

LOGOS

Vol.27. Nº01. 2020

52

DOSSIÊ INSTABILIDADE E CONFLITO DAS/NAS IMAGENS

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Lodi Ribeiro

VICE-REITORA

Mario Sergio Alves Carneiro

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Lincoln Tavares Silva

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Prof. Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Prof^a Cláudia Gonçalves de Lima

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Prof. Bruno Deusdará

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

Prof. João Pedro Dias Vieira

VICE-DIRETOR

Prof. Márcio Gonçalves

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 ***Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)***
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação - Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

LOGOS - EDIÇÃO Nº 52 - VOL 27, Nº01, 2020

Logos: Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas Imagens (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES

Diego Paleólogo, Márcio Gonçalves e Patricia Rebello

EDITORAS CONVIDADAS

Carolina Libério (UFMA), Elane Abreu (UFCA) e Jane Maciel (UFMA)

PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

Allysson Viana Martins, Anelisa Maradei, Ariane Carla Pereira, Beatriz Morgado de Queiroz, Benjamim Picado, Bruno Soares Ferreira, Camila Mozzini, Cristiane Freitas Gutfreind, Daniel Meirinho, Denise da Costa Oliveira Siqueira, Eduardo Portanova Barros, Eliska Altmann, Eunice Maria da Silva, Felipe Muanis, Fernanda Elouise Budag, Gabriela Machado Ramos de Almeida, Gilberto Alexandre Sobrinho, Icaro Ferraz Vidal Junior, João Batista Freitas Cardoso, João Vilnei de Oliveira Oliveira Filho, Jorge Carlos Felz Ferreira, Jorge Cunha Cardoso Filho, José Maxsuel Lourenço Alves, Joubert de Albuquerque Arrais, Leandro Pimentel Abreu, Luiza Lusvardi, Marcelo Castañeda Araujo, Marcelo Eduardo Leite, Marcio Acselrad, Márcio Henrique Melo de Andrade, Maria Cristina Giorgi, Mônica Panis Kaseker, Pablo Sérvio, Paulo Gerson Rodrigues Stefanello, Paulo Victor Barbosa de Sousa, Rafael de Oliveira Barbosa, Rejane Pozobon, Rodrigo Carreiro, Vinícios Kabral Ribeiro, Vitor Braga e Wagner Souza e Silva

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Alessandra Aldé (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ), Márcio Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Ricardo Ferreira Freitas (UERJ), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Ronaldo Helal (UERJ)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

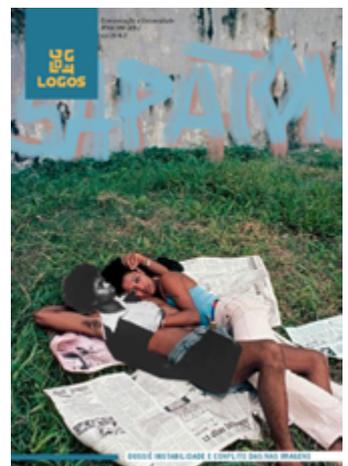
Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

PROJETO GRÁFICO

Celeste Ribeiro

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



SUMÁRIO

11

Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem

Crossing abysses toward an Implicated Cinema: blackness, image and disorder

MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS

25

APIs de Visão Computacional: investigando mediações algorítmicas a partir de estudo de bancos de imagens

Computer Vision APIs: interrogating algorithmic mediations through stock photos research

TARCÍZIO SILVA
ANDRÉ MINTZ
JANNA JOCELI OMENA
BEATRICE GOBBO
TAÍS OLIVEIRA
HELEN TATIANA TAKAMITSU
ELENA PILIPETS
HAMDAN AZHAR

55

Disputas de sentidos na apropriação de imagens históricas: confronto de narrativas sobre escravidão e racismo no Brasil – o caso “Maria Filó”

Dispute of meaning in the appropriation of historical images: confrontation of narratives about slavery and racism in Brazil - the “Maria Filó” case

ANTONIO HÉLIO JUNQUEIRA

71

Chutando cachorro morto: a construção da imagem pública impopular de Michel Temer em charges políticas e memes de internet

Flogging a dead horse: the construction of Michel Temer’s unpopular public image in political cartoons and internet memes

VIKTOR CHAGAS
DANDARA MAGALHÃES

89

O audiovisual pervasivo do Movimento Brasil Livre nos Sites de Redes Sociais durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff

Free Brasil Movement’s pervasive video in Social Networking Sites during Dilma Rousseff’s impeachment process

ADIL GIOVANNI LEPRI

107

“O gigante acordou”: uma leitura atualizada da visão distópica do mundo na Segunda Jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*
“Giant woke up”: an updated reading of the dystopian world view in the Second Journey of Today is Maria’s day

LUÍS ROBERTO ARTHUR DE FARIA

121

Algumas imagens da ditadura civil-militar brasileira na *Torre das donzelas*

Some images of Brazilian dictatorship in documentary film Torre das donzelas

MEIRE OLIVEIRA SILVA

134 Entre travessias e escuridão:
notas sobre os espectros
(i)migrantes em *Border*

*Between crossing and darkness:
notes on (i)migrants specters
in Border*

RICARDO LESSA FILHO
FREDERICO VIEIRA

152 O Afroperspectivismo de *A
Trilogia da Bicha Preta*, de Juan
Rodrigues: construindo as
estéticas das resistências

*The Afroperspectivism of A Trilogia
da Bicha Preta, by Juan Rodrigues:
building the aesthetics of resistance*

GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

168 Ensaio Visual: Série Sapatona

GÊ VIANA

183 Epifanias de Urubutsin na
sagração de Upaon-Açu:
montagem e memória na
insurreição do conhecimento

*Urubutsin epiphanies in the sacred
of Upaon-Açu: editing and memory
in the insurrection of knowledge*

ALBERTO GRECIANO MERINO

205 O Chile arde: evidências do
despertar no país andino

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

MARCELA VALLE
MAURICIO LISSOVSKY

221 Fotografia contra Vontade: as
fotografias de Dorothea Lange
dos campos de concentração
dos Estados Unidos

*Photography against Will: Dorothea
Lange's photographs of the US
concentration camps*

ANDRÉ KEIJI KUNIGAMI

242 Fabular imagens intervalares
e montar imagens
sobreviventes: aproximações
e diferenças entre os métodos
de Rancière e Didi-Huberman

*Fabulating interval images and
assembling surviving images:
approximations and differences
between the methods of Rancière
and Didi-Huberman*

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES
LUIS MAURO SÁ MARTINO
FREDERICO DA CRUZ VIEIRA DE SOUZA
ELTON ANTUNES

262 A estrutura mítica narcísica
no imaginário midiático e
nas selfies

*The narcissistic mythical structure
in mediatic imaginary and selfies*

FABIO CIQUINI

EDITORIAL

Quando primeiro lançamos a chamada para este dossiê, no início de fevereiro de 2020, a ideia de uma quarentena global, motivada por um vírus, era ainda uma hipótese distante, um imaginário, para muitos, difícil de se concretizar. E, no entanto, nada poderia surgir de mais emergente como instabilidade e conflito do que a ameaça às nossas vidas. Como atravessar tempos de pandemia em 2020 sem sentir tensões de toda ordem, do assustador aumento de pessoas infectadas e mortas no Brasil à clausura física e mental que se impõe aos corpos que buscam sobreviver? Desafiadas por sentimentos inevitáveis de incerteza e apreensão com o futuro, resta-nos o presente, com todos os seus diminutos lampejos cotidianos, exigindo que confiemos em gestos mínimos de renascimento, de porvir. Em meio a este turbilhão, ainda há todo o repertório midiático da atualidade política, nacional e global, que amplia estes sentimentos e instiga nossa compreensão das imagens do mundo, em choque com nosso imaginário mais íntimo.

As palavras “instabilidade” e “conflito” não são apenas motes para a organização de um dossiê acadêmico, mas perpassam as relações de vida, o que se torna ainda mais premente no nosso tempo de agora. Elas tocam em discursos e afetos que vão além do protagonismo narrativo das imagens ou da relação que elas instauram em nossas existências. Estando imersas na amplitude de uma situação conflituosa e instável, uma pandemia, este número da Logos é fruto de um esforço coletivo de reflexões possíveis, de criar implicações e dedicar tempo/espço ao pensamento em meio ao fluxo torrente de informações (e desinformações) diárias.

Como editoras, co-implicadas na decisão de quais textos deveriam ou não entrar neste número, além do olhar da avaliação por pares, vimo-nos no meio de um processo conflituoso entre as regras/limitações de um sistema de publicação acadêmica e nossas percepções afetadas pelo “lugar de poder” de editoras. Estes problemas assumiram atravessamentos subjetivos ao longo do processo, sobretudo pela postura ética que buscamos ao propor na chamada um debate sobre perspectivas não hegemônicas das mídias e dos sujeitos que

se constroem e se mostram das/nas imagens. Deslocamos pensamentos sobre estes olhares, ao passo que nossos próprios modos de ver foram transformados ao dedicarmos maior cuidado aos textos recebidos, não como artigos apenas, mas como rastros de existências. Nada óbvio, pelo contrário. Na percepção de nossa desatenção, em meio às diversas tentativas de captura de nossa mirada e tempo, fomos instigadas a nos implicar na construção do saber, em vez de seguirmos corroborando com um fazer científico desimplicado e ordenado, como bem nos alerta Matheus Santos, a partir da filosofia de Denise Ferreira da Silva, no artigo que abre - e promove inúmeras fissuras - neste dossiê.

É possível adotarmos uma reflexão crítica decolonial para pesquisas em interface com o campo da comunicação e das redes digitais? Tarcício Silva *et al*, convidados desta edição, elegem esse pensar para o estudo de visualidades e vieses incorporados em bancos de imagens, uma engrenagem de dados visuais que exige freio interpretativo para as representações - colonizadoras e colonizadas - em jogo. Ampliando esta perspectiva, em chamada pública, convocamos pesquisadoras/es a apresentarem textos que discutissem “de que maneira as imagens tomam parte nos conflitos narrativos que atravessam as noções de realidade e de ficção, quer sejam elas pensadas como sintomas ou vistas como protagonistas em meio a estes processos” e “como as imagens atuam e se relacionam com as questões de representatividade, imaginário e visibilidade”. Com isso criamos um horizonte de expectativas sobre o que viria das contribuições das/os autores. Indo além, os textos que recebemos nos tensionaram com suas escolhas de fenômenos, caminhos teóricos, recortes imagéticos e propostas analíticas. Cada texto-autoria da publicação assume uma postura quanto às proposições conceituais, modos de escrita e interlocuções que elege, tecendo, em conjunto, uma rede de conversações em que vemos tomadas de posição das imagens.

Entre estes estudos é possível atualizar as ideias de instabilidade e conflito das/nas imagens, que assumem diferentes angulações: nos campos da cultura visual nas redes digitais, em seus conteúdos, plataformas, linguagens emergentes e controvérsias recorrentes; nas formas de expressão audiovisuais em diferentes mídias, desde o cinema, a televisão, as mídias sociais e as possibilidades experimentais de produção e circulação; na contemporaneidade da fotografia, que remete ao dito/visto e não dito/não visto da história coletiva e das subjetivações que nela perpassam. Por sua vez, este dossiê também apresenta um repertório atual de teorias da imagem e da comunicação, bem

como de áreas e conceitos transversais, considerando a própria impossibilidade de pesquisar as mídias imagéticas sem recorrer a um leque de saberes híbridos, como elas mesmas são.

Além dos catorze artigos, apresentamos nesse número o ensaio visual “Sapatona”, da artista maranhense Gê Viana (@indioloru). Convidada para apresentar uma amostra do seu trabalho artístico que oscila entre fotografia, colagem, muralismo, dança e performance, Gê invoca a ancestralidade negra e indígena, a subjetividade lésbica, as presenças marginais no espaço urbano e as resistências dos modos de vida periféricos - física e existencialmente - da civilização dita moderna. Apresentá-la neste dossiê é um convite às/aos leitoras/es a conhecer mais de seu trabalho e de toda rede transportada por ele. Na série “Sapatona”, destacamos a disputa instaurada nas imagens em busca de uma visibilidade para casais lésbicos, que perpassa também a desfragmentação e o questionamento dos padrões visualmente construídos de relacionamentos cis-heteros, presentes nas fotografias que servem como base e que são remontadas e ressignificadas pelo processo de colagem da artista. A escolha desta série também toma como ponto de inflexão a ideia de que a tensão e instabilidade podem ser construídas pela via do amor. Tensionar uma imagem não se resume a gestos de destruição, mas, e principalmente nesta obra de Gê Viana, pelo caminho da imaginação e reconstrução ativa de outras visibilidades.

Imaginar outros mundos e narrativas possíveis, para além do questionamento dos clichês e estereótipos imagéticos presentes, aí está uma tarefa que segue e seguirá sendo urgente.

Carolina Libério (UFMA), Elane Abreu (UFCA) e Jane Maciel (UFMA)

Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem

Crossing abysses toward an Implicated Cinema: blackness, image and disorder

MATHEUS ARAUJO DOS SANTOS

Professor Visitante da Universidade do Estado da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa e extensão Imaginando Diferenças. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Neste texto me aproximo de táticas de travessia do Mundo Ordenado para o Mundo Implicado através da imagem cinematográfica, especificamente das que emergem no contexto dos cinemas negros no Brasil contemporâneo. Partindo da filosofia de Denise Ferreira da Silva, aproximo-me das possibilidades de destruição do mundo como o conhecemos e dos seus cárceres estéticos e analíticos, a exemplo dos engendrados por João Carlos Rodrigues no livro *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Por fim, volto-me às imagens de *Travessia*, filme de Safira Moreira, pensando como ele executa gestos de imageação de um Mundo e de um Cinema Implicado.

Palavras-chave: Cinema Negro; Cinema Brasileiro; Cinema Implicado.

ABSTRACT

*In this text, I think of tactics of crossing the Ordered World toward the Implicated World through the cinematographic image, specifically those that emerge in the context of black cinemas in contemporary Brazil. Starting from the philosophy of Denise Ferreira da Silva, I approach the possibilities of destruction of the world as we know it and its aesthetic and analytical prisons, such as those created by João Carlos Rodrigues in the book *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Finally, I turn to the images of *Travessia*, a film by Safira Moreira, thinking about how it performs gestures of imageing an Implicated World and Cinema.*

Keywords: Black Cinema; Brazilian Cinema; Implicated Cinema

As reflexões que apresento aqui emergiriam de maneira mais evidente depois que assisti o filme *Travessia* (Safira Moreira, 2017) no *X Festival Internacional Janela de Cinema*, em Recife, Pernambuco, em 2017. As imagens que vi nos diversos filmes exibidos naqueles dias atualizavam outros mundos e o trabalho de Safira Moreira me pareceu aglutinar a discussão que se formava naquele momento sobre a relação entre imagem cinematográfica e a negritude como método de descolonização; pois explicitava a *Travessia* – a imageação de um *Mundo Implicado* – como uma tarefa estética em disputa no campo do audiovisual. Neste texto sigo algumas pistas para a formação de um *Cinema Implicado*. Um cinema – em suas dimensões de produção, imagem e crítica – que esteja densamente vinculado ao mundo e a tudo que o constitui. Para tanto, parto das sugestões da filósofa e artista Denise Ferreira da Silva^[1] acerca das possibilidades de destruição do *Mundo Ordenado* e da emergência de outros modos de ser e saber que permitem a Implicação como gesto fundamental da existência e do conhecimento. Proponho o desmantelamento dos *Cárceres Analíticos* – análises críticas que operam pela desimplicação – como tática de travessia em direção a este Cinema/Mundo, tomando como exemplo o trabalho de João Carlos Rodrigues sobre a representação de negros e negras no cinema brasileiro. Por fim, penso em como o filme de Safira Moreira provoca uma dissolução cronológica que põe em questão a estabilidade do tempo linear e aponta para táticas disruptivas que vão além da representação como fim.

ABANDONANDO O MUNDO ORDENADO

Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata [...]

Frantz Fanon

Há um abismo a ser atravessado. Esse abismo é o Brasil. É o mundo como nós o conhecemos até então. A travessia do Mundo Ordenado para o Mundo Implicado requer que deixemos para trás modos de saber, sentir e fazer. Exige que abandonemos determinações e estruturas de interpretação que nos querem sempre-já presos ao Espaço-Tempo do Progresso e à escravidão perene justificada por relações jurídico-econômicas desenroladas linearmente no *continuum* da História. Por esse motivo, rotas de fuga vêm sendo construídas no decorrer da Diáspora, que percebemos infinita: cabelos crespos sendo trançados; mapas estelares desenhados no firmamento; segredos, sons e sinais invisíveis marcando pontos de escape. As rotas precisam ser continuadas e caminhos estão sendo abertos, pois há um abismo a ser atravessado. E para isso necessitamos de novas magias, de novas imagens.

Os questionamentos e proposições de Denise Ferreira da Silva inspiram a invenção de táticas, conceitos e modos de ser/não-ser desde a posição absurda que é a existência neste vertiginoso vazio: como é possível que o genocídio do povo negro siga em curso sem provocar uma transformação ética radical no mundo? (FERREIRA DA SILVA, 2007). O que permite que cada corpo negro que tombe pelas mãos do Estado seja sempre-já traduzido como consequência de estruturas coloniais-capitalistas sem, no entanto, provocar a necessidade urgente da restauração do valor total expropriado das terras tomadas e da mão-de-obra escrava dos povos africanos e indígenas? (FERREIRA DA SILVA, 2019). E se, ao contrário, a negridade pudesse ser considerada como uma posição estratégica de desmantelamento da Ordem que sustenta esse Mundo e não apenas como a repetição de uma dialética racial que nos aprisiona em um lugar de subjugação, revelando-se como uma *dialética de morte*?^[2]

Ao propor a descolonização como um programa de *desordem absoluta*, Frantz Fanon (2015, p.52) aponta para a necessidade de destruição do Mundo Colonial, vislumbrando a criação de um *mundo de reconhecimentos recíprocos* que seria possível graças à concomitante emergência de uma *nova humanidade* (FANON, 2008, p.181). Mas o que precisa ser desordenado? E o que pode surgir após a explosão definitiva do *continuum* da História?^[3] Como podemos criar um mundo de reconhecimentos recíprocos? Ou, ainda, o Mundo Implicado como proposto por Denise Ferreira da Silva – no qual não basta que o reconhecimento seja recíproco, mas que se estabeleçam outras formas de conhecer e reconhecer no qual a própria ideia de humanidade é posta em xeque –? E como as imagens cinematográficas podem realizar essa travessia? Mais especificamente, como os cinemas negros no Brasil contemporâneo disputam essa tarefa estética no movimento em direção a um Cinema Implicado?

De acordo com as proposições da filósofa, os pilares ontoepistemológicos que sustentam o Mundo Ordenado são a separabilidade, determinabilidade e sequencialidade^[4], que atuam pela manutenção da distinção entre Sujeito e Mundo e da continuidade do tempo linear. “A temporalidade linear, como uma conjugação de separabilidade e determinabilidade, quer dizer, como sequencialidade, ofusca como o colonial participa diretamente da acumulação do capital” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.164), ou seja, os modos de saber baseados nos programas de Kant e Hegel “mantém a existência humana e o mundo reféns de um modo de conhecimento incapaz de justificar a si mesmo sem o Espaço-Tempo” (*Ibid*, p.112), de forma que o valor total expropriado como condição do capital global contemporâneo jamais possa ser reivindicado. É neste desenho ontoepistemológico que a violência antinegra é sempre-já justificada através de uma dialética racial que aprisiona a negridade em posições de inferioridade. Mas

e se, em vez de o Mundo Ordenado, imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do *tudo* implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (*Ibid*, p.43)

O mundo deixaria, então, de ser pensado como uma *totalidade ordenada*, passando a existir a partir de uma vinculação profunda entre os entes que o compõe. De um lado, a proposta é a de que nos livremos do Espaço-Tempo que nos atropela. Do outro, que desfaçamos as distinções entre *Subjectum* e *Mundus*, permitindo que a diferença exista sem separabilidade. O mundo como conhecemos chegaria ao fim, estaríamos tudo e todxs profundamente vinculados no *Plenum*^[5], onde a “refração infinita (*tudo* espelhando *todo o resto* o tempo todo), o ‘Jogo da Expressão’ passa a *ser* o descritor da Existência pois, o que existe, torna-se, apenas e sempre, uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do Vir-a-Ser” (*Ibid.*, p.109). São estas as condições de emergência de um Cinema Implicado e para que nos lancemos à travessia é necessário que abandonemos o Mundo Ordenado e seus cárceres.

■ CÁRCERES ESTÉTICOS, CÁRCERES ANALÍTICOS

O Brasil vivia assim uma de suas situações paradoxais, era legalmente escravocrata, mas não racista.

João Carlos Rodrigues

O conceito de *Cárceres Estéticas* surge em algumas falas públicas da pesquisadora e artista Cíntia Guedes^[6] quando ela busca identificar as amarras sensíveis que atam a negritude à dialética de morte que a reduz sempre-já aos registros do objeto, do outro ou da mercadoria. No meu entendimento, o conceito diz respeito às imagens que trabalham no sentido de imobilização das potências e poéticas negras, ou seja, imagens que *podem* funcionar – e, geralmente, funcionam – pela manutenção da Ordem do mundo tal qual o conhecemos. As tentativas de aprisionamento e captura são muitas; a escritora e artista Jota Mombaça, em denúncia constante contra os extrativismos-sem-fim, conceitua o que chama de *Plantação Cognitiva* para designar os modos pelos quais os sistemas das artes continuam a associar o exercício da violência antinegra a processos de extração de valor que repetem a coreografia da escravidão mesmo quando, supostamente, estão dando “visibilidade” e atuando pela “representatividade” das “minorias” nestes espaços.^[7] Em diálogo com os problemas levantados por esses conceitos, que também constroem relações estreitas com o trabalho de Denise Ferreira da Silva, gostaria de pensar em como determinados modos de olhar, falar e escrever sobre as imagens carregam estratégias que, do mesmo modo, colaboram para a manutenção da dialética racial. Penso no momento da crítica e das análises científicas que produzem *Cárceres Analíticas* capazes de justificar esta dialética a partir de um movimento contínuo de desimplicação das imagens, dos sujeitos e do mundo.

