciada. Em seu lugar se inscreve a história dos vencidos, com a causa indígena emergindo no centro da disputa. Os Mapuches, povos originários do Chile e da Argentina, lutam por reconhecimento e pela restituição de seu território desde a colonização. Em meio aos protestos atuais, sua bandeira simboliza não apenas a desigualdade social, mas a dimensão histórica – praticamente ancestral – das lutas atuais. Susana Hidalgo, autora da fotografia, descreve que o ponto alto deste dia foi quando os *trutucas* (instrumento indígena mapuche) subitamente ecoaram: “Foi algo poderoso”, declara Hidalgo, e conclui: “Vejo uma revolução e o sonho de um país livre e unido” (2019).

Ao nos demorarmos um pouco mais sobre a imagem podemos igualmente ver, nas entrelinhas, os sonhos não realizados da época do totalitarismo. Quando o medo deixava os corpos em estado de vigília constante e não era possível sonhar – ou, ao menos, sonhava-se “em cinza, na cor da pólvora” (DE LA PARRA, 1990, p. 14). Somente o gesto de poder “rir novamente, de forma livre e irresponsável”, refletia De la Parra, já seria considerado um ato político. “Sonhar de novo”, então, “seria uma revolução inteira” (1990, p. 14). Hoje, desperto, o Chile sonha.

Segundo Deleuze, compete à arte a capacidade de “captar forças”. Não no sentido de representar bem o visível, mas no de “tornar visíveis forças que não são visíveis” (2007, p.62). Por isso, a imagem deve arder em seu contato com o real, pois é árdua a tarefa de romper o véu que a encobre. A imagem atribui visibilidade e corpo às forças que estavam, até então, ocultas e incorpóreas:

(...) quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis (DELEUZE, 2007, p.67).

Diante da reluzente bandeira Mapuche, a história dos vencidos triunfa, ao menos provisoriamente, sobre as forças sombrias dos dominadores. As imagens que nos chegam do Chile expressam a força que emerge em “reações tão viscerais” de resistência e revolta porque “os limites do que pode, ou deve, ser suportado” foram, há muito, ultrapassados (BUTLER, 2017, p.23). A repressão, no entanto, é brutal. O presidente chileno Sebastián Piñera tentara justificá-la declarando ao mundo que está em guerra. A massa responde que não e, ao som das músicas de Víctor Jara, mantém-se unida e pacífica nas ruas, embora a violência extrema continue a fazer o país reviver os tempos mais sombrios do regime militar. Estimam-se mais de 28 mil detenções, 1.051 feridos, 360 vítimas de lesão em um ou ambos os olhos<sup>[9]</sup>, 113 acusações de tortura, 24 de violação sexual e irrefutáveis 26 mortos<sup>[10]</sup>. Se o levante fracassar em seu intento por concretas transformações ou se ele entrará para a história do Chile como o princípio de uma verdadeira revolução, ainda é cedo para saber.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA POLÍTICA PARA AS IMAGENS

A derrocada do paradigma mimético nas artes, a desmaterialização eletrônica e digital das imagens, e a perda de confiança nos institutos da representação política nos colocaram, desde as últimas décadas do século XX, diante de um dilema: ou éramos nós, enquanto sujeitos, que estávamos desaparecendo, aderindo alegremente às próprias aparências, ou eram as imagens que deixavam de existir, uma vez que o Real, do qual o imaginário deveria necessariamente distinguir-se, inconsistia.

A disputa em torno da imagem que descrevemos nesse artigo é parte de um conflito largamente motivado pela falência do modelo econômico implementado nos duros anos do autoritarismo e que sobreviveu à redemocratização. Imaginou-se, talvez, que as injustiças, opressões, tortura e morte que marcaram uma das mais cruéis ditaduras do continente teriam um fim quando o Chile votou *NO!*. Mas a mudança no regime de governo não foi suficiente para que o modelo econômico e social fosse transformado. A narrativa dos vencedores anunciava um futuro cada vez mais próspero que silenciava a luta por verdade e justiça aos mortos e desaparecidos políticos e negava a reparação histórica aos povos originários. Quando o alarme soou, o incêndio já havia tomado conta das ruas.

No âmago dessa discussão está o problema das relações entre arte e política na contemporaneidade. Talvez a única discussão possível hoje. Não foram poucos os esforços para compreender a atual primazia do político na arte contemporânea. No campo mais estrito da História da Arte, logo pensamos no *Retorno do Real*, de Hal Foster (2014). Numa perspectiva de refundação do campo da estética, por exemplo, Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível* (2005) e *O Espectador Emancipado* (2012). E, de um ponto de vista mais arqueológico, Giorgio Agamben para quem, há muitas décadas, a questão que está colocada para a arte e os artistas é de natureza ética e não estética. De algum modo, um dos mais renomados historiadores da arte na atualidade, o francês Georges Didi-Huberman, tem construído sua obra a partir da indissociabilidade entre arte e política. Nesse contexto, não surpreende que Walter Benjamin seja uma referência tão frequente. Ao contrário de sustentar, como algumas leituras sugerem, a impossibilidade da convivência, em uma obra, de arte e política, Benjamin argumentou no sentido oposto: nos marcos da modernidade, a relação entre arte e política não poderia ser pensada apenas nos termos de uma oposição.