Um dos estudos mais conhecidos sobre a relação entre imagem cinematográfica e racialidade no Brasil foi realizado por João Carlos Rodrigues e publicado pela primeira vez como livro em 1988 sob o título de *O Negro Brasileiro e o Cinema*^[8]. A obra é considerada um marco pelo pioneirismo em catalogar e analisar as representações de negras e negros na filmografia brasileira, assim como por construir uma tipologia geral destas representações, oferecendo ferramentas analíticas para o campo do cinema e dos estudos sobre raça e etnia no Brasil. Segundo a análise, toda representação dos negros e negras na ficção brasileira – cinematográfica e além – poderia ser enquadrada em determinados arquétipos e caricaturas como a do *Preto Velho*; da *Mãe Preta*; do *Negro de Alma Branca*, do *Mártir*, dentre outros^[9] (RODRIGUES, 2011, p.22). As discussões postas pelo autor reverberam estudos anteriores, como o trabalho de Donald Bogle (1989 [1973]) no contexto do cinema estadunidense, no qual são identificados alguns estereótipos que, em maior ou menor medida, podem se relacionar aos propostos por João Carlos Rodrigues no livro em questão. Estas estratégias de estereotipagem se apresentam como um ponto importante também em trabalhos desenvolvidos no campo dos Estudos Culturais, notadamente nas proposições de Stuart Hall (2016), no qual ele localiza a representação como momento chave no circuito cultural, juntamente com as etapas de consumo, regulação, identidade e produção (*ibid*, p.18). Atento à impossibilidade de fixação dos significados, já anunciada nos trabalhos da Linguística (como nas proposições de Ferdinand de Saussure) e das teorias pós-estruturalistas (como nas proposições de Michel Foucault), Hall discute o estereótipo a partir de sua constante ambivalência, buscando entender como uma hierarquia violenta de conhecimento/poder pode ser sempre atualizada neste jogo que permite a natureza dupla da representação. O trabalho de João Carlos Rodrigues, por sua vez, parece alheio a estas questões, projetando-se repetidamente como uma análise pretensamente balanceada mas que, ao ponderar estas ambiguidades, trabalha no sentido de neutralizar seus conflitos. De seu lado, o autor afirma: “Por não ser eu mesmo um negro, procurei alcançar um grau adequado de isenção, intermediário entre a emoção e a razão, a simpatia e a imparcialidade.” De outro, seu trabalho encontra eco na Academia e é elogiado justamente pela postura supostamente “equilibrada”, exaltado por não ceder ao “politicamente correto” e não ser “excessivamente partidário ou engajado”, o que lhe garantiria o rigor científico:

É um livro de referência, composto com clareza e inteligência. De alguma forma é militante, mas não se deixa seduzir pela própria militância. Deixa claro que “essa conversa” é sobre os negros, escrita por um caucasiano, mas que aspira ser universal (SILVA, 2014).

Defendo aqui, ao contrário, que o diagnóstico produzido por João Carlos Rodrigues não é apenas descritivo e seu engajamento não é apenas superficial. Ao identificar determinados Cárceres Estéticos ele produz, por sua vez, Cárceres Analíticos que sustentam a dialética racial contra a qual devem insurgir os movimentos em direção a um Cinema Implicado. O que busco

apontar é, precisamente, como a “alguma forma militante”, alegadamente “pouco engajada”, articula uma estratégia de desimplicação frente às imagens e ao mundo.

Vejamos:

Ao analisar o arquétipo dos *Pretos Velhos*, o autor comenta:

Outra contribuição considerável para a sedimentação desses arquétipos são os personagens da literatura. O principal é a Tia Nastácia, da popularíssima coleção infantil de Monteiro Lobato *O sítio do Pica-Pau Amarelo*, iniciada em 1921, adaptada mais de uma vez como seriado de TV e também para o cinema. Essa personagem tem *qualidades e defeitos*: se por um lado é *simpática e bondosa*, por outro continua a ser basicamente *ignorante e supersticiosa*. O seriado da TV Globo chegou a ser proibido em Angola por causa dessa velha cozinheira, vista *exageradamente* pelos socialistas africanos como um exemplo de submissão passiva ao poder branco. (*Ibid*, 2011, p.24, grifos meus)

Quando identifica as caricaturas que aprisionam e produzem a imagem da população negra através da maquinaria cinematográfica, João Carlos Rodrigues trata imediatamente de justificá-las em um exercício de constante desimplicação. Deste modo, a personagem de Tia Nastácia, que é parte das fabulações racistas de Monteiro Lobato^[10], é percebida como tendo “qualidades e defeitos”, sendo os críticos angolanos “exagerados” ao verem em sua construção a reencenação da dialética racial que sempre-já posiciona a negridade em um lugar de violência e vulnerabilidade. Em outro momento, ao localizar o estereótipo do *Mártir* como uma figura insistente na filmografia analisada, surgindo em filmes como *Anastácia, escrava e santa* (Joatan Vilella Berbel, 1987) e *O Negrinho do Pastoreio* (Antonio Augusto da Silva Fagundes, 1973), o pesquisador afirma que ele “[...] sempre surge na ficção brasileira que trata do período da escravidão, mesmo que na vida real o uso da tortura não fosse assim tão generalizado [...] foram os excessos que ficaram no imaginário popular” (*Ibid*, p.25, grifo meu). Mas o que não é excesso na relação escravocrata? O que não é tortura na dialética impossível entre o Senhor e o Escravo?

Atuando como *Guardião do Mundo Ordenado*, João Carlos Rodrigues articula seus argumentos através de um esquema analítico que permite que a escravidão seja tomada como um fenômeno ordenado a partir das relações jurídico-econômicas regidas pelo tempo linear do progresso. Em determinado momento, o autor descreve o que mais se assemelha a uma *fanfic* criada pelos jovens dos movimentos monarquistas contemporâneos. Ele narra que, ao ver um homem negro preterido pelas damas em uma de suas festas, a Princesa Isabel o haveria retirado para dançar, “dando um belo exemplo de falta de preconceito”. Em seguida, afirma que “não foram poucos os estudantes negros da Escola de Belas Artes agraciados por dom Pedro II com bolsas de estudo na Europa.” Chegando ele à conclusão de que, portanto, o paradoxo brasileiro naquele momento era ser um país “*legalmente escravocrata, mas não racista*” (*Ibid*, p.67, grifo meu), como se houvesse algum Espaço-Tempo no qual esta afirmação pudesse se justificar desde uma perspectiva ética

libertária. O Cárcere Analítico criado por João Carlos Rodrigues permite a formulação na qual, durante o Regime do Segundo Império, viveríamos no Brasil uma situação jurídico-econômica escravocrata desimplicada do problema ético do racismo e de suas consequências políticas. A Ordem que o autor se esforça para manter é exatamente aquela pela qual a expropriação colonial é sempre-já dissociada da violência antinegra hodierna, performando continuamente uma *dialética letal* que busca ocultar o fato de que é o valor total da expropriação das terras e da mão-de-obra escrava negra e indígena que segue sustentando o capital global e o mundo tal qual o conhecemos (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.94).

Em outro momento, ao discutir as representações das religiosidades afro-brasileira, o autor menciona o caso do filme *Iaô* (Geraldo Sarno, 1976), no qual o rito de iniciação em um terreiro de Candomblé no Recôncavo Baiano é filmado e processos até então invisíveis para câmeras são transformados em imagem cinematográfica pela primeira vez. À época, lideranças de outros terreiros questionaram a feitura das imagens. Ao mencionar os questionamentos ao filme, João Carlos Rodrigues comenta: "Outro argumento usado foi de que mostra uma *yaô* babando, o que seria 'pejorativo'. Ora, trata-se de um filme-verdade, e se a moça babou, está babado, *não há nada que o documentarista pudesse fazer* (RODRIGUES, 2011, p.96, grifo meu). Para além da questão ética na produção destas imagens (a qual não busco discutir nesse texto), o que chama a atenção é o rápido movimento articulado pelo pesquisador. Ao afirmar que não há escolha diante das imagens que se constrói, ele advoga explicitamente por um *Cinema Desimplicado* no qual o diretor está desvinculado das imagens que produz e as imagens produzidas, por sua vez, estão desvinculadas de outras imagens que existiram, existem e existirão no mundo, performando um ciclo infinito de desimplicação. Durante a sua análise, João Carlos Rodrigues chega à conclusão de que "são escassas as manifestações racistas em nossos filmes e mesmo assim, muitas parecem *involuntárias*" (RODRIGUES, 2011, p.120, grifo meu). Ele diz depositar sua fé nos diretores brancos que dominavam a produção cinematográfica da época, afirmando acreditar piamente em suas boas intenções. Se há racismo, segundo seus argumentos eles só podem ser involuntários, ou seja, só existem enquanto ações desimplicadas. É esse o Mundo que permite a dialética racial como dialética de morte. É este o Cinema Ordenado que buscamos atravessar. A travessia é, portanto, o próprio gesto de imageação de um Mundo Implicado e de cinemas que sigam nesta mesma direção.

TRAVESSIA

Eu preciso recolher os pedaços e cacos de quem sou e começar tudo outra vez – transformada pela imagem.

bell hooks

A Travessia como articulada por Safira Moreira surge como imagem, conceito e ação. É o filme em sua materialidade, as abstrações que ele move e o gesto que performa ao pôr em contato as estruturas sensíveis que o compõem. Nestas últimas reflexões, penso em como ele imagea um Mundo Implicado e nos provoca a ir além da representação.

De início ouvimos a voz de Inaê Moreira, irmã da diretora, recitando a escritora e poeta Conceição Evaristo (2008) em versos que terminam com a profecia:

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

As imagens em preto e branco que assistimos enquanto ouvimos o poema são detalhes de uma fotografia da década de 1960 encontrada pela realizadora quando procurava por esses registros nas feiras de antiguidades do Rio de Janeiro. Nela vemos uma mulher negra em pedaços: primeiro os seus pés, uma parte do vestido, pernas, mãos que seguram uma criança branca. Depois a vemos em pé, de corpo inteiro, com o bebê no colo. Os planos vão se fechando até que seu rosto tome toda a tela e a miremos de perto por alguns segundos. Então, vemos o verso da foto onde está escrito em caneta azul: *Tarcisinho e sua babá. Dias D'Ávila, 15-11-63*. Ouvimos, em seguida, o depoimento em *off* de Angélica Moreira, mãe da diretora, no qual ela narra as dificuldades das famílias negras produzirem e manterem as suas fotografias na época em que elas começavam a se popularizar nos lares das famílias brancas, que podiam, estas sim, registrar as suas memórias. Enquanto ouvimos a narrativa, uma mulher usando um turbante exhibe para a câmera uma série de fotos antigas de pessoas negras revelando que, embora em condições precárias, essas imagens foram feitas e persistem. No movimento final do filme, crianças e adultos posam para a câmera compondo cenas de afeto negro intergeracional e construindo imagens que respondem ao abismo; gestos de *fabulação crítica*^[11] (HARTMAN, 2008) que nos permitem perceber que a travessia está sendo feita, ainda que a partir de “memórias estilhaçadas” sob os escombros da História^[12].

Como reconstituir nosso corpo-imagem em fragmentos? Em sua *Crítica da Razão Negra*, Achille Mbembe afirma que este é “um ato de imaginação moral” (2018a, p.64) que deve revelar a continuidade das estruturas racistas:

[...] a escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados para dar conta de uma experiência em si mesmo fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como um composto disparatado, mas como comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda superfície da modernidade” (*Ibid.*, p.63)

A *Cultura do Esquecimento*, como definida por bell hooks (2019, p.339), pode ser lida como uma estratégia do Mundo Ordenado que recai sobre nós na tentativa de que aceitemos as consequências nefastas do progresso que nos atropela e submete ao Espaço-Tempo. Ao serem escravizados nas Américas, povos africanos foram apartados de suas culturas; músicas, comidas, religiosidades... Documentos foram destruídos impossibilitando a retomada por origens. Nomes em Yorùbá e tantas outras línguas foram substituídos por aqueles que correspondiam aos desejos dos colonizadores brancos. A catequização compulsiva e compulsória dos povos indígenas e negros definiu a ordem monoteísta de guerra ao múltiplo... Assim, o Brasil formou-se um país de Santos-sem-memórias. As culturas do esquecimento seguem se materializando de distintas formas. No contexto brasileiro, a mestiçagem é reconhecida como uma das principais estratégias utilizadas pelo Estado no genocídio do povo negro, como mostra o trabalho de Abdias Nascimento (2018) e, mais recentemente, o pensamento de Kabengele Munanga (2019). As políticas de esquecimento se igualam às políticas de embraquecimento nas quais os corpos mestiços são produzidos como objetos escatológicos destinados ao desaparecimento, diluídos numa suposta democracia racial (FERREIRA DA SILVA, 2006). De outro modo, as tecnologias necropolíticas se atualizam nas transformações da política em trabalho de morte, seguindo um sistema pigmentocrático no qual a pele escura é o alvo principal, produzindo esquecimento através da eterna ofensiva contra o povo negro, esquecido em vida (MBEMBE, 2018b, p.16).

As pesquisas de Kênia Freitas sobre afrofuturismo apontam para estes problemas relacionados às memórias estilhaçadas. Em texto escrito com José Messias, surge o questionamento: “como a comunidade negra diaspórica que teve deliberadamente o nosso passado roubado e apagado pela escravidão consegue, sem esse acervo de imagens, vislumbrar futuros?” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p.406-407). A partir das ficções especulativas analisadas e das discussões sobre afropessimismo, o texto localiza essa ausência no campo da criatividade que tem como programa o fim do mundo (*Ibid.*, p.423). Só o que nos resta é a travessia, a fuga em si, como afirma Jota Mombaça a partir das proposições de Fred Moten e Stefano Harney: “Há algo condenado nesse planeta [...] não há para onde fugir senão rumo à própria fuga, ao domínio opaco, impreciso, mutante e especulativo da própria fuga” (MOMBAÇA, 2016, p.47).

Ao filmar *Travessia*, Safira Moreira projeta a sua existência para além do Espaço-Tempo. As vidas de sua bisavó, de sua avó e de sua mãe estão diretamente implicadas em sua existência e na de suas irmãs. Estão implicadas na vida de todo o povo negro em Diáspora e também naquelas que seguem habitando o continente africano. As imagens do filme e as vidas vinculadas que o tornam possível existem enquanto *Corpus Infinitum* que “imageia a ‘historia’ (o que aconteceu, o que acontece e o que ainda está para acontecer) sem a separabilidade” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.113). O Cinema Implicado surge a partir do posicionamento no qual cada imagem está profundamente associada àquelas do passado, do presente e também às que virão; profundamente associada ao mundo e a tudo que o constitui. O Cárcere Estético formado pela fotografia que inicia o filme – uma mulher negra carregando eternamente uma criança branca em seu colo – abre-se para a formação de imagens que ecoam a vida-liberdade.

No manifesto *For a New Cinephilia*, Girish Shambu (2019) propõe um giro em relação aos modos de existir com o cinema. Definindo o que identifica como a *velha cinefilia*, marcada pelo cinema de autor e por uma historiografia das imagens cinematográficas que privilegia posições e subjetividades hegemônicas, ele se dirige a outra experiência, a *nova cinefilia*, caracterizada pelo prazer cinematográfico que funde estética e política, resultando em diferentes parâmetros de valoração da imagem na contemporaneidade: “com sua noção expansiva de prazer e valor, filmes que se centram nas vidas, subjetividades, experiências e mundos de pessoas marginalizadas, *automaticamente se tornam valiosos*” (SHAMBU, 2019, p.33, grifo meu)^[13]. O que o leva a afirmar que

o que precisamos agora é de uma cinefilia que esteja completamente em contato com seu momento presente global – que o acompanhe, que se mova e viaje com ele. Não importa quão ardente e passional seja nosso amor por esse meio, o mundo é maior e vastamente mais importante que o cinema. (*Ibid*, 2019, p.34, tradução minha)^[14]

A sugestão de um mundo maior e mais importante que o cinema parece estar em sintonia com as proposições apresentadas aqui a respeito de um Cinema Implicado sustentado pela vinculação entre as imagens, os sujeitos e o mundo. A percepção de Girish Shambu acerca do “valor” desse cinema, no entanto, parece ignorar algumas operações importantes que colaboram para a emergência da marginalidade valorada nos sistemas da representação e da arte, a exemplo do que Stuart Hall (2016) chama de *O Espetáculo do “Outro”*; certo fascínio pela alteridade que atua no sentido de integrá-la a determinados sistemas de visualidade ao mesmo tempo em que opera pela tentativa de fixação de sentido. As estratégias articuladas pelas Plantações Cognitivas, como descritas por Jota Mombaça, também escapam ao seu manifesto, que se mostra desatento à própria arquitetura paradoxal que permite que esta atribuição de valor se dê ao mesmo tempo em que a ordem genocida segue seu curso no mundo. A “valoração automática” parece ter seu custo; os dados indiciais gerados pela representação são capazes de colocar a experiência negra

no *podium* dos mais valiosos, mas não impedem que a negridade seja fixada também no topo dos *rankings* da morte. Na verdade, essa parece ser a sua condição.^[15]

Como dismantelar estas estratégias? Travessia nos sugere algumas rotas ao nos impulsionar para além da representação. Análises a partir deste paradigma, como as centradas na produção dos estereótipos, têm funcionado no sentido de permitir uma aproximação ricamente explorada a respeito da relação entre identidade, poder e imagem cinematográfica, mas que parecem encontrar alguns limites quando estamos diante de trabalhos como o de Safira Moreira. Obviamente, o filme trata sobre possibilidades de atualização de outras imagens da negridade. No entanto, a chave da representação parece insuficiente diante do gesto executado em sua feitura e existencia, que diz respeito a uma recolocação da memória em jogo de forma que ela desarticule a linearidade temporal e, conseqüentemente, provoque outro modo de conhecer e estar no mundo. A negridade deixa, então, de ser somente um tema ou apenas o pretexto fixo para o funcionamento da dialética racial, apresentando-se como gesto disruptivo que desloca profunda e irreversivelmente concepções sobre racialidade, imagem e mundo. *A representação não é o fim.*

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2010, pp.222-232.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An interpretative History of Blacks in American Films*, New York: Continuum, 1989.
- EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. In: *Poemas de recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008, p. 10-11.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.
- _____. Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Editora UFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a Global Idea of Race*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.
- _____. Denise. *A Dívida Impagável*. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.
- _____. Denise. À Brasileira: Racialidade e a Escrita de um Desejo Destrutivo. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, 2006.

FREITAS, Kênia MESSIAS, José. O Futuro Será Negro ou Não Será. In: *Imagofagia* – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires, 2018.

HALL, Stuart. O Espetáculo do “Outro”. In: HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2016.

HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. *Small Axe*, 26 (Volume 12, Número 2), 2008, pp. 1-14.

HOOKS, bell. *Olhares Negros: Raça e Representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

MENDES, Neilson Silva. Monteiro Lobato, Racismo e Literatura: Narrativas de um Eugenista. In: *Espaço Livre*, v.14, n.28, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 Edições, 2018a.

_____. Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018b.

MOMBAÇA, Jota. Lauren Olamina e Eu Nos Portões do Fim do Mundo. In: *Caderno Octavia Butler*. Oficina de Imaginação Política. São Paulo: 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SHAMBU, Girish. For a New Cinephilia. *Film Quarterly*, 72 (3), 2019, p.32–34.

SILVA, Ademir Luiz da. O Negro Brasileiro e o Cinema: História, Militância e Arquétipos Raciais. In: *REBECA* – Revista da Associação Brasileira de Cinema e Audiovisual, 2014.

-
- [1] Denise Ferreira da Silva é Professora Titular da Universidade de British Columbia, onde dirige o Social Justice Institute. Seus trabalhos nos campos da academia e da arte questionam os pilares ontoepistemológicos do pensamento moderno ao evidenciar a dimensão central da racialidade na constituição do presente global. Entre seus livros estão *Toward a Global Idea of Race* (2007) e *A Dívida Impagável* (2019).
- [2] Sobre a dialética racial, Denise Ferreira da Silva afirma: “Quando descrevem as causas da subjugação racial, as ferramentas do conhecimento racial – graças à premissa de separabilidade que carregam como parte do arsenal da universalidade científica – criam uma dialética letal a qual chamo de dialética racial, quando transmutam (a) a situação de defasagem econômica do subalterno racial causada pelos mecanismos coloniais de expropriação, isto é, o resultado de uma relação jurídico-econômica como (b) um efeito da falha moral dos brancos (preconceito racial ou crenças que alimentam a exclusão [discriminação] e obliteração racial) que é uma reação natural (explicada pela teoria do contato racial e cultural e pelo ciclo das relações raciais) à (c) diferença (física e mental) do outro racial, isto é, seu defeito natural (ou seja, argumentam que seus traços físicos e mentais “estranhos,” os quais interpreta como inferiores, dão origem ao preconceito de raça, crenças raciais ou ideologias raciais entres os brancos). Esta explicação sobre a subjugação racial, ao fazer o primeiro termo (da expropriação colonial) desaparecer na relação causal estabelecida entre os outros dois (a falha moral e o defeito natural), oclui a relação (de expropriação colonial) política (jurídico-econômica), justamente a condição fundamental do encontro entre estes “estranhos” nas colônias das Américas”. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.94-95)
- [3] Sobre a explosão do continuum da História ver BENJAMIN (2010)
- [4] Denise Ferreira da Silva parte das formulações de Kant e Hegel, afirmando que “dois elementos entrelaçados do programa kantiano continuam a influenciar projetos epistemológicos e éticos contemporâneos: (a) separabilidade, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) –, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento; e, conseqüentemente, (b) determinabilidade, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição.” Em seguida, a partir das proposições hegelianas, define “a noção de sequencialidade, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito. Com essas manobras, ele [Hegel] introduz uma versão temporal da diferença cultural representada pela atualização dos diferentes momentos do desenvolvimento do Espírito e postula que as configurações sociais da Europa pós-Iluminista são o ápice do desenvolvimento do Espírito” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p.39).
- [5] O conceito de Plenum é tomado da filosofia de Leibniz, que afirma: “No Plenum, todo movimento tem algum efeito sobre corpos distantes em proporção às distâncias entre eles. Afinal, cada corpo é afetado, não somente por aqueles em contato com este e de alguma maneira sente o efeito de tudo que acontece com eles, mas também, através deles, sente os efeitos daqueles em contato com os corpos com os quais estão em contato imediato. A partir disso, essa comunicação estende-se além de qualquer distância. Conseqüentemente, todo corpo é afetado por tudo que acontece no universo e,

assim sendo, quem consegue enxergar tudo consegue ler em cada coisa o que acontece em todos os lugares e até mesmo o que já aconteceu e o que acontecerá ao observar, no presente, o que é remoto no Espaço e no Tempo.” (LEIBNIZ apud FERREIRA DA SILVA, 2019, p.96)

- [6] A exemplo de sua fala na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2019.
- [7] Ver a fala de Jota Mombaça, “O Labirinto da Casa Grande: representação e futuridade”, no seminário Arte e Descolonização, no MASP, em 2019, onde ela introduz o conceito de Plantação Cognitiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fdb5Hw7sWhI>
- [8] Uma reedição ampliada e revisada foi publicada no ano de 2011, utilizamos esta edição como referência para este texto.
- [9] Ao todo, são treze categorias citadas pelo autor: Pretos Velhos; Mãe Preta; Mártir; Negro de Alma Branca; Nobre Selvagem; Negro Revoltado; Negão; Malandro; Favelado; Crioulo Doido; Mulata Boazuda; Musa; e Afro-Baiano.
- [10] Ver “Monteiro Lobato, Racismo e Literatura: narrativas de um eugenista” (MENDES, 2019), onde além da análise dos personagens de suas ficções, podemos ler trechos de algumas cartas escritas pelo próprio Monteiro Lobato vindas a público na última década: “País de mestiços, onde branco não tem força para organizar uma Kux-Klan (sic), é país perdido para altos destinos [...] Um dia se fará justiça ao Ku-Klux-Klan; tivéssemos aí uma defesa desta ordem, que mantém o negro em seu lugar, e estaríamos hoje livres da peste da imprensa carioca — mulatinho fazendo jogo do galego, e sempre demolidor porque a mestiçagem do negro destrói a capacidade construtiva” (MENDES, 2019, p.59).
- [11] Em seus trabalhos, Saidiya Hartman (2008) propõe a fabulação crítica como metodologia na qual aproxima arquivos históricos a narrativas ficcionais buscando preencher os espaços vazios e imagens ausentes em decorrência da violência colonial.
- [12] Safira Moreira descreve seu filme: “Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Janeiro que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento”. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204> e acessado em: 01/03/2020
- [13] No original: “For the new cinephilia, with its expansive notion of pleasure and value, films that center the lives, subjectivities, experiences, and worlds of marginalized people automatically become valuable.”
- [14] No original: “What we need now is a cinephilia that is fully in contact with its present global moment—that accompanies it, that moves and travels with it. No matter how ardent and passionate our love for this medium, the world is bigger and vastly more important than cinema.”
- [15] Ver a fala de Jota Mombaça, “O Labirinto da Casa Grande: representação e futuridade”, no seminário Arte e Descolonização, no MASP, em 2019, onde ela apresenta esse problema a partir do conceito de acumulação negativa, como construído por Denise Ferreira da Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fdb5Hw7sWhI>

APIs de Visão Computacional: investigando mediações algorítmicas a partir de estudo de bancos de imagens

*Computer Vision APIs: interrogating algorithmic mediations
through stock photos research*

TARCÍZIO SILVA^[1]

Universidade Federal do ABC

ANDRÉ MINTZ^[2]

Universidade Federal de Minas Gerais

JANNA JOCELI OMENA^[3]

Universidade Nova de Lisboa,
iNOVA Media Lab – ICNOVA

BEATRICE GOBBO^[4]

Politecnico di Milano –
DensityDesign Lab

TAÍS OLIVEIRA^[5]

Universidade Federal do ABC

HELEN TATIANA TAKAMITSU^[6]

Universidade Estadual Paulista

ELENA PILIPETS^[7]

Universidade de Klagenfurt

HAMDAN AZHAR^[8]

PRISMOJI

RESUMO

O artigo apresenta resultados de estudo sobre Interfaces de Programação de Aplicações (API, na sigla em inglês) de visão computacional e sua interpretação de representações em bancos de imagens. A visão computacional é um campo das ciências da computação dedicado a desenvolver algoritmos e heurísticas para interpretar dados visuais, mas são ainda incipientes os métodos para sua aplicação ou investigação críticas. O estudo investigou três APIs de visão computacional por meio de sua reapropriação na análise de 16.000 imagens relacionadas a brasileiros, nigerianos, austríacos e portugueses em dois dos maiores bancos de imagens do ocidente. Identificamos que: a) cada API apresenta diferentes modos de etiquetamento das imagens; b) bancos de imagens representam visualidades nacionais com temas recorrentes, mostrando-se úteis para descrever figurações típicas emergentes; c) APIs de visão computacional apresentam diferentes graus de sensibilidade e modos de tratamento de imagens culturalmente específicas.

Palavras-chave: bancos de imagens; métodos digitais; visão computacional

ABSTRACT

The paper presents the results of a study of computer vision Application Programming Interfaces (APIs) and their interpretation of representations in stock images. Computer vision is a field of computer sciences dedicated to the development of algorithms and heuristics for visual data interpretation, but the methods for its critical application or investigation are still incipient. The study inquired into three computer vision APIs through their repurposing in the analysis of 16.000 images related to Brazilians, Nigerians, Austrians and Portuguese, through the search for their demonyms in two of the main Western stock image sites. It indicates that: a) each API presents highly different modes of image labeling; b) stock image sites represent national visualities with recurrent themes, being useful resources for describing typical emergent depictions; c) computer vision APIs present different degrees of sensitivity and modes of treatment of culturally specific images.

Keywords: stock images; digital methods; computer vision

INTRODUÇÃO

O atual panorama da internet e comunicação é caracterizado por uma dualidade entre multiplicação de tecnologias de mídia, que se faz presente no campo da audiência e também da produção (NAPOLI, 2008) e a crescente e controversa plataformização da web e, conseqüentemente, da economia da atenção digital. Se a ideia de liberação do pólo emissor ou relativa descentralização da produção de conteúdo predominou durante a disseminação das tecnologias de informação e comunicação (CASTELLS, 2002; LEMOS, 2002), hoje o panorama comercial demonstra considerável concentração do digital em poucas empresas. O acrônimo GAFAM cita as corporações em torno do Google, Amazon, Facebook, Apple e Microsoft cujo poder de oligopólio é não apenas comercial, mas também sobre a economia da atenção e até mesmo a interpretação da realidade social, uma vez que concentram boa parte dos dados gerados cotidianamente por pessoas e empresas, bem como dos recursos técnicos para interpretá-los.

Helmond (2015) observou a plataformização da web pelas organizações de mídias sociais como um esforço efetivo de gerenciar os fluxos de dados e economia da web na criação e reconfiguração de valores a partir dos rastros digitais e dados. Esta tendência promoveu a integração e interprogramabilidade entre ambientes de maneira hierárquica entre os ambientes web que não podem ser vistos em isolamento, aprofundando a inadequação de métodos de pesquisa tradicionais para seu entendimento (PEARCE et al, 2018). Plataformas como Facebook, por exemplo, avançaram para outros ambientes digitais ao fornecer recursos de autenticação fácil ou comentários distribuídos. A Amazon, por sua vez, foi um dos primeiros casos de e-commerce a aplicar a ideia de *marketplace*: o site se torna um intermediário entre consumidores e lojistas, de diversas escalas, que precisam do website para acessar seus clientes. Mas o Facebook é muito mais do que um site de rede social e a Amazon muito mais do que um site de e-commerce. Estas organizações se tornaram conglomerados em concorrência por áreas de ponta da tecnologia, como robótica e inteligência artificial (IA), impulsionados pelos dados que passam por seus servidores nas transações e comunicações que abrigam. Srnicek (2017) explica a vantagem destas corporações sobre modelos tradicionais de negócio, uma vez que plataformas se posicionam entre usuários e fornecedores e, ao mesmo tempo, dominam o espaço onde as transações ocorrem, tendo acesso privilegiado não só aos dados de empresas que as usam, mas também dados exclusivos que surgem da posição privilegiada de possuir dados de vários concorrentes.

Neste panorama, plataformas de IA surgem tanto dessas novas grandes corporações do mercado digital quanto de empresas que nasceram do mercado de computação tradicional (como Microsoft e IBM). Entre os diferentes serviços ofertados, como o processamento de linguagem natural e recomendações baseadas em padrão de consumo, encontra-se a interpretação

computacional de imagens, uma das fronteiras da IA e uma demanda fundamental do panorama midiático contemporâneo. Nas mídias sociais, por exemplo, imagens têm se tornado cada vez mais centrais na comunicação. A literatura do campo diz, a esse respeito, de uma “virada visual” das plataformas digitais (FAULKNER, VIS & D’ORAZIO, 2018), cujas publicações são cada vez mais visuais, inclusive com mídias sociais voltadas especificamente para este tipo de conteúdo (tais como Instagram, Snapchat e Tiktok).

Este desenvolvimento, contudo, não tem sido acompanhado de forma proporcional pela pesquisa acadêmica, que ainda encontra dificuldades na investigação dessa realidade. A pesquisa centrada em imagens tem sido tipicamente voltada a pequenos estudos qualitativos (LAESTADIUS, 2017), mas o estudo de dados visuais em mídias sociais está se direcionando consideravelmente para abordagens multidimensionais que vêm “dados qualitativos em escala quantitativa” (D’ORAZIO, 2014), devido ao volume, as características da circulação e suas complexidades. Estudar imagens em mídias sociais é especialmente desafiador devido à complexidade do processamento computacional de dados visuais – ao qual se dedica a subdisciplina das Ciências da Computação denominada Visão Computacional. No entanto, trata-se de uma demanda crescente. Algumas plataformas de mídia social, por exemplo, processam através de visão computacional todas as imagens publicadas no site para fins como moderação, segmentação de anúncios e acessibilidade a pessoas com deficiências visuais.

Em certo sentido, muito do trabalho do pesquisador acadêmico interessado em entender a circulação de imagens pode ser realizado e expandido através do uso justamente de etiquetamento automático de conteúdo semântico nas imagens, disponível de forma “empacotada” em bibliotecas de programação ou fornecedores de visão computacional. A maioria das grandes empresas de tecnologia e mídia digital lançaram suas próprias plataformas de IA, que servem a estas finalidades, tais como: IBM Watson, Amazon Web Services, Microsoft Azure e Google Cloud Platform. Entretanto, o conhecimento sobre estas plataformas e seu modo de operação é largamente inexplorado, o que demanda que se reflita não apenas sobre seu potencial para aplicações em pesquisas como, também, que se investigue como elas interpretam os dados visuais processados.

Portanto, o objetivo deste artigo é perseguir esta tarefa dupla de explorar as possibilidades analíticas de APIs de visão computacional – como as supracitadas – ao mesmo passo em que a própria constituição destas plataformas é interrogada^[9]. Nessa abordagem, o estudo se alinha aos “métodos digitais”, segundo proposta de Richard Rogers (2013, 2015), que se define, entre outros aspectos, pela reapropriação (*repurposing*) crítica e reflexiva de instâncias operativas da *web* (objetos nativos do digital) e dos dados gerados pelas plataformas em uma investigação social sensível aos *meios* (cf. OMENA, 2019). Em particular, indagamo-nos acerca dos vieses

inerentes às APIs de visão computacional, que serão avaliados na prática analítica e investigativa. Por tal enquadramento, o estudo mobiliza também elementos da crítica tecnológica de base decolonial que enfatiza que as tecnologias não são apenas coisas neutras mas artefatos culturais incorporados de relações de poder e representação enquanto artefatos mediadores (HAAS, 2003).

■ VISÃO COMPUTACIONAL E O ESTUDO DE IMAGENS

No campo das ciências da computação, denomina-se Visão Computacional a subdisciplina voltada especificamente para a interpretação computacional de dados visuais. Historicamente, trata-se de um dos primeiros problemas propostos, nos anos 1950, para o desenvolvimento da IA, então como uma derivação da cibernética (CARDON, COINETET & MAZIÈRES, 2018). Entre seus primeiros desenvolvimentos encontram-se programas para a reconstituição computacional de espaços e objetos tridimensionais a partir de imagens fotográficas (MANOVICH, 1993; ROBERTS, 1963). Com a elaboração de modelos algorítmicos para a interpretação de imagens, a visão computacional permite incorporar fotografias e vídeos – entre outros tipos de registro – como entrada de dados para a navegação de robôs, ciência forense e sistemas de gestão da informação além, claro, das aplicações bélicas e de vigilância.

De modo importante, contudo, o problema fundamental da visão computacional corresponde ao que, no jargão da área, refere-se como um “problema mal posto”, isto é: um problema para o qual é impossível alcançar uma solução única ou ótima, mas apenas aproximações probabilísticas (SMEULDERS et al., 2000). Longe de definitiva, qualquer interpretação computacional de uma imagem sempre será *uma* interpretação que dirá tanto da imagem analisada quanto – e de modo fundamental – sobre o programa que a produziu.

No contexto de plataformização da *web*, em especial com a crescente centralidade dos conteúdos visuais nas práticas de uso das plataformas, programas de reconhecimento de imagens advindos da visão computacional possuem um papel fundamental. Tendo em vista o caráter constituinte da *datificação* e das *mediações algorítmicas* na própria definição das plataformas de mídia social (D’ANDRÉA, 2018; VAN DIJCK, 2013), os programas de reconhecimento de imagens permitem a integração dos conteúdos visuais à operação das plataformas. Também, é justamente a massiva disponibilidade destes conteúdos que possibilita o desenvolvimento contemporâneo da visão computacional sob o paradigma do aprendizado de máquinas (ALPAYDIN, 2016). Este paradigma se caracteriza pela natureza indutiva de sua operação, em que o algoritmo não é

explicitamente elaborado no programa mas, sim, inferido pelo próprio programa a partir de um grande volume de dados de treinamento (MACKENZIE, 2017).

No entanto, vários problemas emergem desta configuração relativamente recente. Um contra-argumento típico dirigido a defensores do paradigma do aprendizado de máquinas diz respeito a ininteligibilidade do sistema de decisões produzido (CARDON et al., 2018). Após o processo de treinamento, os modelos resultantes oferecem previsões probabilísticas com base nos dados de treinamento, mas torna-se difícil aferir e (mais ainda) intervir na arquitetura do sistema de modo a corrigir eventuais impertinências e vieses. Segundo relatam Cardon et al., este problema da ininteligibilidade foi contrabalançado na controvérsia científica em torno do aprendizado de máquinas pela relativa eficácia então verificada nas aplicações dos sistemas. Esta se devia ao volume de dados utilizado no treinamento que, em teoria, levaria a uma redução de erros e vieses. Porém, como boa parte da crítica contemporânea tem salientado, o volume quantitativo dos dados não reflete necessariamente em sua qualidade para inferir modelos gerais. Dados colhidos da *web* – “*in the wild*” – tendem a reproduzir esquemas de invisibilização e opressão que, por seu caráter sistêmico, não são compensados pelo grande volume de dados usados no treinamento. Pelo contrário, verifica-se que os modelos inferidos a partir destes dados reificam e, ao fazê-lo, reforçam as dinâmicas de invisibilização e marginalização.

Estes programas também têm se tornado ferramentas e objetos de pesquisa nas ciências humanas e sociais, em aplicações com grau crítico variável. Trabalhos recentes os têm mobilizado como ferramentas para compreender tendências culturais e comportamentais em grandes bases de dados e, também, para mapear as diferenças entre sistemas de reconhecimento de imagens, como vieses e preconceitos cristalizados nas bases de dados, modelos e algoritmos. Considerando o primeiro caso, exemplos incluem o mapeamento semântico de cidades (RICCI et al., 2017; RYKOV et al., 2016); estudos comparativos de culturas dos *selfies* (TIFENTALE & MANOVICH, 2015); análise de persuasão visual (HUSSAIN, 2017; JOO et al., 2014); descrição de *home styles* na comunicação política (ANASTASOPOULOUS et al., 2016); classificação de propaganda política (QI et. al, 2016); estudo de modos de engajamento político *online* (OMENA, RABELLO & MINTZ, 2017); bem como de dinâmicas de circulação de imagens (OMENA et al, 2019; D’ANDREA & MINTZ, 2019; SILVA, BARCIELA & MEIRELLES, 2018). Já para o estudo de vieses e diferenças entre sistemas de aprendizado de máquinas, abordagens voltam-se a suas implicações de gênero (HENDRICKS et al., 2018) e raça (BUOLAMWINI, 2017). Alguns destes estudos têm resultado em informações de impacto como guias de boas práticas (OSOBA & WELSER IV, 2017) ou uma proposta para bases de dados cuidadosamente elaboradas para aprendizado de máquina (BUOLAMWINI & GEBRU, 2018).

■ APIS DE VISÃO COMPUTACIONAL: O QUE SÃO?

Interface de Programação de Aplicações (API na sigla em inglês), denomina um modo de estruturação de programas computacionais que permite sua interoperabilidade com outros sistemas. Por meio de uma API, um programa de computador pode ser projetado de modo a empacotar determinadas funções e recursos de dados para que sejam acessados por um programa externo. No contexto da computação distribuída e da plataforma da *web*, APIs permitem a disponibilidade pública ou comercial de serviços computacionais e dados. Na prática, significa que milhares de indivíduos ou empresas podem usar de forma automática e padronizada, geralmente por pagamento baseado em demanda, os serviços digitais e dados de uma empresa fornecedora.

Na área do fornecimento de recursos de Visão Computacional, se destacam empresas como IBM, Microsoft, Google, Amazon e Clarifai, merecendo destaque também os recursos de nicho TinEye e Kairos. Entre as funções desempenhadas, oferece-se, por exemplo, a classificação de imagens, o reconhecimento facial e reconhecimento óptico de caracteres. Disponibilizadas nos últimos anos por grandes empresas do Vale do Silício, estas APIs constituem hoje um modelo plataforma de visão computacional que tem se difundido com aplicações em áreas diversas – inclusive na pesquisa de plataformas de mídia social^[10].

Para exemplificar um recurso típico destas ferramentas, podemos ver na Figura 1 uma demonstração do recurso do IBM Watson Visual Recognition. No modelo pré-treinado do fornecedor, o sistema consegue identificar objetos e categorias como tecido (*fabric*), cor cinza (*gray color*), tipos de tecido e outras entidades com diferentes graus de confiança. Com dezenas de milhares de etiquetas e classes já pré-treinadas, o recurso pode ser aplicado imediatamente por desenvolvedores para diferentes fins. Entre os estudos de caso fornecidos pela IBM está o uso do recurso para identificar rapidamente tipos de danos em veículos, por exemplo.

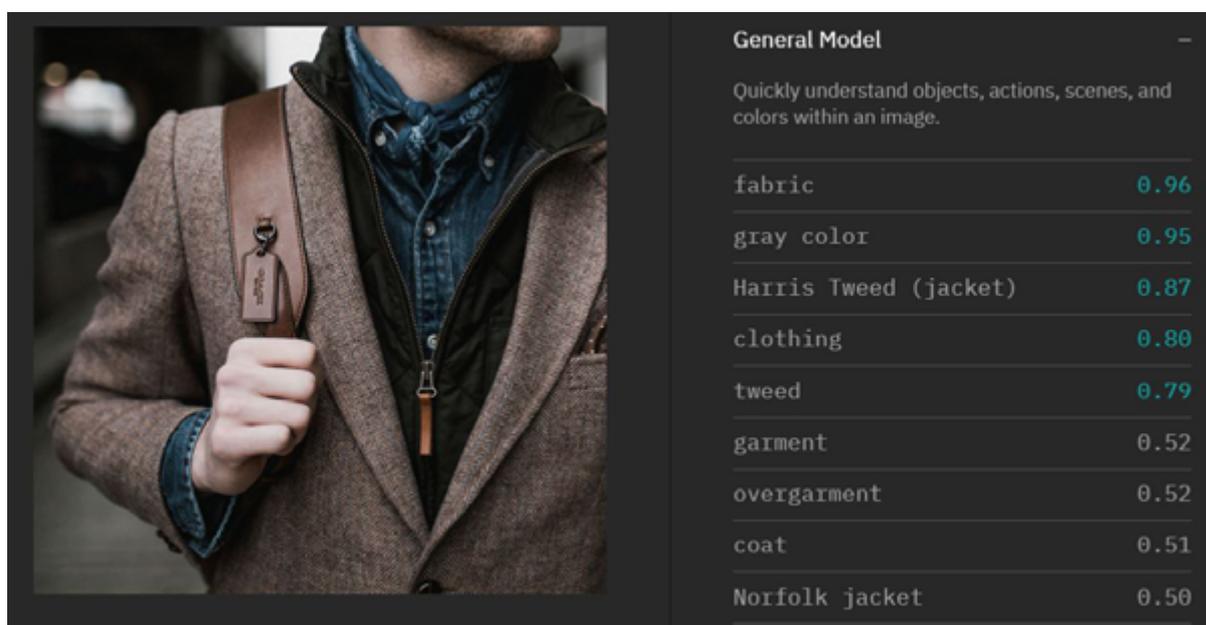


FIGURA 1: Captura de tela da demo do Watson Visual Recognition no site oficial da empresa

As APIs de visão computacional chamam a identificação destas entidades de etiquetas, tags ou classes, a depender da organização de cada uma delas. Mas este é apenas um dos grupos de recursos oferecidos. São crescentes as opções disponíveis, mas podemos destacar cinco outros grupos: a) reconhecimento automatizado do texto nas imagens, transformando o recurso visual em textual; b) recursos ligados à identificação de pessoas e suas características, como idade, gênero e expressões faciais; c) descoberta de imagens equivalentes ou similares na web, assim como extração de informações relacionadas da web semântica; d) modelos verticais, como reconhecimento de celebridades, pontos turísticos ou tipos de comida; e e) detecção de conteúdo explícito, como violência e pornografia, aplicado para fins de moderação e filtragem de conteúdo.

Resumimos na Tabela 1 os principais recursos disponíveis de forma explícita pelas APIs da Google, IBM e Microsoft, fornecedores com os quais nos engajamos mais diretamente neste estudo. Como é possível ver abaixo, alguns recursos são exclusivos – a Google, por exemplo, integra seus recursos com os buscadores, permitindo tanto busca reversa da imagem na web quanto a extração de informações ligadas a estas imagens pela varredura dos websites onde são empregadas.