Qual seria então a missão das imagens em uma cultura pós-pós-fim-da-arte?<sup>[11]</sup> Manter viva, inquieta, tensa – e simultaneamente frágil – a fronteira onde aquilo que é dado pode não ser arte, ainda sendo, assim como permanecer político, deixando de sê-lo. Mas o que é esse *algo* dado? O que é isso que não pode ser propriamente monetarizado pelo mercado, sem perder sua potência

de não ser arte? Que não pode ser capturado pelo discurso sem perder sua potência de nada-dizer? Uma arte política contemporânea pode emergir tanto da interrogação acerca da figuração dos povos e dos seus mundos, quanto do desafio à invenção de uma prática crítica coletiva. Pois o que cabe à arte é a preservação sensível do espaço público como espaço de liberdade.

Uma imagem profética nunca se revela imediatamente falsa ou verdadeira – tanto serve de inspiração como de sinal de alarme. Os bombeiros de plantão trataram de empanar seu brilho na suposição, que se mostrou vã, de sufocar o incêndio que começara a arder no coração de chilenos e chilenas. Logo chegará o tempo da vigília e, provavelmente, uma nova constituição emergirá das cinzas do incêndio de 2019. Seguramente, mais justa e equânime que a carta herdada de Pinochet. Mas, sabemos, por experiência própria, que não podemos nos esquecer de soprar as brasas dormidas.

## REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photograph*. New York: Zone Books, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Notas sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Braziliense, 1991.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. “El carácter destructivo”. In: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

\_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

BUTLER, Judith. Levante. In DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CADAVA, Eduardo. “Lectura de la mano: La Muerte en las manos de Fazal Sheikh”. In: COHEN, Esther. *Walter Benjamin; fragmentos críticos*. Ciudad de México: UNAM, 2016.

CAMPANY, David. “Nine Things I learned from the art of Mac Adams”. New York: Elizabeth Dee Gallery, 2013. Disponível em: <https://davidcampany.com/nine-things-i-learned-from-the-art-of-mac-adams/>. Acesso em: 27/02/2020.

- DE LA PARRA, Marco Antônio. Fragments of a Self-portrait. In. MEISELAS, Susan. *Chile From Within*. New York: W.W. Norton & Company, 1990, p.13-15.
- DE DUVE, Thierry. *Aesthetics at large*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Quando as imagens tocam o real*. Pós. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, nov 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- EULEFI, Carlos. “Santiago”. Tauzero, 2008. Disponível em: <<https://tauzero.org/2008/03/santiago/>>. Acesso em 28/02/2020.
- HIDALGO, Susana. “Chile despertô”: Susana Hidalgo, la famosa actriz que tomó la imagen más icónica de las protestas. Entrevista a Marcia Carmo. *BBC News Brasil*. 30 out 2019. Disponível em: < <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>>. Acesso em 28/01/2020.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*, dissertação orientada por Marcio Tavares D’Amaral, ECO/UFRJ, 1995.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Progrès et catastrophe*. La conception de l’histoire de Walter Benjamin. *Historiein*, [S.l.], v. 4, p. 199-205, maio 2004. ISSN 2241-2816. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12681/histoirein.88>>. Acesso em 20/01/2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VERGARA, Macarena Ortúzar. “Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena avanzada”. In: COHEN, Esther. *Walter Benjamin; fragmentos críticos*. Ciudad de México: UNAM, 2016.

- 
- [1] A checagem foi realizada pela AFP - Agence France-Presse, em 23/10/2019, e compartilhada nos jornais O Globo, Extra, G1. Disponível em: <<https://checamos.afp.com/suposta-foto-aerea-de-santiago-em-chamas-e- apenas-uma-ilustracao-digital>>. Acesso em 28/01/2020.
- [2] Sua aparição das redes sociais como Facebook, Instagram, Twitter data de 20 de outubro de 2019. Sua criação antecede em onze anos a sua irrupção. Imagem disponível em: <[https://www.instagram.com/p/B32ov60pWeY/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B32ov60pWeY/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso em 28/01/2020.
- [3] Disponível em: <<https://artsartistsartwork.com/thyssen-controlling-the-puppet-hitler-1930-by-john-heartfield/>>. Acesso em 28/01/2020.
- [4] Não fosse por isso, por mais estapafúrdio que pareça, quem poderia impedir que a fotomontagem de Heartfield se transformasse em publicidade de bonequinhos do *fiber* que vovôs abastados deveriam presentear a seus netinhos?
- [5] Ver sobre isso: <https://www.t13.cl/noticia/nacional/fake-news-foto-viral-santiago-llamas-desmentida-protestas-chile>. Acesso em 28/03/2020.
- [6] A manchete anuncia: “É #FAKE que imagem aérea mostre Santiago em chamas durante protestos”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fato-ou-fake/noticia/2019/10/25/e-fake-que-imagem-aerea-mostre-santiago-em-chamas-durante-protestos.ghtml>>. Acesso em 28/01/2020.
- [7] A manifestação de 25/10/2019, 11 dias após o início dos protestos que perdurariam por todo o ano no Chile, foi considerada a maior desde o retorno da democracia no país. Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029>>. Acesso em 28/01/2020.
- [8] Disponível em: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50239591>>. Acesso em 28/01/2020.
- [9] Balanço do ano, conforme dados de feridos coletados pela ONG Human Rights Watch (HRW) e dados sobre lesão ocular segundo a Ordem dos Médicos do Chile - Colmed. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/01/03/mais-de-360-chilenos-comecam-o-ano-com-lesoes-oculares-devido-a-repressao-policial/>>. Acesso em 29/01/2020
- [10] Dados de presos, torturados e vítimas de violação sexual segundo relatório da ONU. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-descreve-multiplas-violacoes-de-direitos-humanos-durante-protestos-no-chile/>>. Acesso em 29/01/2020.
- [11] Para revisões contemporâneas da formulação de Hegel, no início do século XIX, acerca do fim da arte ver, por exemplo, BELTING, 2012 e DE DUVE, 2018.