TABELA 1: Comparação de alguns dos recursos de APIs de Visão Computacional

	GOOGLE	IBM	MICROSOFT
Etiquetas / Tags / Classes	Sim	Sim	Sim
Entidades de Web Semântica	Sim	Não	Não
Classes de comida	Não	Sim	Não
Legendas automáticas	Não	Não	Sim
Deteção de conteúdo explícito	Sim	Sim	Sim
Deteção de rostos	Sim	Não	Sim
Expressões faciais	Sim	Não	Não
Celebridades	Não	Não	Sim
Pontos turísticos / Locais	Sim	Não	Sim
Gênero	Não	Sim	Sim
Idade	Não	Sim	Sim
Reconhecimento de texto	Sim	Não	Sim
Idioma do texto	Sim	Não	Não
Busca reversa na web	Sim	Não	Não

Os recursos citados são amplamente disponíveis e empregados por organizações e setores comerciais ou governamentais. Entre estas aplicações, as colaborações de grandes empresas de tecnologia com projetos bélicos e repressivos estadunidenses renderam protestos por parte de seus funcionários. Em 2018, funcionários da Google realizaram paralisações contra o uso das tecnologias de IA da empresa na otimização de ataques por drones^[11]. Em acontecimento indicativo do combate à discussão sobre ética da inteligência artificial, uma das funcionárias engajadas no protesto, Meredith Whittaker, deixou a empresa após ser pressionada a se afastar da pesquisa em ética e tecnologia na Universidade de Nova York^[12]. Em 2019, funcionários da Amazon também estão buscando impedir que a empresa apoie o setor de imigração responsável por rastrear imigrantes não-documentados nos EUA e pelo seu aprisionamento em instituições análogas a campos de concentração na região da fronteira^[13].

Na interface com os métodos digitais de pesquisa, APIs de visão computacional têm sido empregados em prol de desenhos criativos de investigação e também para a própria crítica reflexiva destes recursos. Podemos compreender estas iniciativas em relação ao proposto por Farida Vis (2013) de questionamento sobre outros modos possíveis de pensar os dados coletados ou processados através de recursos computacionais como IA e Big Data, para imaginar outras aplicações possíveis.

INTERROGANDO APIS E BANCOS DE IMAGENS: AUSÊNCIAS E HIPER-VISIBILIDADES

Retomando o caráter complexo dos ecossistemas de mídia citados na introdução, é preciso destacar o papel dos bancos comerciais de imagens. Empresas de bancos de imagens existem desde os anos 1920s (BRUHN, 2003), fornecendo fotografias para empresas de mídia, editoras, agências de publicidade e afins sendo usadas por clientes produtores em diferentes formatos e suportes como revistas, jornais, mídia *out-of-home* e embalagens. No século XXI, com a internet e o barateamento da produção fotográfica, o formato *microstock* se popularizou, alargando o tamanho das redes de consumidores e produtores. O chamado *microstock* é um modelo através do qual as empresas de bancos de imagens tornam-se uma interface entre fotógrafos e estúdios profissionais ou amadores que podem vender suas fotografias individualmente e a baixo custo para todos os tipos de clientes.

A análise cultural do papel representacional exercido pelos bancos de imagens é relativamente recente. Frosh (2001) discute os diferentes significados e camadas de referências para produtores, compradores e consumidores finais de mídia. Um conceito crucial evocado pelo autor é a invisibilidade: a maior parte dos consumidores de mídia não conhece o conceito de bancos de imagens, apenas consome e interpreta a visualidade em sua estética e conteúdos representativos nos contextos finais.

Essa invisibilidade também se apresenta parcialmente no campo acadêmico. Trabalhos científicos sobre a observação e análise crítica de repositórios de imagens são escassos, especialmente quando falamos sobre métodos digitais e computação social. Entre as investigações mais recentes sobre produção e circulação de bancos de imagens, podemos citar o trabalho de Pritchard e Whiting (2015) sobre gênero e envelhecimento; artigo de Giorgia Aiello e Anna Woodhouse (2016) sobre estereotipização de gênero; relatórios de *sprints* coordenado por Aiello

(2016, 2017) sobre bancos de imagens em relação com fotojornalismo e representações de gênero; estudo de West sobre estereotipização de gênero e invisibilidade de classe em imagens representativas de ambientes de trabalho (WEST, 2018); e método para incrementar equidade em sistemas de recomendação de imagens (KARAKO & MANGGALA, 2018). Nossa proposta é contribuir a este conjunto de experimentos sobre bancos de imagens, através de lentes dos métodos digitais e APIs de visão computacional – ao mesmo tempo em que investigamos criticamente estas ferramentas.

O projeto buscou investigar APIs de Visão Computacional como mecanismos de pesquisa enquanto os aplica experimentalmente ao estudo de representação visual de diferentes países através das imagens resultantes da busca por seus gentílicos (especificamente: brasileiros, portugueses, nigerianos e austríacos). Essa abordagem dual é baseada na inflexão proposta por Noortje Marres e David Moats (2015) para o princípio fundante da *simetria* no âmbito dos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia (STS, na sigla em inglês). Em considerações voltadas para o estudo de controvérsias *online*, os autores defendem a necessidade de uma abordagem simétrica do 'conteúdo' das controvérsias e também dos meios em que elas se manifestam. No caso deste estudo, a simetria se dá entre as representações dos bancos de imagem e as mediações algorítmicas das imagens em redes digitais, mobilizadas também como ferramenta metodológica da pesquisa. Para este fim, o estudo é baseado na abordagem de grandes *datasets* visuais coletados de websites de bancos de imagens (Shutterstock e Adobe Stock), com o objetivo de derivar descrições e identificar padrões de comparação e, ao mesmo tempo, desenvolver considerações sobre os potenciais e limites dessa aplicação metodológica.

Deste modo, a delimitação de questões de pesquisa pertinentes à tecnologia da visão computacional e, ao mesmo tempo, aos bancos de imagens, convergiu nas seguintes perguntas:

- Quais as diferenças entre os provedores de APIs de visão computacional?
- Como APIs de visão computacional "entendem" as mesmas fotos?
- Como se distinguem as ontologias das etiquetas de cada API?
- Podemos investigar representações nacionais com ferramentas de visão computacional?
- Como bancos de imagens representam a visualidade dos países analisados?
- Como as especificidades culturais são tornadas visíveis através do uso de APIs de visão computacional?

Para responder a estas questões, elaboramos um protocolo e análise baseado em métodos mistos. Um primeiro passo envolveu a coleta de dados nos bancos de imagens, percorreu o processamento destas imagens por diferentes APIs de visão computacional e, finalmente, desembocou na análise destes dados por meio de uma variedade de abordagens e técnicas direcionadas a diferentes aspectos das questões postas. Tais especificidades serão explicitadas ao longo da análise.

O protocolo de pesquisa engendra uma diversidade de pontos de vista que permite o isolamento de variáveis para ao menos três eixos de investigação comparativa: entre APIs de visão computacional, sites de bancos de imagens e nacionalidades (Figura 2). Optamos neste estudo por focar as APIs de visão computacional, como já destacado, e também as diferentes nacionalidades, dado nosso interesse em especificidades culturais das APIs. Diferentes bancos de imagens são interessantes para diversificar os vieses de cada nacionalidade através de diferentes fontes, mas este aspecto não é tão central no escopo do estudo. Portanto, os bancos de imagem são mobilizados de modo indiferenciado nas análises.

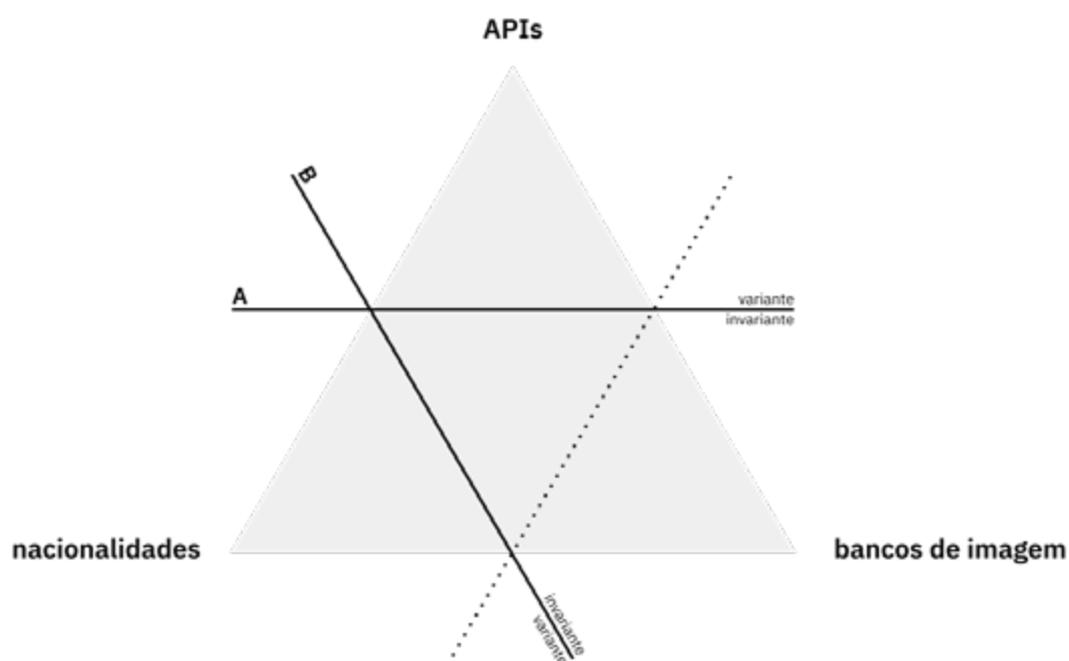


FIGURA 2: Eixos comparativos da análise

A coleta de dados foi realizada através de técnica de raspagem, em que o código-fonte das páginas *web* dos bancos de imagem foi processado a fim de encontrar as URLs das imagens. As imagens em suas versões de pré-visualização (*thumbnail*) foram então carregadas localmente para processamento. Utilizamos um script em Python desenvolvido especificamente com este fim (MINTZ, 2019). Para cada gentílico, coletamos 2000 imagens para cada banco de imagem (Figura 3).

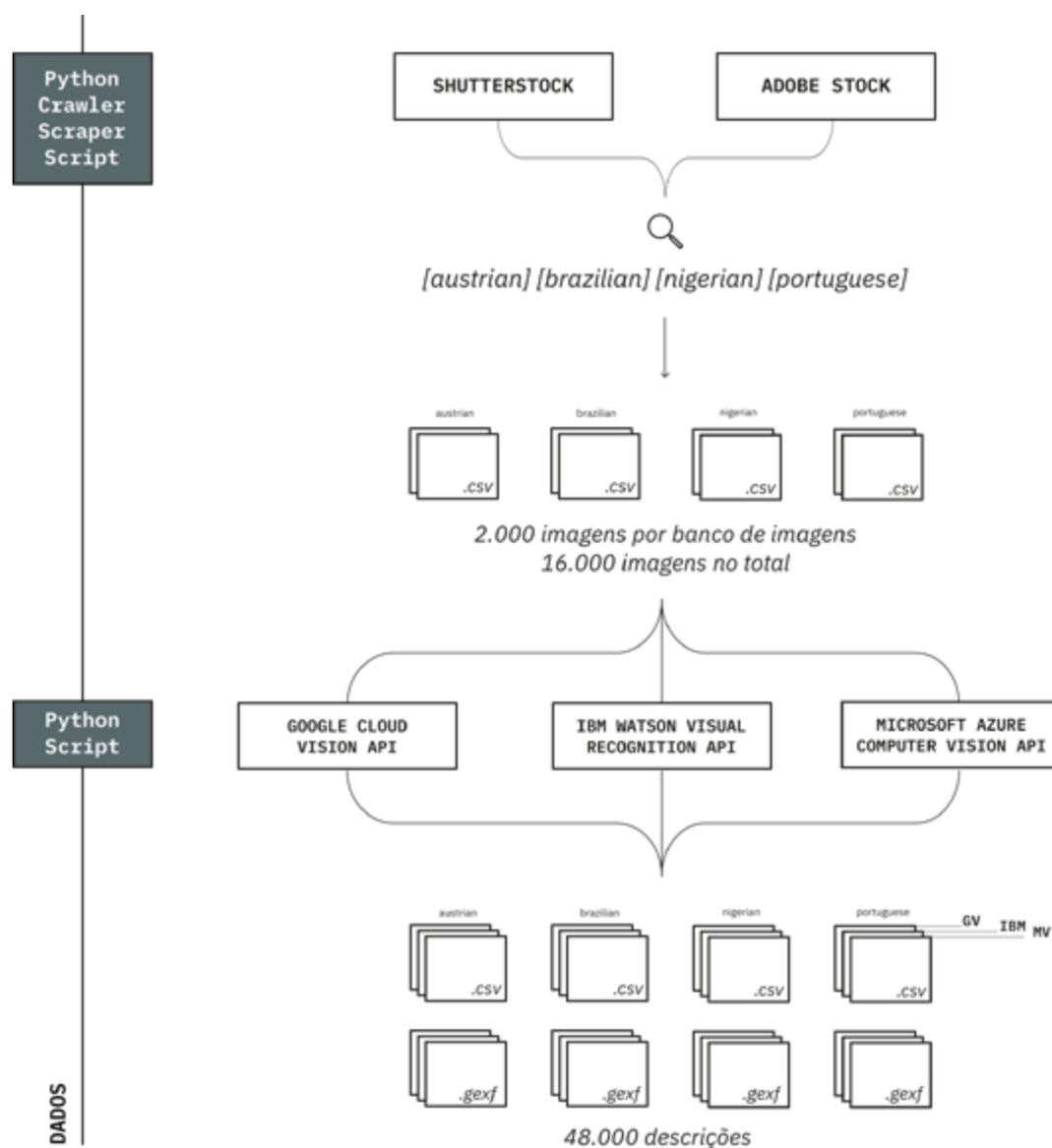


FIGURA 3: Protocolo de coleta de dados

Como citamos na seção anterior, foram selecionados três fornecedores de visão computacional para o estudo: Google Cloud Vision API, Microsoft Azure Computer Vision API e IBM Watson Visual Recognition API (ver Tabela 1). No escopo do estudo, as imagens foram processadas através de seus respectivos módulos que fornecem tags ou etiquetas descritivas – Label Detection, para a Google; Image Classification para a IBM; e Tags da Microsoft.

As imagens foram submetidas em lote às APIs usando um script em *Python* chamado *Data Inspector* (GUERIN JR. & SILVA, 2018), por sua vez baseado no script *Memespector*. O script *Memespector* foi originalmente desenvolvido em PHP por Bernhard Rieder (RIEDER, DEN TEX & MINTZ, 2018) e em seguida adaptado para Python e expandido por André Mintz (2018b). A lógica

de operação é comum a todos estes programas: uma lista de imagens (composta de URLs e outros dados tabulares no formato CSV, *comma-separated values*) é tomada como *input*, e cada imagem é então carregada e processada através das APIs, retornando como resultado os dados tabulares anotados (no formato CSV) e também dados relacionais, ou grafos (no formato GEXF). Deste modo, os conjuntos de dados processados resultantes puderam ser interrogados através de técnicas de pesquisa provenientes da estatística, linguística de corpus, análise de redes sociais e análise visual crítica-exploratória. Entre os resultados, queremos agrupar as observações em dois pontos, respectivamente ligados a práticas de (hiper-)visibilidade e ausência.

GRANULARIDADE E PADRONIZAÇÃO NOS ESPAÇOS SEMÂNTICOS DAS APIS

Como vimos no exemplo da Figura 1, cada imagem processada nos recursos de visão computacional retorna pelo sistema a marcação de termos que referenciam objetos, estados, qualidades ou características. Um primeiro desafio, que diz muito às nossas questões de pesquisa, é o fato de que os fornecedores destes recursos não compartilham a lista completa das etiquetas possíveis. Assim não há a possibilidade de se analisar a capacidade do recurso de entender um determinado grupo semântico antes de se realizar testes empíricos.

TABELA 2: Número de etiquetas atribuídas por cada API de visão computacional a cada um dos datasets estudados (n = 4.000).

	AUSTRIAN	BRAZILIAN	NIGERIAN	PORTUGUESE
Microsoft Azure Computer Vision API	317	561	485	501
IBM Watson Visual Recognition API	1.632	2.044	1.846	1.991
Google Cloud Vision API	2.037	2.170	1.145	1.992

Considerando que um olhar essencialista é, por definição, padronizador e simplificador, uma primeira questão é: até que ponto os fornecedores de visão computacional oferecem um número efetivamente relevante de tags que se aproximem em determinado grau da complexidade das cenas fotografadas? Na Tabela 2 podemos ver o número de etiquetas únicas atribuídas a cada dataset, comparando fornecedores e conjunto de dados de cada país. A diferença mais significativa está no número de tags da Microsoft, muito atrás de IBM e Google. Para além dessa visada quantitativa, parece relevante também considerar as relações estabelecidas entre as etiquetas e os tipos de agrupamentos formados por sua co-ocorrência.

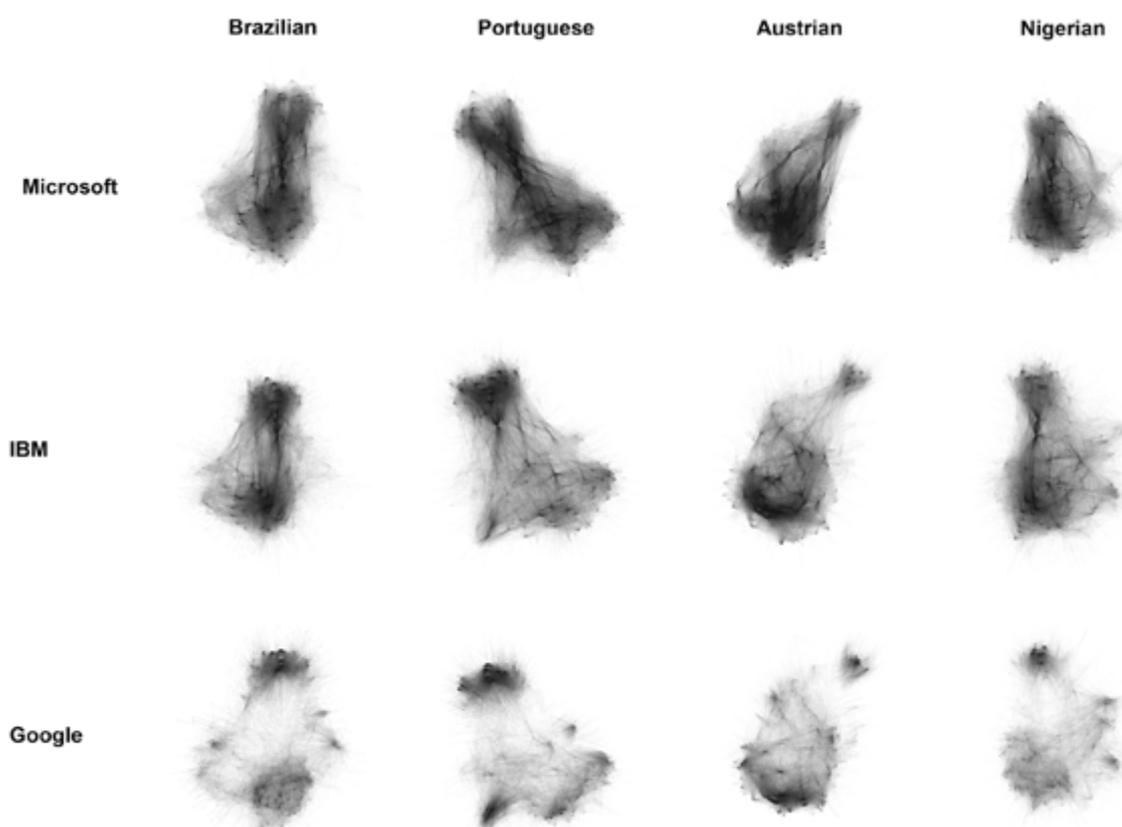


FIGURA 4: Matriz comparativa das redes bimodais imagem-etiqueta para cada país e cada API.

A Figura 4 exibe um conjunto de visualizações que auxilia a compreender a topologia das relações entre etiquetas atribuídas pelas APIs para cada *dataset* analisado. A esta topologia nos referimos por *espaços semânticos*. Na matriz comparativa, as redes relativas a cada *dataset* (colunas) foram inicialmente compostas mesclando as etiquetas das três APIs em uma mesma rede, então submetida ao algoritmo de espacialização ForceAtlas2. Então, para compor a matriz, essa rede combinada foi filtrada para cada API, de modo a ser possível comparar a distribuição das etiquetas e das relações nesta espacialização conjunta. Percebe-se, assim, como o baixo número de etiquetas da API da Microsoft se reflete em redes muito conectadas e, portanto, com pouca diferenciação topológica entre os clusters. Nota-se, também, como embora quantitativamente IBM e Google retornem números comparáveis de etiquetas, a API da IBM traça um espaço semântico mais indiferenciado que a da Google. No caso desta última, a densidade de conexões é distribuída de forma menos difusa pela rede e tende a se condensar em *clusters* específicos, sugerindo um maior grau de especialização do etiquetamento. Veremos na sequência como esta característica geral é performada em casos específicos.

Buscando entender qualitativamente a sensibilidade das APIs a imagens culturalmente específicas, a análise incluiu o exame de pequenos grupos de imagens ou imagens individuais e como as APIs as etiquetam. Enquanto a análise, em última medida, se desdobra na avaliação das etiquetas aplicadas à imagem sob a luz do conhecimento contextual dos países e culturas sendo representadas, esta abordagem envolve o desafio de delimitar, a partir dos grandes conjuntos de dados, estes casos específicos e quantitativamente menores. A filtragem de ocorrências de etiquetas específicas permite analisar pequenos grupos de imagens ligadas por etiquetas relacionadas, através de métodos exploratórios mistos.

As redes bi-modais de imagens e etiquetas (que veremos em detalhe na seção a seguir) compuseram dispositivos exploratórios que permitiram o exame dos padrões visuais emergentes entre os conjuntos de dados assim como possíveis classificações errôneas ou exceções. O software de dados tabulares Google Sheet foi também empregado devido a sua funcionalidade de pré-visualização de imagens com a sua função `IMAGE()`. Tornou-se assim possível filtrar os conjuntos de dados de acordo com etiquetas particulares para escrutinar as imagens nas quais elas foram aplicadas pela API. Este redirecionamento da análise pode ser aproximado à engenharia reversa das APIs, dado que ao tomar as etiquetas como ponto de partida é possível inferir aspectos dos dados de treinamento que alimentaram os algoritmos e seus possíveis vieses.

Identificar alimentos, pratos e culinária é algo que os fornecedores de visão computacional incluem e, como veremos de fato, conseguem realizar em grande medida. Mas será que o reconhecimento de especificidades regionais é suficiente? Como um dos exemplos, podemos falar do Pastel de Nata (Figura 5), um famoso doce português que aparece de modo abundante no dataset relacionado ao país. Considerando as etiquetas atribuídas a um grupo de três imagens que encontramos com pastéis de nata, encontramos um caso que demonstra o baixo grau de especificidade cultural das APIs. Diante dos resultados, fica claro que a Google apresentou os resultados mais acurados, chegando a atribuir a etiqueta "pastel". Além dela, identificou também "custard tart", um nome genérico à receita que também se relaciona a doces similares da Inglaterra e França. A IBM Watson atribuiu etiquetas como "brioche" e "Yorkshire pudding", que não são o mesmo doce, mas que possuem formato similar ao Pastel de Nata. A API da Microsoft usou as descrições "doughnut" e "donut", que são muito diferentes se comparados ao alimento português e tipicamente relacionados à cultura estadunidense.

Imagens	APIs	Etiquetas
	Google	Dish, Food, Egg tart , Baked goods, Dessert, Custard tart , Pastel , Pastry, Scotch pie , Finger food, Yorkshire pudding , Custard tart
	IBM	cheese souffle , dish, nutrition, food, food product, cinnamon roll , sweet roll , bun, bread, honey bun , brioche
	Microsoft	plate, food, doughnut , topped, fruit, donut , oranges, cake

FIGURA 5: Etiquetas atribuídas a três imagens de pasteis de nata pelas APIs. Etiquetas não relacionadas a alimentos foram filtradas para facilitar a leitura.

Outro tema abordado no estudo concerne como APIs de visão computacional etiquetam características fenotípicas não-brancas e acessórios não-ocidentais. Os casos em questão emergem de uma avaliação exploratória da representação de povos indígenas e negros nos conjuntos de dados das fotos sobre brasileiros e nigerianos e seu etiquetamento pelas APIs. Durante a navegação através de fotos de pessoas negras, uma observação emergiu sobre como cabelo e acessórios foram etiquetados, particularmente pela API da Google Cloud Vision.

Descobrimos que a etiqueta “peruca” (“wig”) foi consistentemente atribuída a mulheres negras com cabelo crespo ou usando turbantes, além da atribuição da etiqueta “Dastar” em turbantes de brasileiras da região da Bahia, quando na verdade o Dastar é um turbante especificamente indiano usado por adeptos do Sikhismo. Também sobre turbantes, a etiqueta “acessório de moda” foi frequentemente atribuída a vestimentas no conjunto de dados da Nigéria. Isto, de certa forma, simplifica a carga simbólica religiosa e tradicional contidas nos itens. No caso dos turbantes das baianas brasileiras, as etiquetas “Tradition” e “Ceremony” apareceram mais frequentemente, aproximando das características religiosas.



FIGURA 6: Etiquetas atribuídas a imagens de mulheres negras com cabelo crespo e usando turbantes.

Esta análise nos mostra algumas pistas sobre as limitações das APIs no sentido cultural de suas etiquetas e nos leva a questões sobre, por exemplo, quais das variações de tipos de cabelos são incluídas na API e porque não há uma etiqueta “cabelo crespo” nas fotos de mulheres negras. Essa dualidade entre visibilidade e hiper-visibilidade tem sido explorada por pesquisadoras das implicações de tecnologias de IA e da visão computacional, em particular, para questões raciais e de gênero (BUOLAMWINI, 2017; BUOLAMWINI & GEBRU, 2018; NOBLE, 2018). Um aspecto salientado pelo trabalho destas pesquisadoras é o de como estas tecnologias devem ser compreendidas em vista do contexto em que operam, refletindo não apenas vieses contidos nos *datasets* mas, também, formas de opressão e exclusão que condicionaram a constituição tanto dos *datasets* quanto do software, incluindo aí a pouca diversidade das equipes de desenvolvimento.

A ideia de uma computação pós-colonial é revisada por Ali (2016) ao discorrer como o exame de relações culturais e de poder na computação, interação humano-computador e tecnologias de comunicação e informação tem sido realizada. A virada decolonial (QUIJANO, 2010), porém, assume que apesar dos desenhos tradicionais do colonialismo terem sido suplantados, persiste “uma herança continuada do colonialismo em sociedades contemporâneas na forma da discriminação social” e “práticas e heranças do colonialismo europeu em ordens sociais e

formas de conhecimento”^[14] (ALI, 2016, p. 4). Considerando a abissal lacuna entre, de um lado, corporações como Google, IBM e Microsoft, e desenvolvedores e comunicadores das periferias de outro, no que tange os potenciais de criação de bancos de dados e ontologias de visão computacional, as pressões de custo-benefício, eficácia e efeito de rede tendem a concentrar projetos em torno daqueles fornecedores. As práticas de padronização de conteúdo e ferramentas estariam no cerne das ciências da computação em si, que em sua natureza “obriga a assumir uma perspectiva do paradigma positivista, além de seu enfoque empírico analítico próprio às ciências experimentais”^[15] (PORTILLA, 2013, p. 98).

REDES DE ESPAÇOS SEMÂNTICOS E TIPICIDADE

Com o objetivo de analisar tanto a etiquetagem performada por cada API quanto as características visuais dos dados abordados, o estudo recorreu a visualização de redes bimodais ao processar a atribuição das etiquetas às imagens como dados relacionais. Trata-se de uma abordagem comum em pesquisas similares e que encontra-se programada na versão em Python do script Memespector (Mintz, 2018b). As redes de imagem-etiqueta são geradas ao se considerar as imagens e as etiquetas/tags descritivas como dois tipos de nós. Os laços representam a atribuição de uma etiqueta a uma imagem.

Esta representação dos dados permite seu processamento e visualização através de softwares como o Gephi (GEPHI, 2017), que fornece diversas ferramentas de análise, de algoritmos de layout a módulos estatísticos baseados no framework metodológico de teoria dos grafos. Para este estudo, a análise apoiou-se principalmente em análise visual de redes (GRANDJEAN & JACOMY, 2019; VENTURINI, JACOMY & JENSEN, 2019), que foca em descrever propriedades dos conjuntos de dados de acordo com traços topológicos das redes baseados na posição, tamanho e codificação de cor dos nós. O ForceAtlas2 (JACOMY et al., 2014) foi o principal algoritmo de layout usado na espacialização da rede e o cálculo de modularidade (BLONDEL et al., 2008) foi aplicado para identificar os principais *clusters*. A modularidade divide a rede em seções de acordo com sua possível estrutura de comunidades, atribuindo códigos a cada partição. Dependendo dos dados representados, estas partições podem levar o pesquisador a descobrir agrupamentos significativos, como grupos temáticos, geográficos ou conceitos semânticos gerais. A exploração das visualizações em rede foi realizada em formatos impressos conjugados à sua visualização nas telas para identificação dos clusters. Além da visualização gráfica das redes, utilizamos de versões em que as imagens em si foram plotadas na posição de seu nó correspondente, utilizando o script Image Network Plotter (MINTZ, 2018a). Esta representação facilita o trânsito entre o aspecto visual das imagens e a posição relativa que ocupa na rede, segundo a leitura computacional realizada pelas APIs (Figura 7).

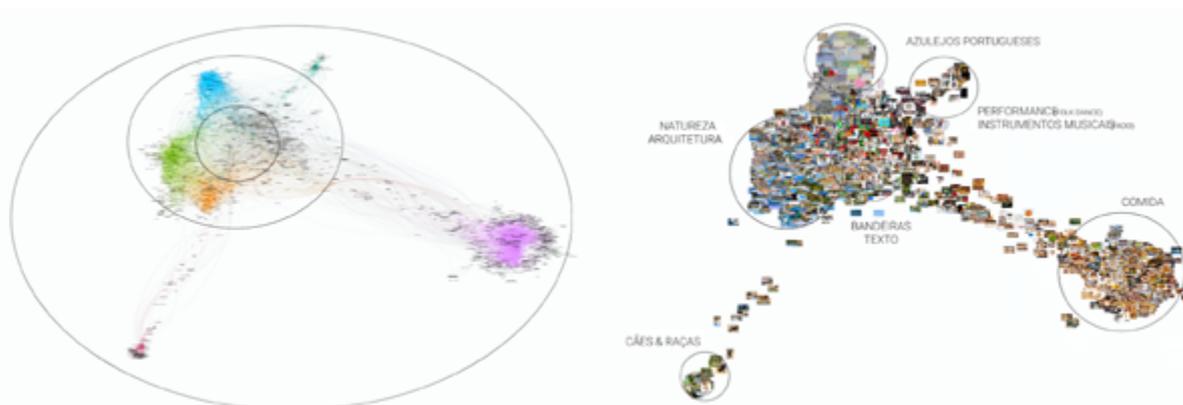


FIGURA 7: Representações da rede imagem-etiqueta gerada a partir do mesmo conjunto de dados: na esquerda, a relação entre as labels/tags e na direita as imagens dispostas espacialmente a partir da relação bi-modal entre a comunalidade das etiquetas.

A análise precisa considerar de forma articulada aspectos dos conjuntos de dados analisados e da API utilizada para a análise. Algoritmos de *layout* baseados em sistemas de força como o ForceAtlas2 funcionam com base na lei de potência e no processo de conexão preferencial (JACOMY et al., 2014), implicando uma lógica bastante particular de leitura do espaço semântico das APIs de visão computacional. De modo importante, as redes bimodais analisadas são formadas pela confluência entre a lógica de etiquetamento e a configuração singular dos conjuntos de dados visuais abordados. Portanto, o modo de distribuição espacial das imagens e etiquetas, do centro à periferia das redes, parece ser resultado de ao menos três fatores: a) a generalidade ou especificidade das etiquetas; b) a variedade de objetos definidas pelo escopo do dataset e sua especificidade tópica; e c) as características topológicas do espaço semântico resultante das associações entre etiquetas em cada serviço. Por exemplo, vemos na Figura 7 agrupamentos bastante particulares posicionados na periferia das redes como resultado do etiquetamento da API da Google: instrumentos musicais, tipos de cachorros e comida. A formação destes agrupamentos é resultado tanto da priorização destes tópicos nos dados quanto do alto grau de granularidade da API da Google ao descrevê-los. Encontramos etiquetas bastante específicas para cachorros, como 'spanish water dog', 'lagotto romagnolo' e 'cão da serra de aires', por exemplo.

Considerando estes parâmetros de análise, as redes entre imagens e etiquetas nos permitiu identificar categorias tópicas dentro de cada conjunto de dados visuais e a relativa predominância de cada uma foi tomada como indicador de tipicidade de cada representação nacional (Figura 8). Ao analisar estas redes lado a lado, foi possível definir categorias tópicas comuns que podem ser observadas nos vários conjuntos de dados, dada sua presença e relativa proeminência em todos os casos. Estas foram: "Natureza", "Comida" e "Pessoas". Adicionalmente, através desta análise

uma categoria única também foi identificada como emergente em cada conjunto: “carnaval”, para Brazilian; “azulejos”, para Portuguese; “cidade” para Austrian; e “dinheiro” para Nigerian.

Como anteriormente observado sobre a Figura 4, as visualizações de rede apresentadas na Figura 8 permitem compreender os diferentes graus de especialização do etiquetamento por cada API. Nesta figura, em particular, percebe-se também como os agrupamentos formados pelo etiquetamento servem como indicadores das visualidades constituídas nos bancos de imagens para cada nacionalidade.

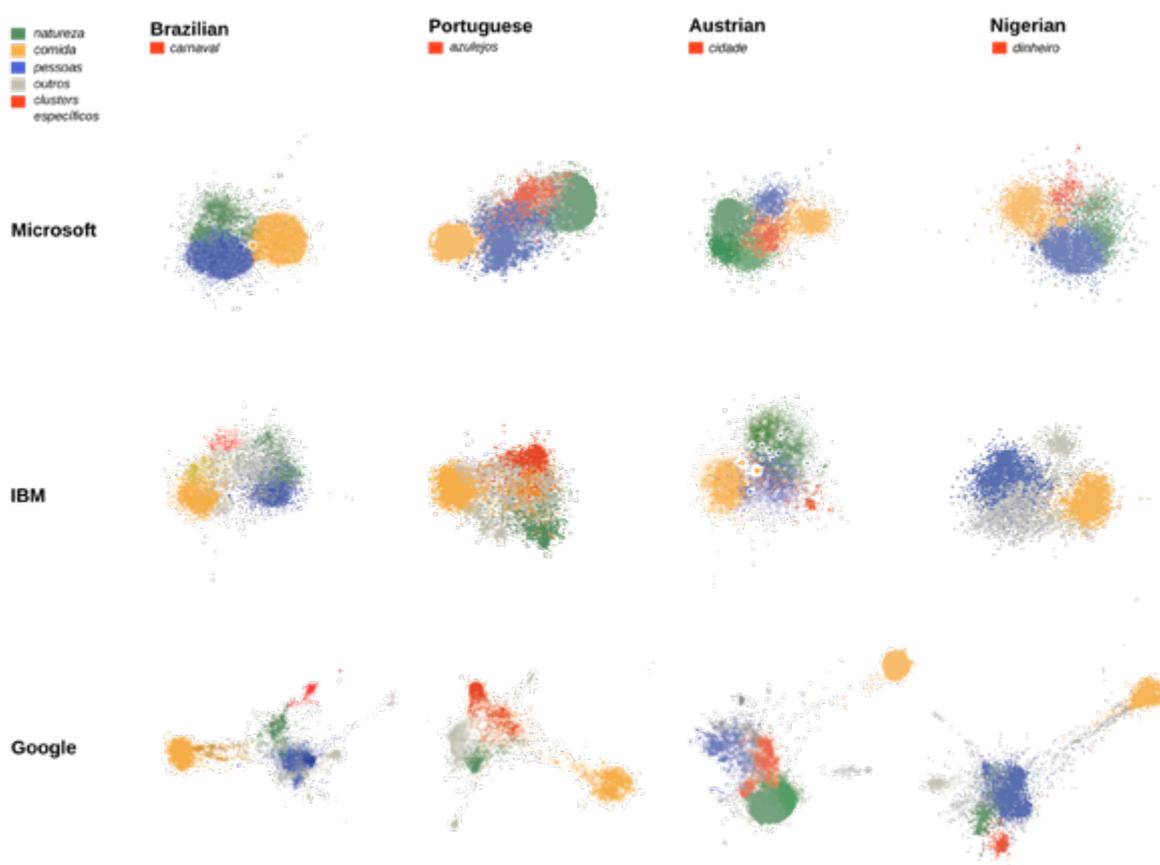


FIGURA 8: Matriz comparativa das redes imagem-etiqueta segundo o gentílico e a API de visão computacional.

As categorias compartilhadas entre os países formam comunidades de dimensões variáveis em cada caso, mas de forma relativamente equilibrada na maior parte deles. Destaca-se o caso austríaco, contudo, cujo cluster relativo a *natureza* é significativamente maior que nos demais. No caso português, o *cluster* relativo a *pessoas* é também comparativamente menor que nos demais casos abordados, enquanto o agrupamento específico, relativo a *azulejos* é bastante pronunciado. Nos casos brasileiro e nigeriano, os agrupamentos relativos a comida e pessoas foram os mais pronunciados.

Indo ao nível das etiquetas em si, algumas destas percepções gerais são especificadas em torno de alguns termos mais frequentes em cada caso. A Figura 9 apresenta gráfico com os 10 termos mais frequentes para os datasets de cada nacionalidade, segundo a API da Google. A frequência em cada caso é comparada com a frequência daquele mesmo termo em outras nacionalidades. Nota-se também a já mencionada excepcionalidade das figurações no dataset *austríaco*, único caso em que as etiquetas mais frequentes não são relacionadas a comida e sim a categorias de paisagem – “*mountain*”, “*natural land*”, “*sky*” etc. O dataset português traz termos relativos às imagens de azulejos após aqueles relativos a comida – “*design*” e “*textile*”. Ambos os datasets brasileiro e nigeriano trazem etiquetas relativas ao agrupamento *pessoas* após aqueles relativos a comida – “*fun*” e “*smile*”.

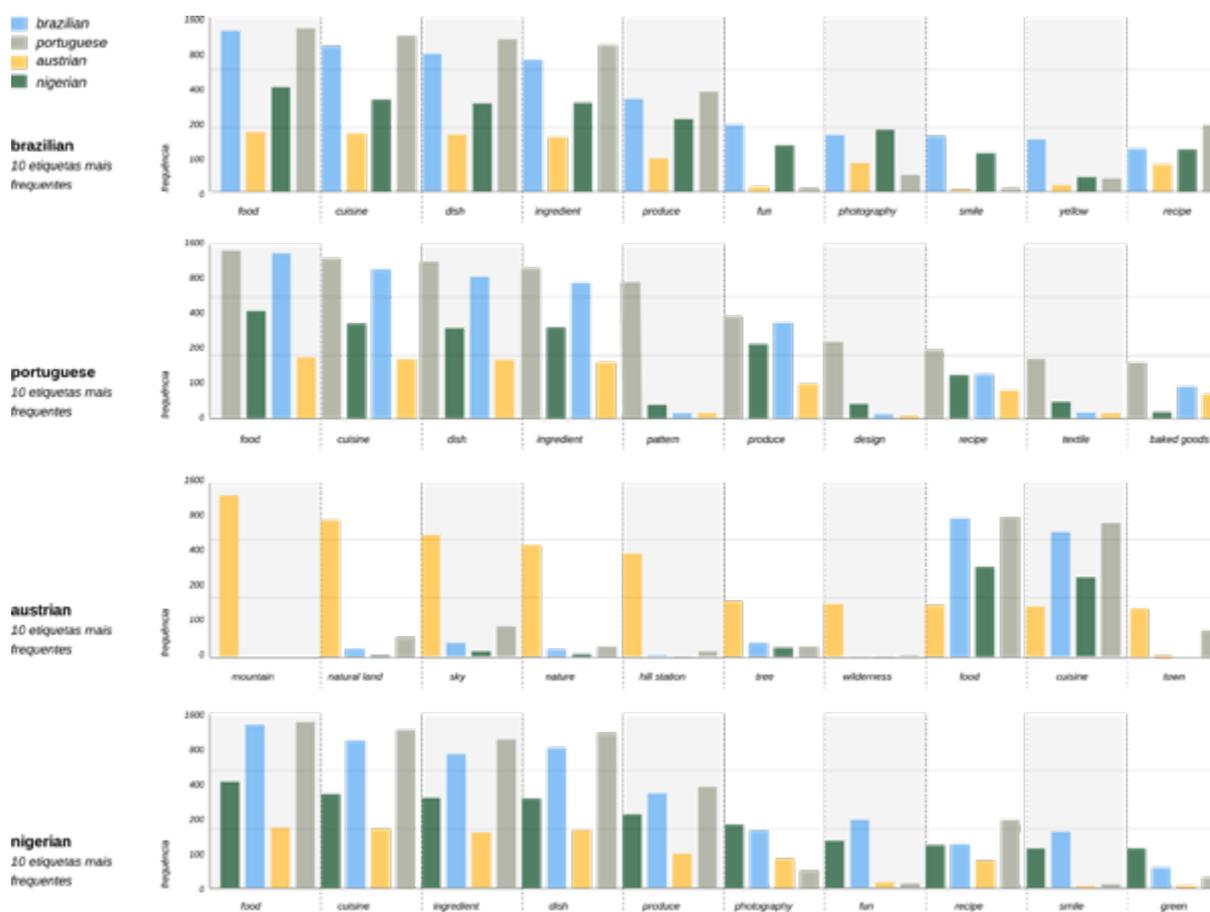


FIGURA 9: Comparativo das 10 etiquetas mais frequentes por gentílico.

No âmbito dos estudos de marketing e consumo, o tema da tipicidade é trabalhado a partir de estudos da psicologia cognitiva como um parâmetro da força de um produto ou marca (LOKEN & WARD, 1990). A noção é compreendida como a força de vinculação de uma instância individual a

uma categoria geral. Ou, posto de outro modo, como a medida de quão exemplar é uma instância para se compreender uma categoria. Para o caso deste estudo, poderíamos dizer da tipicidade de uma figuração quando buscamos compreender em que medida ela seria representativa de uma nacionalidade no âmbito dos bancos de imagem e dos produtos midiáticos que deles se utilizam. A tipicidade, nesse contexto, seria relacionada à frequência com que certas figurações aparecem como resultado da busca pelo gentílico de cada país. Bruhn (2003) destaca o caráter alegórico das imagens de bancos de imagens, que parecem visar a representação de categorias. Contudo, esse fator precisa ser conjugado às mediações algorítmicas mobilizadas na análise e que permitem os agrupamentos destas figurações. Considerando o funcionamento do aprendizado de máquinas, haveria uma dinâmica particular de conformação da tipicidade de uma categoria no processo de treinamento por exemplos. Fatores que contribuem na constituição da categoria envolvem a frequência de vinculação de determinadas figurações e os atributos visuais compartilhados entre estas figurações. Aspectos que, em última medida, são invisibilizados pelo fechamento das tecnologias em APIs e que se relacionam à constituição de suas bases de treinamento e arquitetura de redes neurais.

Entre as indicações de Ali (2016) para a adoção de uma perspectiva decolonial na computação, está, como mínimo, a consideração geopolítica e das políticas dos corpos nos diferentes engajamentos de produção e pensamento sobre computação. Desenhar, construir, pesquisar ou teorizar sobre fenômenos não pode prescindir do olhar sobre as relações de poder inerentes à concentração da posse, desenvolvimento e venda de tecnologias nos EUA e Vale do Silício, por exemplo. Aspectos da tipicidade observada no estudo parecem se relacionar a este aspecto. O enviesamento reproduzido pelas tecnologias em questão vincula-se a posição geopolítica destas empresas e define em larga medida as mediações tecnológicas da comunicação digital contemporânea. A produção de códigos, *datasets* e interfaces segue uma lógica de “espelhamento” através da qual os produtores pensam em usuários similares a si mesmos (HAAS, 2012).

Em linha com a perspectiva dos métodos digitais, como indicamos acima, a mobilização destas ferramentas como dispositivos de análise deve ser combinada com sua consideração crítica contínua, como parte integrante do estudo. O escrutínio crítico e público com sistemas de IA, automação, indexação e categorização de conteúdos pode gerar remediações que minimizam os problemas apresentados (RAJI & BUOLAMWINI, 2019). A centralidade assumida por APIs de visão computacional na interpretação de dados visuais deve ser, assim, considerada criticamente.

CONCLUSÕES

Os estudos de grandes *corpora* em plataformas digitais têm focado em aspectos quantificáveis do ambiente ou das interfaces em si (LAESTADIUS, 2017). Métodos mistos como nossa abordagem de análise de redes visuais capacita os pesquisadores a mudar constantemente entre níveis de visualização e exploração dos dados. Visualizações de rede podem gerar insights únicos através da espacialização e modularidade de dezenas de milhares de imagens. Ao mesmo tempo, estas redes permitem filtrar instâncias específicas relacionadas a um tema ou contexto.

Nós descobrimos padrões sobre o que é comumente relacionado a diferentes países através de seus gentílicos. Comida, Natureza e Pessoas emergem como categorias salientes relacionadas a cada um dos quatro países. Uma vez que todas estas categorias estão relacionadas a conceitos usualmente percebidos como ligados a lugares e culturas, bem como à visualidade de bancos de imagens, consideramos que isto indica adequação dos métodos empregados para a comparação entre os países.

Concomitantemente, as características únicas apontaram para descobertas particulares. Em cada país emergiu um tema específico ligado a sua cultura e estratégias turísticas que, por conseguinte, criam demandas para bancos de imagens. Enquanto estereótipos positivos e negativos exerceram um papel relevante nestas categorias (como “Carnaval” para o Brasil), a oferta de álbuns por fotógrafos e estúdios pode ter enviesado alguns resultados. No caso do Nigéria e Áustria, por exemplo, álbuns prolíficos direcionaram o *dataset* (e suas imagens e etiquetas) a acentuar seus temas. Isto enfatiza uma importante variável não inclusa no estudo: a razão entre a quantidade de imagens sob estudo na plataforma e o número de produtores. Isto é, em nosso projeto, se menos produtores de conteúdo usam uma determinada tag, cada produtor pode influenciar mais a análise, relativamente. Para avançar esta questão, estudos futuros podem comparar países periféricos com países hegemônicos nas indústrias globais de mídia, como EUA, Reino Unido e Japão.

Sobre os fornecedores de visão computacional, o estudo joga luz sobre suas diferenças, limitações e modos de reapropriá-los para explorar a cultura e representações incorporadas em plataformas digitais com métodos digitais. Serviços comerciais como Google Cloud Vision API, Microsoft Azure Computer Vision API e IBM Watson Visual Recognition são considerados “caixas pretas” (BUOLAMWINI & GEBRU, 2018; LATOUR, 2001; PASQUALE, 2016) demandando métodos de auditoria para o aferimento de seu modo de funcionamento, precisão ou cobertura. Nem a lista de etiquetas nem seu número total são informados pelos fornecedores. Esperamos que estudos como o nosso somem ao campo para ajudar outros pesquisadores interessados em usar APIs de computação visual para pesquisa social. Além disto, os diferentes fornecedores

não se sobrepõem ou equivalem no entendimento de complexos dados culturais como imagens, então usá-los acriticamente pode ser um problema metodológico. Alguns dos procedimentos realizados neste estudo (como o dicionário de clustering) mostra a viabilidade de combinar dois ou mais fornecedores mesclando os *datasets* anotados e redes. Futuros experimentos com outros fornecedores são recomendados para ampliar o escopo das descobertas.

Especialistas nos tópicos pesquisados podem direcionar investigações multifacetadas sobre os *datasets*. Comparações internacionais com equipes internacionais podem avançar o entendimento tanto do método (visão computacional) quanto do objeto (bancos de imagens).

Por fim, estereótipos culturais e “tipicidades” sobre um país e suas populações são reproduzidas nos fornecedores de conteúdo, então entender os modos pelos quais isto acontece é importante em prol de ecossistemas de mídia mais justos. Fornecedores de bancos de imagens são importantes para agências de publicidade, relações públicas e empresas editoriais em todo o mundo e o modelo de negócio do *microstock* estende seus impactos também para pequenas e médias empresas e instituições públicas, tornando o entendimento de suas culturas visuais e rotinas produtivas especialmente importantes devido a sua pervasividade.

REFERÊNCIAS

- AIELLO, G., et al. A critical genealogy of the Getty Images Lean In Collection. 2016. Recuperado 19 de agosto de 2019, de <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/WinterSchool2016CriticalGenealogyGettyImagesLeanIn>
- AIELLO, G., et al. *Taking stock: Can news images be generic?* 2017. Recuperado 19 de agosto de 2019, de <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/TakingStock>
- AIELLO, Giorgia; WOODHOUSE, Anna. *When corporations come to define the visual politics of gender: The case of Getty Images*. Journal of Language and Politics, v. 15, n. 3, p. 351-366, 2016.
- ALI, Syed Mustafa. *A brief introduction to decolonial computing*. XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students, v. 22, n. 4, p. 16-21, 2016.
- ALPAYDIN, Ethem. *Machine learning: the new AI*. MIT press, 2016.
- BLONDEL, Vincent D. et al. *Fast unfolding of communities in large networks*. Journal of statistical mechanics: theory and experiment, v. 2008, n. 10, p. P10008, 2008.
- BRUHN, Matthias. *Visualization services: Stock photography and the picture industry*. Genre: Forms of Discourse and Culture, v. 36, n. 3-4, p. 365-381, 2003.

- BUOLAMWINI, J. *Gender shades: Intersectional phenotypic and demographic evaluation of face datasets and gender classifiers* (Tese de Mestrado, Massachusetts Institute of Technology). 2017. Recuperado de <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/114068/1026503582-MIT.pdf>
- BUOLAMWINI, Joy; GEBRU, Timnit. *Gender shades: Intersectional accuracy disparities in commercial gender classification*. In: Conference on fairness, accountability and transparency. 2018. p. 77-91.
- CARDON, Dominique; COINTET, Jean-Philippe; MAZIERES, Antoine. *Neurons spike back: The Invention of Inductive Machines and the Artificial Intelligence Controversy*. 2018.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CHOLLET, F. et al. *Keras*. 2015. Recuperado de <https://keras.io>
- D'ANDRÉA, Carlos Frederico de Brito. *Cartografando controvérsias com as plataformas digitais: apontamentos teórico-metodológicos*. Galáxia (São Paulo), n. 38, p. 28-39, 2018.
- D'ANDREA, Carlos; MINTZ, André. *Studying the Live Cross-Platform Circulation of Images With Computer Vision API: An Experiment Based on a Sports Media Event*. International Journal of Communication, v. 13, p. 21, 2019.
- D'ORAZIO, F. *The Future of Social Media Research*. In Woodfield, K. (org.), *Social media in social research: blogs on blurring the boundaries*. NatC1n Social Research, 2014.
- DENG, J. et al. *Imagenet: A large-scale hierarchical image database*. 2009 IEEE conference on computer vision and pattern recognition, 248–255. 2009.
- FAULKNER, S.; VIS, F., & D'ORAZIO, F. *Analysing Social Media Images*. In BURGESS, J.; MARWICK, A.; POELL, T. (Orgs.), *The SAGE Handbook of Social Media* (p. 160–178). 2017.
- FROSH, Paul. *Inside the image factory: stock photography and cultural production*. Media, Culture & Society, v. 23, n. 5, p. 625-646, 2001.
- GEBOERS, M., et al. *Tracing relational affect on social platforms through image recognition*. 2019. Recuperado de Universiteit van Amsterdam website: <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/SummerSchool2019TracingAffect>
- GEPHI Consortium. Gephi (Versão 0.9.2), 2017. Recuperado de <https://gephi.org/>
- GRANDJEAN, Martin; JACOMY, Mathieu. *Translating Networks: Assessing Correspondence Between Network Visualisation and Analytics*. Digital Humanities, 10, 2019.
- HAAS, Angela M. *Race, rhetoric, and technology: A case study of decolonial technical communication theory, methodology, and pedagogy*. Journal of Business and Technical Communication, v. 26, n. 3, p. 277-310, 2012.

- HELMOND, Anne. *The platformization of the web: Making web data platform ready*. Social Media+ Society, v. 1, n. 2, p. 2056305115603080, 2015.
- HENDRICKS, Lisa Anne et al. *Women also snowboard: Overcoming bias in captioning models*. European Conference on Computer Vision. Springer, Cham, 2018. p. 793-811.
- HUSSAIN, Zaeem et al. *Automatic understanding of image and video advertisements*. In: Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition. 2017. p. 1705-1715.
- JACOMY, Mathieu et al. *ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for bandy network visualization designed for the Gephi software*. PloS one, v. 9, n. 6, 2014.
- JOO, Jungseock et al. *Visual persuasion: Inferring communicative intents of images*. In: Proceedings of the IEEE conference on computer vision and pattern recognition. 2014. p. 216-223.
- KARAKO, Chen; MANGGALA, Putra. *Using image fairness representations in diversity-based re-ranking for recommendations*. In: Adjunct Publication of the 26th Conference on User Modeling, Adaptation and Personalization. 2018. p. 23-28.
- LAESTADIUS, L. Instagram. In SLOAN, L.; QUAN-HAASE, A. (Orgs.), *The SAGE handbook of social media research methods* (p. 573–592). Los Angeles ; London: SAGE Publications Ltd, 2017.
- LATOUR, Bruno. *Um coletivo de humanos e não-humanos: no labirinto de Dédalo*. ____ *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. São Paulo: EDUSC, p. 201-46, 2001.
- LEMOS, A. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- LOKEN, Barbara; WARD, James. *Alternative approaches to understanding the determinants of typicality*. Journal of Consumer Research, v. 17, n. 2, p. 111-126, 1990.
- MANOVICH, L. *The engineering of vision from constructivism to computers* (Tese (doutorado), University of Rochester), 1993. Recuperado de <http://manovich.net/EV/EV.PDF>
- MARRES, Noortje; MOATS, David. *Mapping controversies with social media: The case for symmetry*. Social Media+ Society, v. 1, n. 2, p. 2056305115604176, 2015.
- MINTZ, A. *Image Network Plotter*, 2018a. Recuperado de <https://github.com/amintz/image-network-plotter>
- MINTZ, A. *Memespector Python*, 2018b. Recuperado de <https://github.com/amintz/memespector-python>
- MINTZ, A. *Stock scraper*, 2019. Recuperado de <https://github.com/amintz/stock-scraper>
- NAPOLI, Philip M. *Toward a model of audience evolution: New technologies and the transformation of media audiences*. McGannon Center Working Paper Series, p. 15, 2008.

- NIEDERER S.; COLOMBO, G. Visual Methodologies for Networked Images: Designing Visualizations for Collaborative Research, Cross-platform Analysis, and Public Participation. *Diseña*, (14), 40–67, 2019.
- NOBLE, Safiya Umoja. *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. New York: NYU Press, 2018.
- OMENA, J. J. (ed.). *Métodos digitais: teoria-prática-crítica*. Lisboa: ICNOVA, 2019. Recuperado de: <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/metodos-digitais-teoria%E2%80%90pratica%E2%80%90critica/>
- OMENA, J. J.; RABELLO, E.; MINTZ, A. *Visualising hashtag engagement: Imagery of political polarization on Instagram*. 2017. Recuperado de Universiteit van Amsterdam website: <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/InstagramLivenessVisualisingengagement>
- OMENA, J.J. et al. *Bots and the black market of social media engagement*. 2019. Recuperado 20 de agosto de 2019, de <https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/SummerSchool2019Botsandtheblackmarket>
- OSOBA, O. A.; WELSER IV, W. *An Intelligence in Our Image: The Risks of Bias and Errors in Artificial Intelligence*. Rand Corporation, 2017.
- PASQUALE, F. *The Black Box Society – The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge, Massachusetts London, England: Harvard University Press, 2016..
- PEARCE et al. *Visual cross-platform analysis: digital methods to research social media images*, 2018. *Information, Communication & Society*, 1-20.
- PORTILLA, Jesús Homero Insuasti. *Ciencias de la computación:¿ un reto para el pensamiento decolonial?.* *Revista Criterios*, v. 20, n. 1, p. 91-99, 2013.
- PRITCHARD, Katrina; WHITING, Rebecca. *Taking stock: A visual analysis of gendered ageing*. *Gender, Work & Organization*, v. 22, n. 5, p. 510-528, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, B. (org). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, p. 84-130, 2010.
- RAJI, Inioluwa Deborah; BUOLAMWINI, Joy. *Actionable auditing: Investigating the impact of publicly naming biased performance results of commercial ai products*. In: *Proceedings of the 2019 AAAI/ACM Conference on AI, Ethics, and Society*. 2019. p. 429-435.
- RICCI, Donato et al. *Designing Digital Methods to monitor and inform Urban Policy. The case of Paris and its Urban Nature initiative*. In: *3rd International Conference on Public Policy (ICPP3)-Panel T10P6 Session 1 Digital Methods for Public Policy*. SGP, 2017. p. 1-37.
- RIEDER, B.; DEN TEX, E., & MINTZ, A. *Memespector*. 2018. Recuperado de <https://github.com/bernorieder/memespector>

ROBERTS, L. G. *Machine perception of three-dimensional solids*. 1963. Recuperado de <http://www.packet.cc/files/mach-per-3D-solids.html>

ROGERS, R. (2013). *Digital methods*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

ROGERS, Richard. *Digital methods for web research*. Emerging trends in the social and behavioral sciences: An interdisciplinary, searchable, and linkable resource, p. 1-22, 2015.

RYKOV et al. Semantic and geospatial mapping of Instagram Images in Saint-Petersburg. 2016. Proceedings of the AINL FRUCT 2016 Conference Saint-Petersburg, Russia, 10-12 November 2016. Recuperado de <http://ieeexplore.ieee.org/servlet/opac?punumber=7889413>

SILVA, T.; BARCIELA, P.; MEIRELLES, P. *Mapeando Imagens de Desinformação e Fake News Político-Eleitorais com Inteligência Artificial*. 3º CONEC: Congresso Nacional de Estudos Comunicacionais Da PUC Minas Poços de Caldas - Convergência e Monitoramento, 413–427, 2018. Recuperado de <https://conec.pucpcaldas.br/wp-content/uploads/2019/06/anais2018.pdf>

SILVA, T.; MEIRELLES, P.; APOLONIO, B. *Visão Computacional nas Mídias Sociais: Estudando imagens de #Férias no Instagram*. Apresentado em I Encontro Norte e Nordeste da ABCiber, São Luís, 2018.

SMEULDERS et al. Content-based image retrieval at the end of the early years. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 22(12), 1349–1380, 2000.

SRNICEK, N. *Platform Capitalism* (1º ed). Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2017.

TIFENTALE, A.; MANOVICH, L. Selfiecity: Exploring photography and self-fashioning in social media. In *Postdigital Aesthetics* (p. 109–122). Springer, 2015.

VAN DJICK, J. *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford, UK; New York: Oxford University Press, 2013.

VENTURINI, T.; JACOMY, M.; JENSEN, P. *What Do We See When We Look at Networks. An Introduction to Visual Network Analysis and Force-Directed Layouts* (SSRN Scholarly Paper N° ID 3378438), 2019. Recuperado de Social Science Research Network website: <https://papers.ssrn.com/abstract=3378438>

VIS, F. A critical reflection on Big Data: Considering APIs, researchers and tools as data makers. *First Monday*, 18(10), 2013.

WEST, C. *The Lean In Collection: Women, Work, and the Will to Represent*. *Open Cultural Studies*, 2(1), 430-439, 2018.

-
- [1] Tarcízio Silva é Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA e realiza doutorado em Ciências Humanas e Sociais pela UFABC. Organizou publicações como “Comunidades, Algoritmos e Ativismos Digitais: olhares afrodiáspóricos” (LiteraRUA, 2020) e “Monitoramento e Pesquisa em Mídias Sociais: metodologias, aplicações e inovações” (Uva Limão, 2016). E-mail: eu@tarciziosilva.com.br
- [2] André Mintz é professor adjunto de arte e tecnologia do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG e pesquisador do R-EST, grupo de estudos em redes sociotécnicas. Doutor e mestre em Comunicação Social pela mesma instituição, também cursou mestrado em Culturas da Arte Mídia na Aalborg University, Lodz University e Danube University Krems. Sua pesquisa volta-se às relações entre arte, visualidades e infraestruturas computacionais em articulações com métodos digitais e estudos sociais de ciência e tecnologia. E-mail: andregmintz@ufmg.br
- [3] Janna Joceli Omena é investigadora doutoral em Digital Media e professora convidada na Information Management School (NOVA IMS), Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve o seu trabalho no iNOVA Media Lab como coordenadora do grupo SMART (Social Media Research Techniques) e líder do SMART Data Sprint. É responsável pela edição do livro “Métodos digitais: teoria-prática-crítica” (2019) e tem particular interesse na tecnicidade apresentada pela especificidade do meio (medium-specificity). Principais linhas de pesquisa: métodos digitais, estudos de plataformas-software e análise visual de redes. Blog de investigação: <https://thesocialplatforms.wordpress.com> Twitter: @JannaJoceli. [4] B e a t r i c e Gobbo é estudante de doutorado em Design no Politecnico di Milano desde 2018. Ela é membro do Density Design Lab, um grupo de pesquisa voltado à visualização da informação. Sua pesquisa atual enfoca o papel do design de comunicação no campo das ciências da computação.
- [5] Taís Oliveira é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC, linha de pesquisa Políticas Públicas, participação social e ação coletiva. E-mail: tais.oliveira@ufabc.edu.br
- [6] Helen Tatiana Takamitsu é doutora em Engenharia de Produção e membro do Grupo de pesquisas “Estudos Métricos em Informação”, do Programa de Pós Graduação da Ciência da Informação da Unesp de Marília. Sua linha de pesquisa é em Marketing Digital, Gestão de Negócios Digitais, Empreendedorismo no Meio Digital e Análise de Redes Sociais.
- [7] Elena Pilipets é pesquisadora pós-doutoral no departamento de Estudos de Comunicação e Mídia da Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Áustria e pesquisadora do SMART (Social Media Research Techniques) do iNOVA Media Lab, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal. Ela obteve seu doutorado em Teoria da Mídia e Estudos Culturais e agora trabalha com os temas da circulação em mídias sociais, controle algorítmico e engajamento afetivo. Seus interesses de ensino e pesquisa são estudos culturais da mídia, pesquisa em internet, métodos digitais, afeto e teoria ator-rede.
- [8] Hamdan Azhar é Vice-Presidente de Ciência de Dados em uma empresa estadunidense de gestão de ativos. Anteriormente foi cientista de dados Facebook e é o fundador do laboratório de dados PRISMOJI. Seus interesses de pesquisa estão na interseção de ciência de dados, ciência social computacional, tecnologia e sociedade.

- [9] O artigo é derivado de um estudo realizado coletivamente no âmbito do SMART Datasprint 2019, evento organizado pelo iNOVA Media Lab, da Universidade Nova de Lisboa. O relatório da investigação encontra-se disponível no endereço: <https://smart.inovamedialab.org/smart-2019/project-reports/interrogating-vision-apis/>. Versão deste estudo foi também apresentada no VIII Simpósio de Ciência Tecnologia e Sociedade, da Associação Brasileira de Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias (ESOCITE), em Belo Horizonte.
- [10] Paralelamente a estas APIs comerciais, vale destacar projetos de código aberto e modelos públicos de reconhecimento de imagens como os disponibilizados no projeto Keras (Chollet et al., 2015). Nesse caso, oferece-se uma entrada facilitada ao desenvolvimento de aplicações com modelos de reconhecimento de imagens restritos baseados na tipologia da base de dados Imagenet (Deng et al., 2009), com 1000 categorias pré-treinadas.
- [11] <https://www.nytimes.com/2018/06/01/technology/google-pentagon-project-maven.html>
- [12] <https://www.theguardian.com/us-news/2019/apr/22/google-mass-protests-employee-retaliation>
- [13] <https://www.theguardian.com/us-news/2019/jul/11/amazon-ice-protest-immigrant-tech>
- [14] No original: “an ongoing legacy of colonialism in contemporary societies in the form of social discrimination [...] practices and legacies of European colonialism in social orders and forms of knowledge”. Tradução nossa.
- [15] No original: “obliga a asumir una mirada desde el paradigma positivista, dado además su enfoque empírico analítico propio de las ciencias experimentales”. Tradução nossa

Disputas de sentidos na apropriação de imagens históricas: confronto de narrativas sobre escravidão e racismo no Brasil – o caso “Maria Filó”^[1]

*Dispute of meaning in the appropriation of historical images:
confrontation of narratives about slavery and racism in Brazil - the
“Maria Filó” case*

RESUMO

Identificando polaridades discursivas entre naturalização e criminalização dos fenômenos socio-históricos da escravidão no Brasil – decorrentes de crise originária da apropriação comercial de uma imagem icônica do período por uma grife nacional de roupas femininas –, a pesquisa revela embates narrativos e contranarrativos, bem como disputas ideológicas por valores, sentidos e significados estruturantes dos movimentos da História, da memória e do esquecimento da escravatura no País. Com o aporte da netnografia e da análise do discurso, o artigo contempla a construção e a análise de um *corpus* de excertos extraídos da rede social Facebook, que permitiu atestar a importância, o vigor e a permanência das imagens na construção das representações sociais, apontando para o seu potencial crítico, conscientizador e transformador da realidade-mundo.

Palavras-chave: comunicação; imagem; conflitos narrativos.

ABSTRACT

Identifying discursive polarities between naturalization and criminalization of the socio-historical phenomena of slavery in Brazil – resulting from the crisis originating from the commercial appropriation of an iconic image of the period, by a national brand of women’s clothing –, the research reveals narrative and counter-narrative clashes, as well as ideological disputes over values, meanings and structural meanings of the movements of History, memory and forgetfulness of slavery in the country. With the contribution of netnography and discourse analysis, the article contemplates the construction and analysis of a corpus of excerpts extracted from social network Facebook, which allowed attesting to the importance, vigor and permanence of images in the construction of social representations, pointing to their critical potential, awareness and transforming the reality-world.

Keywords: communication; image; narrative conflicts.

ANTONIO HÉLIO JUNQUEIRA

Doutor em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-graduação da ECA/USP, com pós-doutorado e mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, da ESPM. Pesquisador do Grupo (CNPq) Comunicação, Educação e Cidadania: interfaces da teleficação (PPGCOM-ESPM).

LEMBRANÇAS, MEMÓRIAS E SENTIDOS NAS IMAGENS: TENSÕES, DITOS E INTERDITOS

O sentido expresso em um texto – seja ele um livro, uma carta, uma imagem, uma foto, uma música, uma estampa – nunca é único. Os significados são múltiplos, comportam e são atravessados pela expressão de muitas vozes, que “falam” através dele e de suas relações intertextuais. Por isso, os chamamos polifônicos e polissêmicos (BAKHTIN, 2000). Os textos são, portanto, portadores de sentidos, cuja recepção, interpretação e consumo podem coincidir ou não com a intencionalidade do autor/emissor; podem ser discordantes, antagônicos, negociáveis entre si e, mesmo, revelarem significados a respeito dos quais o autor sequer seja ou esteja consciente.

Assim, sabemos que toda leitura é uma interpretação; uma operação nunca neutra. Trata-se de processo no qual os sentidos emergem decorrentes da competência cultural e das inúmeras mediações a que está sujeito o receptor da mensagem. Toda leitura e toda interpretação resultam, portanto, de complexos processos sócio-históricos e culturais, no interior dos quais enfrentam-se posições, ideologias e valores de classe, estereótipos, preconceitos, generalizações e efeitos da naturalização cotidiana dos fenômenos sociais. Para Gregolin (2003, p.47), “um texto só se completa quando um leitor o insere na ordem da História, deslocando-o do lugar onde jaz reclamando sentidos”.

No caso estudado, destacamos especialmente a tensão que envolve o entendimento da História e da memória social, em suas múltiplas leituras possíveis e a partir das quais se revivem e se reconstróem, no presente, os efeitos, chagas, dores, sentidos e consequências da escravidão no Brasil. Neste contexto, a História é lida e relida, escrita e reescrita, interpretada e reinterpretada, construída e reconstruída sempre e seus sentidos se alteram no tempo, a depender das condições sócio-históricas da existência material e simbólica dos sujeitos e das relações de poder prevalentes em cada período (BURKE, 1992; LE GOFF, 1992). É nesse contexto que, ao “remontar arquivos e produzir enunciados nas redes de memória, o autor interpreta a forma como a sociedade se representa” (GREGOLIN, 2003, p.47).

A pesquisa concentra-se na experiência digital vivenciada pela grife carioca de roupas femininas Maria Filó, que teve lugar em outubro de 2016, e no interior da qual se configurou destacada crise reputacional online de ampla repercussão em todo o País. Neste contexto, a interação observada entre público, fãs e consumidores atuais e/ou potenciais, por um lado, e a marca comercial, por outro, foi tomada como emblemática dos sentidos sócio-históricos atribuídos aos fenômenos apontados.

No embate online entre a empresa Maria Filó e frequentadores da rede social Facebook, esse latente tensionamento trouxe à tona espinhosas contradições prevalentes na

sociedade brasileira contemporânea, as quais opoem leituras conservadoras, naturalizantes e neutralizantes dos significados da escravidão a outras que os atualizam, revelando seus permanentes efeitos na dor, tormenta, desespero e aviltamento da existência cotidiana de cidadãos racialmente discriminados.

O artigo se inicia com a apresentação da perspectiva netnográfica adotada como metodologia de investigação e de construção do *corpus* da pesquisa, para a seguir descrever abreviadamente o conjunto de fenômenos que ora denominamos de “o caso Maria Filó”. A discussão dos resultados encontrados nos excertos selecionados, reportada em sequência, apontou para quatro unidades centrais de agregação de conteúdos polarizados entre as narrativas e as contranarrativas sobre as percepções e memórias despertadas e postas em circulação por uma imagem histórica da escravidão no Brasil. Dessas unidades, conforme demonstrado à frente, decorreram diferentes categorias discursivas afiliadas tanto a correntes hegemônicas quanto contra-hegemônicas de interpretação das mazelas do preconceito racista e das cicatrizes abertas pela exploração da mão de obra escrava no País. Finalmente, os achados da pesquisa, relatados nas considerações finais, atestam a importância, o vigor e a permanência das imagens na construção das representações sociais, apontando para o seu potencial crítico, conscientizador e transformador da realidade-mundo.

METODOLOGIA E CONSTRUÇÃO DO CORPUS DA PESQUISA

Na contemporaneidade, a emergência e posterior expansão do acesso e do uso generalizado das tecnologias de informação e comunicação viabilizaram e engendraram o surgimento e a consolidação de um novo sujeito criativo e interativo, que é, ao mesmo tempo, produtor, recriador, distribuidor e consumidor de conteúdo online (JENKINS, 2006; RECUERO, 2009; SHIRKY, 2011; PRIMO, 2013; BEER; BURROWS, 2020). Nesse contexto, as redes de comunicação digital tornaram-se decisivas para a construção e sustentação das relações de poder, constituindo intrinsecamente as estruturas, fluxos e processos comunicacionais essenciais nas lutas pela produção social dos sentidos e pela construção da hegemonia (COULDRY; MEJIAS, 2019). Assim, o espaço virtual das redes sociais digitais representa, na contemporaneidade, *locus* privilegiado para a investigação dos fenômenos sociais, para o que novas abordagens teórico-metodológicas vêm sendo propostas e cientificamente legitimadas.

Adotamos para a realização desta pesquisa procedimentos teórico-metodológicos da netnografia, conforme propostos e sistematizados por Robert Kozinetz (2010, 2019), aplicando-os na comunidade online formada em torno da página digital da Maria Filó, no Facebook, considerada,

conforme desejável, altamente ativa, heterogênea, interativa e engajada no debate de temas de interesse mútuo, partilhando experiências e visões de mundo.

O *corpus* foi composto por excertos das manifestações textuais publicadas pelos consumidores na *fanpage* da marca durante o período que foi da segunda quinzena de outubro ao final do mês de novembro de 2016. Os mesmos foram analisados e interpretados com base nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso (AD) (ORLANDI, 1996; GREGOLIN; BARONAS, 2003). A opção metodológica pela AD, ao invés da semiótica, deveu-se, conforme proposto por Hall (2016), ao fato de que enquanto esta se concentra nos modos como a representação e a linguagem produzem sentidos, a abordagem discursiva se concentra mais nos efeitos e consequências políticas das representações.

Os excertos selecionados aparecem destacados e recuados no corpo do texto, entre colchetes e separados entre si por ponto e vírgula, mantendo-se a grafia original, sem qualquer correção ortográfica ou gramatical, bem como preservando-se o anonimato de seus respectivos autores.

O CASO MARIA FILÓ

O que aqui denominamos de o “caso Maria Filó” tratou-se de uma intensa polêmica digital instaurada a partir de uma única manifestação, em rede social, de uma potencial consumidora da grife, insatisfeita com o atendimento recebido em uma das lojas da marca, no dia 13 de outubro de 2016. Acima de tudo, a denúncia pública decorreu do entendimento da consumidora de que a escolha de imagem ilustrativa de uma negra escrava com filho às costas servindo uma sinhá branca para estampar uma nova coleção, denominada pela própria marca de “Pindorama”, era uma expressão de racismo. A polêmica ganhou intenso engajamento público, angariando em apenas três dias (14 a 16 de outubro de 2016), na *fan page* da marca na rede social Facebook, 16 mil curtidas, 2,2 mil comentários e 1,95 mil compartilhamentos.

Na sequência dos eventos analisados, observou-se que a marca mostrou-se ágil e atenta na pronta apresentação pública de seu pedido de desculpas, sinalizado, inclusive, para a imediata suspensão da comercialização das polêmicas peças de vestuário. Mesmo assim, a reação do público, fãs e consumidores não foi, em sua maioria, favorável e empática em relação às iniciativas da empresa. Ao contrário, pode-se observar que, nos momentos seguintes à exposição pública dos argumentos da Maria Filó, a movimentação daqueles agentes contra a grife avolumou-se ainda mais e adquiriu novos contornos, até então inexplorados. O texto

integral do pedido de desculpas da marca, publicado na sua página oficial em 14 de outubro de 2016, foi o seguinte:

Nós, da Maria Filó viemos a público pedir desculpas. Ao criarmos a estampa Pindorama, inspiradas nas telas do famoso pintor Debret (sic), não percebemos ao longo do processo criativo como tais imagens que remetem a um período da nossa história poderiam impactar tão negativamente nossos clientes e o público em geral. Está aí o nosso grande erro e por ele pedimos sinceras desculpas. Certamente o olhar que lançamos ao criá-lo não foi o de ofender, o nosso filtro foi o da memória de uma época. A Maria Filó é contra o racismo e justamente por isso estamos retirando das nossas lojas todas as peças com essa estampa. Deste acontecimento, tiramos como lição uma oportunidade para reflexão: precisamos estar cotidianamente atentos aos valores que representamos, mesmo que de forma não intencional.

O motor principal dessa nova onda reativa digital dos internautas deveu-se, em primeiro lugar, ao evidenciado desconhecimento artístico e histórico da empresa em relação à imagem apropriada, conforme revelado em seu próprio pedido público de desculpas. De fato, a empresa, nesse comunicado, atribuiu a autoria da imagem ao artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), quando em realidade, tratava-se de obra do alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

Em uma segunda instância, questionou-se a inequívoca manipulação da figura apropriada. Cabe destacar que a imagem utilizada na elaboração da estampa foi inspirada na litogravura “Negras do Rio do Janeiro”, de Rugendas, e fez parte de seu livro “Viagem pitoresca através do Brasil”, publicado na França em forma de fascículos entre os anos de 1827 e 1835. A ilustração retrata duas negras em interação social. Uma delas sentada, melhor vestida, adornada e calçada e a outra em pé, carregando uma criança às costas e um cesto de frutas na cabeça. A primeira poderia supostamente ser uma escrava forra, ou uma escrava doméstica, às quais se permitiam certos privilégios ao vestir, como, por exemplo, o uso de sapatos, que só ela exhibe na imagem. A outra seria, provavelmente, uma escrava de ganho, que completava a renda das sinhás com a venda a varejo de frutas e quitandas pelas ruas, enquanto acumulava pequenos recursos para uma sonhada alforria futura. Porém, o que de fato interessou ao debate foi o fato de que a estamparia da coleção produzida pela Maria Filó trazia inequívoca diferenciação étnica entre as mulheres desenhadas, sendo uma nitidamente branca e outra negra, o que contrariava frontalmente o conteúdo retratado na gravura original. Mais do que isso, a apropriação simbólica da imagem manipulada desvirtuou (conscientemente ou não) o sentido sócio-histórico da interação social entre os personagens, que migra de um relato da convivência cotidiana entre iguais, para o da subserviência escrava inscrita no distanciamento e na exploração social.

FIGURA 1: RUGENDAS, Johann Moritz. “Negras do Rio de Janeiro, Brasil (Nègresses de Rio-Janeiro)”. Gravura n.º 37 do livro “Viagem Pitoresca Através do Brasil” (1853).



FIGURA 2: Coleção de roupas confeccionadas com a estampa “Pindorama” da Maria Filó. Reprodução da página oficial da empresa publicada no site de entretenimento F5 da São Paulo, em 14 de outubro de 2016).



Finalmente, ressalta-se que o título dado à estampa pela equipe criativa da grife evidenciou, também, um notável desvio no sentido histórico da palavra “Pindorama”. Em realidade, o termo

originário do tupi-guarani designa uma terra que, para além do fato de ser coberta de palmeiras, constitui-se em lugar pacífico, livre de todos os males da existência. Apropriada pelo imaginário do colonizador oriundo do quinhentismo português, Pindorama passou a representar o éden tropical, *locus amoenus*, o paraíso na terra. Portanto, lugar que jamais comportaria relações escravagista entre os seres.

[Para quem ainda acha que a estampa não é racista, segue a imagem original da negra servindo a branca. As duas eram negras! E a obra nem sequer era de Debret!; não são «telas», são «gravuras», não são de Jean Baptiste Debret, mas de Johann Moritz Rugendas. O período histórico, oitocentista, que a marca se inspirou para ter criatividade, sequer caberia ser nomeado de ‘Pindorama’!].

Por tudo isso, o público rechaçou o texto de desculpas publicado pela Maria Filó, conforme atesta o excerto de manifestação de um consumidor: [implicando a leitura dos clientes como ‘errada’, no fundo, o pedido oficial de desculpas exige a equipe de criação da responsabilidade, como se a culpa não estivesse na ofensa, mas no olhar do ofendido].

Neste contexto, além da retirada das peças das lojas já anunciada pela marca, emergiram novas exigências do público, como, por exemplo, a penalização profissional da área criativa da Maria Filó e a adoção de medidas compensatórias, via contratação de funcionários negros e apoio a causas das etnias socialmente estigmatizadas, o que conferiu caráter dramático à interação digital entre público e empresa e instaurou grave crise relacional entre ambos.

OS AGENCIAMENTOS DA MEMÓRIA: O LEMBRAR É POLÍTICO, SOCIAL E HISTÓRICO

A memória constitui o presente, no qual emerge através das imagens-lembranças que auxiliam a percepção da realidade cotidiana, por sua utilidade pragmática no reconhecimento de soluções, estratégias, ou respostas que já deram certo no interior do conjunto das experiências vividas (BERGSON, 1999). Percepção e memória são, pois, fenômenos inextricáveis do existir e se entrelaçam, dialeticamente, em movimentos ora de atualização de presenças, ora de esquecimento. A memória é lugar de permanente disputa e (re)construção de sentidos (BARBOSA, 2005). Constitui-se, portanto, por contínuas interpretações e reinterpretações do vivido, cujas alterações se promovem ao longo de processos socio-históricos que resultam na permanente (re)significação do real.

No embate discursivo estabelecido entre público, fãs e clientes e a marca Maria Filó pudemos identificar e agregar quatro vertentes principais de agregação de conteúdo, aos quais

corresponderam, respectivamente, diferentes categorias narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas, conforme descritas no Quadro 1 seguinte.

QUADRO 1: Unidades de agregação de conteúdo e categorias discursivas.

UNIDADES DE AGREGAÇÃO DE CONTEÚDO	CATEGORIAS DISCURSIVAS
Perspectivas históricas	Reconstrução/revisão/releitura permanente da História (cf. BURKE, 1992; LE GOFF, 1992); Memória, representação e esquecimento; Novos lugares sociais possíveis para os sujeitos historicamente marginalizados (cf. BARBOSA, 2005; HUYSSEN, 2005).
Ações políticas e sociais	Políticas de cotas raciais; O politicamente correto; "Vitimismo", "mi-mi-mi" e luta social.
Boicote e exigências de retratação da marca	Insuficiência dos pedidos oficiais de desculpas da marca; Penalização da área criativa; Exigências de medidas compensatórias; Destinação/inutilização das roupas; Contratação de empregados de etnias marginalizadas.
Biografias / Histórias de vida	Parentesco com escravos; Humilhações racistas cotidianas; Marginalização; Hostilidade social.

Fonte: pesquisa netnográfica do autor.

Em relação à perspectiva histórica de releitura dos fenômenos da escravidão brasileira, na primeira parte da equação posicionaram-se aqueles que se alinharam às posturas naturalizantes, minimalizadoras ou negadoras da sobrevivência de estigmas e preconceitos raciais decorrentes dos ordenamentos sociais do período escravocrata, conforme demonstrado nos seguintes excertos selecionados:

[Quem viu racismo numa estampa que retrata um período e um artista só pode ser doente ou mal intencionado; As obras de Debret (sic) estão lá, nos museus, registradas e muito bem feitas; A estampa é linda. Desnecessário todo esse escândalo. Isso é coisa de quem realmente tem preconceito. Gostaria de ter comprado uma peça nessa estampa. Adoro a marca e jamais iria levar para o lado negativo e queimar a imagem de vcs. Uma pena tudo isso; Não houve racismo,

retratar um pedaço da história do Brasil não significa concordar com ele, falta do que fazer! Achei linda a estampa e usaria, e isso não quer dizer que concordo com as pessoas que um dia escravizaram outros seres humanos!; A arte não deveria ser pautada por valores atuais. Não podemos apagar a cultura de um povo, não podemos!!! Um absurdo, que uma minoria faz parecer que é vontade da maioria!! Arte é arte e ponto, quem se sente ofendido deveria ir estudar e procurar o que fazer!! E o respeito ao artista, onde fica???

Por outro lado, a reação emerge com falas que se negam ao emudecimento e ao apagamento da memória e que reescrevem no presente as mazelas e as consequências históricas da escravidão:

[Desde quando o sofrimento e a dor de um povo deve ser usado como estampa de camiseta? Uma coisa é estar num livro ou numa obra de museu, como um marco do que aconteceu. Outra é tratar como coisa casual, como peça pra ir na padaria. Tratariam com a mesma naturalidade se usassem estampas de judeus na câmara de gás ou de japoneses queimados pela bomba atômica?; Se o filtro de vcs foi a memória de uma época, então façam estampas com judeus sendo fuzilados em campos de concentração! Vamos ver se todo mundo vai achar bacaninha!; Ninguém está dizendo que a escravidão não fez parte da nossa história. Isto não será apagado. A questão é que exaltar algo que deveríamos nos envergonhar é racista e ofensivo sim. Quem não consegue enxergar isso ou é racista também ou é um completo ignorante que só se preocupa com o próprio umbigo].

As duas faces reveladas deste conflito em realidade constituem-se, elas mesmas, no testemunho do vigor vivo e dinâmico do signo imagético e dos sentidos disputados. Como nos ensina Bakhtin (1988, p.47): “todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras”.

DISCURSIVIDADES EM TORNO DO “MI-MI-MI!” E DO “POLITICAMENTE CORRETO”

Na sociedade brasileira contemporânea, a questão do “politicamente correto” tem sido frequentemente posta como tênue linha do limite discursivo entre a liberdade de expressão e a deliberada agressão a questões e demandas sociais de grupos socialmente marginalizados ou excluídos. Um limite, portanto, da própria civilidade.

No caso analisado, a abordagem do “politicamente correto” emerge revestida de ironia, ceticismo e denúncia, apontando para a intolerância em relação àqueles que se manifestam sentindo-se agredidos pela imagem utilizada nas estampas da grife carioca. Vejamos:

[O politicamente correto cada vez mais deixando as pessoas insuportáveis, chatas. Não se pode mais expressar nada, que é racismo, homofobia, machismo, etc. Nem uma roupa se salva, imaginem essa sociedade! É preciso se libertar um

pouco dos estigmas...; A Empresa não deveria assumir essa postura subserviente. A estampa retrata uma fase da vida do Brasil, que não deve ser esquecida. As gravuras de Debret (sic) são lindas, embora retratem um triste costume típico da época. ABAIXO O POLITICAMENTE CORRETO!!!!!!!!!!!!; Tudo não passa de discussão acerca de ideologias. Basta entrar no perfil dos “injustiçados” pra conferir! Lamentável é ver mais uma marca se rendendo ao politicamente correto, enquanto esses “injustiçados” provavelmente nunca consumiram nem uma meia da marca. Rs...; Tá tudo taaaaaaao chato. O mundo tá chato demais... Todo mundo dono de uma verdade única. O mundo do politicamente correto é muuuuuito chato e nada democrático. A marca reconhece e se desculpou e retirou as peças das lojas. Chega, ponto final...!]

Já no próprio modo da abordagem discursiva, pode-se observar que o olhar para o queixume dos manifestantes incomodados surge da posição do sujeito que se constrói do lugar de uma hierarquia superior, hegemônica, experimentada e adonada do saber, e que, daí, infantiliza seu oponente. A expressão mais típica dessa construção dialógica traduz-se, neste contexto, no “mi-mi-mi”, repetido à exaustão. Na linguagem cotidiana, o “mi-mi-mi” visa significar a repetição monótona, ininterrupta e em tonalidade baixa de um palavrório de inconformidades e reclamações frente a situações que não se pode mudar, normalmente produzido por crianças e outras pessoas em condições subalternas em relação a diferentes ordens de autoridade, de fato, ou simbólicas. Fica claro, assim, que o uso retórico do “mi-mi-mi” visa aviltar o reclamante:

[Não teve racismo nenhum. Foi um período da história. Mimimi para variar. Eu não retiraria! Quem quer comprar, compra. Quem não, não é obrigado a comprar!!; Mundo de mimimi, falta de interpretação de texto e tudo mais, tudo é preconceito, sorte que as araras, as caveiras e tals não podem se manifestar senão ...haveria motim...Linda homenagem...linda estampa!!!; Pedir desculpas por causa de uma estampa que retrata nossa história????? A estampa não é pejorativa! A estampa não mostra agressão! Não traz frases/ imagens de ódio! Apenas retrata a história! Affff!!! É muito mimimi!!; É o cúmulo do absurdo!!!! Agora, na era do «mimimi», uma estampa que retrata uma obra do Brasil Colonial, utilizada por uma das coleções de uma marca, que eu particularmente amo: Maria Filó, é RASCISMO?????? Que país é esse?? Pois eu tenho uma peça com essa estampa e agora é que eu vou usar mesmo!!! Esses esquerdotapas distorcem TUDO!!!].

A provocação não fica, contudo, sem resposta:

[Gente, o problema é pegar anos e anos de uma ferida que nunca foi cicatrizada, romantizar e transformar em moda. Não dá pra achar bonito um pano com pessoas que foram escravizadas. Manquem-se! Anos e anos tentando recuperar esse buraco da história, pra haver um regresso desse. Parem e pensem! Não é “mimimi”. ACORDEM!].

No limiar desse embate, emergem questões latentes da marginalização das populações negras no Brasil, pontilhadas de ponderações relacionadas a certas tentativas de minimização das sequelas da exclusão social, como as da concessão de cotas universitárias. Tais posturas servem, por um lado, para afirmar a disposição de luta [Somos 53% da população e ocuparemos 53% de TODOS os espaços!] e, por outro, para estimular a crítica a um suposto e insustentável discurso do “vitimismo” social, também prontamente combatido no espaço online:

[me explica (sic) porque quando se trata de combater o racismo sempre aparece um branco(a) pra dizer que é vitimismo?! Você teve algum parente que sofreu violência?! Imagine fazer uma camisa com ele assim?! Me desculpe as palavras fortes, mas é de certa forma como nós negros nos sentimos].

Conforme discutimos, o relacionamento com o tempo já vivido de modo algum se esgota em formas inócuas de passadismos acrílicos e vazios. Os instrumentos e dispositivos de acesso à História – museus, memoriais, livros etc. –, servem, também, como lugar de ressurreições possíveis” (HUYSEN, 2002, p. 45). Se não se pode negar, por um lado, a existência de uma ordem simbólica hegemônica, também não é possível deixar de reconhecer, por outro, a presença das fissuras e dos transbordamentos dos sentidos para além das fronteiras ideológicas estabelecidas.

Vê-se que neste enfrentamento discursivo posicionaram-se, por um lado, manifestantes que tentaram sustentar a defesa da inocuidade do passado e de seus registros históricos, neste sentido considerados fenômenos e elementos estéreis, mortos, simples reminiscências de uma História que, por mais hedionda, já passou e, inerte, não pode causar mais danos. Sobre ela, nada mais resta a fazer senão relegá-la ao frio esquecimento das paredes dos museus, ou das páginas dos livros escolares, perdoando, sem delongas, suas mazelas passadas.

[Daqui a pouco as pessoas vão querer reescrever a história. Quanta fixação e falta do que fazer em relação a uma coisa tão boba quanto a cor da pele. Todos os seres humanos são iguais!!!; Querem reescrever a história. Depois que tentarem banir Monteiro Lobato das escolas por causa da Tia Anastácia, nada mais me surpreende; Não vejo nenhum racismo na estampa inspirada em uma obra de Debret (sic). Somente retrata um período de nossa História assim como os livros escolares e as novelas de época da televisão; Mas isso não é racismo. A estampa mostra um período da colonização do Brasil, é a REALIDADE do nosso passado. Nesse caso vamos retirar também dos livros de história as gravuras e fotografias da época que mostravam cenas da escravidão. Na falta do que fazer, procuram chifre na cabeça de cavalo; É uma estampa histórica, que retrata a memória de uma época. Só aqui no Brasil, um país que a cultura é zero e educação nem se fala pode fazer relação entre a obra de arte reconhecida mundialmente com imagens que agridem uma raça; Acho isso uma babaquice!!!!!! Tudo agora é preconceito, racismo... pessoas se preocupando com bobagens. Se for assim as escolas não podem ensinar história p as crianças e jovens! Isso faz parte da nossa história!!; Acho que deveriam mudar tb os livros de história... tb retratam a escravidão que ocorreu... ah é agora não se pode falar mais disso... vamos fingir que não aconteceu??].

Em posição contrária, contudo, reagiram manifestantes que buscaram enfrentar a ocupação crítica do passado e dos seus símbolos, como arena permanente da luta social, ressignificando os fatos históricos, como estratégia de reposicionamento para a conquista de um futuro transformado, mais equânime e digno:

[Eu não acredito que vcs sejam tão inocentes, ingênuos. Em que mundo vivem? Resgatar a “memória de uma época” que é dolorosa e uma vergonha para a nossa história com que sentido??? Enaltecimento de um passado colonial onde brancos europeus mandavam, compravam pessoas e devastavam vidas? Vocês vieram de onde mesmo??? Alôuuu!!!!!!; Há memórias de época que não

precisam ser lembradas e sim esquecidas. Assim como o holocausto e outros massacres na vida humana].

Para Bakhtin (1998, p.47), são em momentos de crise que a dialética interna do signo pode ser revelada, pois que, nas condições cotidianas da vida social, a contradição interna oculta no signo ideológico não se mostra descoberta, já que “na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia”.

■ AÇÕES DE ENFRENTAMENTO E BOICOTE: PELA RETRATAÇÃO DA MARCA

Face a todas as disputas e enfrentamentos discursivos observados no ambiente online da *fan page* da marca Maria Filó, é prontamente constatável o direcionamento das querelas em direção a uma reivindicação de reposicionamento da empresa em relação ao ocorrido. Negando, por um lado, o pedido formal de desculpas – considerado, conforme já visto, pífio, equivocado e decididamente insuficiente –, muitos manifestantes passaram a propugnar pela penalização da área criativa da empresa, adoção de medidas compensatórias e inutilização, por incineração, das roupas da coleção confeccionadas com o tecido com a estampa “Pindorama”.

Especialmente quanto às medidas compensatórias, sobressaíram-se demandas em relação à contratação de empregados de etnias marginalizadas em posições criativas na empresa, como desenhistas e estilistas:

[Eu sugiro que depois dessa vocês se empenhem em ter estilistas negros trabalhando no processo de criação. Que se empenhem para formar equipes com diversidade étnica, contratar mais vendedoras negras, gerentes negras. Isso pode ser um começo; Maria Filó procure da próxima vez pessoas mais preparadas para fazer valer sua marca; Então, precisam mudar o povo do processo de criação. Colocar historiadores, ou ao menos consultá-los, para evitar que o “achismo” do sucesso e do lucro fale mais alto que o bom senso. Estou esperando a próxima coleção sobre o holocausto. Afinal, quando é com negros, ninguém nunca percebe. Inclusive os seus funcionários que não nos percebem na loja; Fala sério q a pessoa q escolheu a estampa não parou para se perguntar como tal estampa seria recebida? ...; Quantos negros trabalham para a marca e fizeram parte do processo de criação? Como ninguém vetou isso? Erro feio que pra ser esquecido, vai levar tempo, mude o pessoal de criação, com certeza Não tem nenhum negro!].

HISTÓRIAS DE VIDA: O ESPAÇO BIOGRÁFICO NO COTIDIANO

É no cotidiano que os sentidos se estabilizam. Objetos da disputa hegemônica, o significado das palavras e dos símbolos flutuam eternamente. Porém, é na regularidade e na repetição do cotidiano que os signos dialeticamente adquirem a estabilidade necessária para significar (BAKHTIN, 2000).

O cotidiano é, por excelência, lugar dos estereótipos, das ultrageneralizações, da naturalização e do preconceito (HELLER, 2000). A imagem, a palavra, o fato quando fazem explodir a tensão interna que sustenta seus sentidos sócio-históricos, o fazem a partir do questionamento da existência das vidas comuns, de suas histórias cotidianas, dos seus fatos corriqueiros, de suas pequenas misérias no dia a dia.

Não por outra razão, o rechaço ao questionamento do racismo implicitamente manifesto, conforme proposto por parte substancial dos manifestantes na página da marca, foi enfrentado a partir da denúncia dos maus tratos sofridos rotineira e cotidianamente pela população negra no Brasil

[Maria Helena vc é preta?? Na foto da pra ver claramente q não. Vc já foi seguida dentro de loja , mercado ? Já foi ridicularizada por conta do teu cabelo afro? Já te chamaram de macaca nojenta??? Já tiveram nojo de vc por conta da sua cor? Já perdeu emprego prq vc não tem perfil branco da empresa?? Duvidooooo!. Nao argumente oq vc não vive e nunca viveu. Cala a boca! você não sabe da minha vida, e passei por muitas humilhações que ficarias envergonhada de debochar do teu pré-julgamento!; Dá nojo ler os comentários de tantas brancas, patricinhas e prrconceitusas. Essa gente que sente nojo de usar o mesmo copo da empregada e que vive a discursar que todos são iguais mas só convivem com brancos. Nojo de vocês...].

A memória, como nos ensina Ecléa Bosi (2003), representa um trabalho ativo do sujeito sobre o passado. Na reconstrução permanente do biográfico vivido, o que entra em jogo é mais do que apenas o conjunto das lembranças pessoais. Nela entra, também, a memória da classe social e do grupo ao qual pertence o sujeito. O sentido coletivo contido no que é lembrado altera as formas de sua conexão com o presente do indivíduo, com sua retenção ou seu esquecimento e com seu próprio significado.

Assim, ao expressarem as memórias, os sofrimentos e as mazelas da escravidão na página online da Maria Filó, os manifestantes falam de uma vivência pessoal ressignificada pelas releituras problematizadoras da vida de seus antepassados e da História. Sofrem e revivem as chagas de uma experiência do Outro, que nesse ato de presentificação do passado histórico, se transforma no si mesmo.

A propósito das histórias de vida, conforme as discussões hermenêuticas de Paul Ricoeur (2007), podemos pensá-las como percursos narrativos de construção identitária, que resultam

de um esforço consciente e atento de apropriação simbólica do real. Na relação dialética entre a lembrança e o esquecimento, forja-se a construção dos sentidos que, ao mesmo tempo em que concretiza o ancoramento do sujeito no presente, sustenta-lhe projetos de conquista do futuro. Neste contexto, todo o posto, o dado e o vivido – residentes no passado – podem ser atualizados no presente, reafirmando ou reconfigurando significados, complementando ausências ou imergindo em apagamentos. Conforme Bakhtin (2000. p. 414): “não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As manifestações digitais públicas mobilizadas pela utilização de uma única imagem no âmbito do caso Maria Filó, conforme analisadas nesse artigo, nos permitiram acompanhar os embates narrativos e contranarrativos em torno das disputas e apropriações sociais e ideológicas dos valores sócio-culturais, sentidos e significados estruturantes dos movimentos da História, da memória e do esquecimento da escravidão brasileira e de suas mazelas. A discussão dos resultados encontrados apontou para quatro unidades centrais de agregação dos conteúdos gerados: i) perspectivas históricas de leitura do fenômeno analisado; ii) questões políticas e sociais relativas à situação do negro no Brasil; iii) boicote e exigências de retratação da marca, e iv) biografias e histórias de vida de indivíduos etnicamente marginalizados.

Ao longo do texto, pudemos observar os modos pelos quais uma gravura histórica, quando retirada do seu *locus* original e apropriada em uma estamperia comercial, permitiu a emergência social de um conjunto de discursividades polarizadas, capazes de extravasar ideários irremediavelmente conflitantes entre naturalização e criminalização do passado escravocrata do País. Nesse sentido, a ideologia supostamente hegemônica que pressupõe a inocuidade histórica desse período se confronta com visões que propugnam pela permanência e recriação da dor e do sofrimento social na revivência cotidiana dos estigmas sociais da escravatura. Lutar pelo espaço e pela circulação da memória crítica do passado no presente se impõe, então, sobre os dilemas aportados pelo simples perdão e esquecimento reivindicados por parte do corpo social. Torna-se evidente que a exploração da memória será sempre um ato político capaz de conferir voz e visibilidade à diversidade dos sujeitos e de suas versões sobre os fenômenos sociais, o que favorece e viabiliza a instrumentalização de suas ações e respostas no presente e no futuro.

Conforme visto, a mobilização discursiva engendrada no âmbito das quatro unidades

apontadas decorreu não apenas da apropriação de uma imagem iconográfica pertencente ao quadro histórico da escravidão brasileira para uso comercial, mas especialmente do progressivo reconhecimento público de sua deturpação, ou seja, da corrupção perversa de sua representação simbólica. É nesse contexto que a crise online deflagrada entre público, clientes e fãs e a marca acaba servindo de cenário para a convocação à luta política e à mobilização social em prol da superação de questões afetas ao racismo no Brasil.

A rememoração do trágico e do inumano da escravidão enraiza e sustenta a construção narrativa identitária do sujeito que emerge e se presentifica na *fan page* analisada e que neste processo apropria-se da discussão sobre os destinos e consequências do passado, sobre o qual reivindica impor sua voz.

Os resultados da pesquisa atestam, assim, a importância, o vigor e a permanência das imagens na construção das representações sociais, apontando para o seu potencial crítico, conscientizador e transformador da realidade-mundo. As imagens, como elementos constituintes do pensamento e da consciência, representam potentes motores para novas reconfigurações imaginárias do futuro possível. Nesse sentido, aportam esperança para novas socialidades mais justas e inclusivas.

REFERÊNCIAS

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Marialva. Jornalismo e a construção de uma memória para a sua história. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sônia Virgínia. (Orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005. p.102-111.

BEER, David; BURROWS, Roger. Consumption, prosumption and participatory web cultures, *Journal of Consumer Culture*, v. 10, n. 1, p. 3-12, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises. *The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford, CA: Stanford, University Press, 2019.

- GREGOLIN, Maria do Rosário. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria. In: GREGOLIN, Maria do Rosário.; BARONAS, Roberto (Org.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003. p.47-58.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria em tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. Resistência à memória: os usos e abusos do esquecimento público. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sônia Virgínia. (Orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005. p.22-36.
- JENKINS, Henry. *Fans, bloggers and gamers: exploring participatory culture*. New York: NYU Press, 2006.
- KOZINETZ, Robert. *Netnography: doing ethnography research online*. London: Sage Publications, 2010.
- _____. *Netnography: the essential guide to qualitative social media research*. London: Sage Publications, 2019.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1996.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009b.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PRIMO, Alex. (Org.). *Interações em rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

[1] Uma versão preliminar desse artigo foi publicada no Eixo Temático 9 – Redes Sociais / Sociabilidades dos Anais do IX Simpósio Nacional da Associação Brasileira dos Pesquisadores da Cibercultura (ABCiber), realizado em São Paulo, em dezembro de 2016.

Chutando cachorro morto: a construção da imagem pública impopular de Michel Temer em charges políticas e memes de internet

Flogging a dead horse: the construction of Michel Temer's unpopular public image in political cartoons and internet memes

VIKTOR CHAGAS

Professor e pesquisador do PPGCOM-UFF. Membro associado do INCT.DD. Doutor em História, Política e Bens Culturais (Cpdoc-FGV). Coordenador do grupo de pesquisa coLAB/UFF e do projeto de extensão #MUSEUdeMEMES.

DANDARA MAGALHÃES

Doutoranda em Comunicação (PPGCOM-UFF), na linha de pesquisa Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Mestre (PPGCOM-UFF). Pesquisadora associada ao coLAB/UFF e ao projeto de extensão #MUSEUdeMEMES.

RESUMO

O presente artigo observa as charges políticas e os memes de internet do período de governo de Michel Temer (MDB), com propósito de observar se os enquadramentos empregados na imagem pública de um ator político são os mesmos nessas duas linguagens. Nossa hipótese é de que não só ambas compartilham elementos em comum, como também alteram o controle da autoimagem de um ator político, por meio da construção de contra-narrativas. Esta investigação procura empreender uma análise de enquadramentos sobre um corpus de 773 conteúdos imagéticos, que reúnem 336 charges publicadas pela *Folha de S. Paulo* e 437 memes de internet. O resultado é uma avaliação comparativa das duas linguagens e seus efeitos sobre a política de imagem de um ator político como Temer.

Palavras-chave: representações coletivas; memes de internet; charges políticas.

ABSTRACT

This article investigates the political cartoons and internet memes from the period of Michel Temer's (MDB) government, with the purpose of observing whether the frames that cast over the public image of a political actor in these two languages are the same. Our hypothesis is that not only do both of them share elements in common, but they also alter the control of a political actor's self-image, through the construction of counter-narratives. This investigation seeks to undertake a frame analysis on a corpus of 773 images, which include 336 cartoons published by *Folha de S. Paulo* and 437 user-generated internet memes. The result is a comparative analysis of the two languages and their effects on the politics of image of a political actor such as Temer.

Keywords: collective representations; internet memes; political cartoons.

INTRODUÇÃO

A imagem pública de um governante é alvo constante de disputas e enquadramentos. De um lado, o poder público procura construir uma política de opinião (GOMES, 2004) e fabricar uma imagem de sua liderança (BURKE, 1994), de outro, a opinião pública reformula ativamente essa representação (WEBER, 2002) e propõe sua própria leitura sobre a figura pública e os acontecimentos, muitas vezes adornando seus estereótipos por meio de mitos e lugares-comuns da política (MIGUEL, 2000). Este artigo se concentra sobre esse último eixo de discussões, e está preocupado não com os processos relacionados ao gerenciamento da imagem política, mas à maneira como são apreendidas e circuladas representações coletivas sobre os sujeitos que ocupam o poder. A proposta desta investigação é de lançar um olhar sobre o modo como a imagem pública é construída a partir das imagens que circulam nos *media*, e observar como estas ilustrações ajudam a construir adjetivações e enquadramentos próprios sobre determinados personagens da vida pública.

Tome-se o caso de Michel Temer como objeto. Tendo assumido a presidência da República após um controverso processo de impeachment, Temer ficou marcado pela maior taxa de impopularidade desde a redemocratização do país^[1]. Nos dois anos em que ocupou a presidência, o político foi alvo constante de sátiras e recebeu diversas alcunhas nas mídias sociais e fora delas. Temer sempre foi, de certa maneira, uma figura carimbada não apenas no noticiário político, dada a proximidade que sempre manteve da esfera do poder, mas também dos canais satíricos, como as charges dos grandes jornais. A novidade, portanto, na passagem pela presidência, foi lidar com uma opinião pública conectada, que se expressava por meio de memes de internet, e que ajudava a constituir, através deles, um conjunto de representações sobre a figura do vice-presidente que assumiu o poder.

Memes e charges assemelham-se no tratamento de assuntos contemporâneos, retratando personagens diante de circunstâncias políticas e sociais. Ao passo que as charges historicamente se associam a veículos de imprensa, os memes ganham sua popularidade em função da circulação descentralizada em mídias sociais, proporcionando o que Milner (2012) caracteriza como uma polivocalidade pop. Ambas as linguagens, portanto, nutrem semelhanças e diferenças no modo como são produzidas, circuladas e consumidas. Em que pesem essas características peculiares aos formatos, ambas exploram as representações da figura do ator político junto a uma dada esfera pública.

Partindo desta leitura, o presente artigo procura defender que charges e memes se inserem na conversação cotidiana sobre política e acionam enquadramentos sobre os atores políticos. O principal objetivo, nesta etapa da investigação, é compreender quais são

e comparar os enquadramentos mobilizados por criadores de memes e chargistas sobre a imagem pública de Michel Temer.

A comparação entre as duas linguagens pretende aprofundar as relações que reconhecidamente ambas nutrem entre si. Do ponto de vista material, muitas charges são, hoje, rotineiramente circuladas nas mídias sociais e ganham, portanto, status de memes de internet. Em contrapartida, a linguagem dos memes vem gradativamente se apropriando de elementos típicos das charges, ao apresentar representações caricaturais sobre personagens ou incorporar diálogos e ações em suas ilustrações. Assim, este artigo procura avaliar simultaneamente duas hipóteses a respeito das memes e charges sobre Michel Temer:

(H1) que memes e charges compartilham enquadramentos criados sobre a figura de Temer no período em que ocupou a presidência e desenvolvem representações semelhantes sobre o político;

(H2) que esses enquadramentos alteram o controle da autoimagem do político, reclamando representações que fogem à imagem autogestionada do sujeito público.

Para refutar ou sustentar as hipóteses elencadas, o artigo se estrutura a partir de quatro diferentes momentos. No primeiro deles, busca-se discutir as disputas concernentes à construção da imagem pública de atores políticos. Em seguida, procura-se levantar alguns aspectos que permitam uma primeira aproximação entre charges e memes de internet. Nos dois momentos restantes, apresenta-se a metodologia de análise de enquadramentos empregada nesta investigação e, logo adiante, os resultados encontrados a partir dos conteúdos analisados.

IMAGEM E REPRESENTAÇÃO: CONTROLE E PERDA DE CONTROLE DA IMAGEM PÚBLICA

Temer tem expediente em charges na imprensa cotidiana há algumas dezenas de anos. As representações construídas em torno de sua figura sempre foram carregadas de elementos satíricos. Engana-se quem imagina que a associação entre Temer e um personagem vampiresco como o Conde Drácula nasceu na internet. Ainda em 1997, uma charge de Chico Caruso, publicada no jornal O Globo de 9 de fevereiro, já desenvolvia essa metáfora (Figura 1). Na época, Temer ocupava a presidência da Câmara dos Deputados e passou a marcar presença em veículos de imprensa, no noticiário relacionado às discussões travadas no Congresso. A charge de Caruso era uma resposta à expressão utilizada por Antônio Carlos Magalhães, então presidente do Senado Federal, para qualificar Temer, quando o chamou de “mordomo de filme de terror”. Nos anos

seguintes, Michel Temer foi, em diversas outras ocasiões, associado a um vampiro em charges veiculadas pelos grandes jornais.

FIGURA 1: Charge Sem Título.



Fonte: <<https://glo.bo/2TdYv4z>>. Acesso em: 11/01/2020. Autor: Chico Caruso.

Tais enquadramentos reforçam aspectos que apresentam ao político uma espécie de desconstrução de sua imagem pública, obrigando-o a um exercício de recuperação ou reposicionamento da imagem, no que Gomes (2004) caracteriza como uma política de imagem. A política de imagem é responsável por apresentar modelos de gestão da imagem pública, de forma que a imagem de um determinado ator político aproxime-se o máximo possível dos contornos a ela atribuídos. A comunicação política atua na gestão da imagem do político, e este, por sua vez, torna-se, em grande medida, dependente desta imagem, pois as críticas que incidem sobre sua imagem incidem também sobre seus atos, e, portanto, ferem sua reputação. Chargistas, cartunistas e criadores de memes, entre outros, atuam como agentes mediáticos da política de imagem, operando tanto na ponta da interpretação da imagem controlada emitida pelos atores políticos quanto na ponta da desconstrução desta mesma imagem, associando a ela novos e antigos estereótipos.

Se as críticas à política de imagem, provenientes dos meios de massa, eram relativamente fáceis de controlar ou contornar, em função da escassez de seus canais, no ambiente digital, as disputas se tornam ainda mais acirradas, com múltiplas vozes concorrendo para afirmar seus respectivos enquadramentos. A campanha digital, como argumenta Stromer-Galley (2013), é notoriamente um

terreno pantanoso para candidatos em corrida eleitoral. Na maior parte das vezes, argumenta a autora, muito embora haja oportunidades variadas para que o candidato estabeleça algum tipo de interação com seus eleitores a partir da internet, são muitas as razões que acabam por favorecer uma interação escassa. Os atores políticos temem, em grande medida, perder a ambiguidade que lhes é característica ao precisar confrontar diretamente a opinião pública. Além disso, a tentativa de responder ou confrontar eleitores é infrutífera e o candidato dificilmente terá recursos, humanos ou financeiros, à sua disposição para arcar com este movimento. Nesse sentido, ainda que o meio ofereça condições para que o ator político se aproxime de seu eleitor, a escolha é, no mais das vezes, pelo recolhimento (STROMER GALLEY, 2013).

Para além das campanhas eleitorais, a imagem é disputada nas mídias sociais também por redes identitárias na construção de narrativas e na performatização de ações coletivas e mobilização de micro-públicos (HIGHFIELD, 2015; BOULIANNE, 2018). Desse modo, a sátira à imagem pública de um governante assume também o caráter de cobrança por prestação de contas ou *accountability*.

Assim, o exercício ambivalente proporcionado por este ambiente de polivocalidade das mídias sociais age no sentido do poder público em relação à esfera pública, quando este procura envolver sua imagem com arquétipos como os do herói, do líder charmoso ou daquele que é igual a todo mundo (SCHWARTZENBERG, 1978), ou, reversamente, da esfera pública em relação à esfera do poder, quando aquela se apropria de representações previamente criadas ou cria novas para difundir suas próprias narrativas.

Quando Temer se apresenta, em dezembro de 2015, como alguém que passou quatro anos como um “vice decorativo”, sua intenção era ressaltar a natureza ordeira e subserviente através da qual gostaria de ser enxergado. A expressão, entretanto, é rapidamente incorporada ao repertório popular, e passa a dar vazão a uma ação de deboche, tornando a adjetivação um sinônimo de inutilidade, e conseqüentemente esvaziando de sentido a imagem que Temer originalmente gostaria de imputar a si mesmo.

CHARGES E MEMES: PERSPECTIVAS DE APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO DOS GÊNEROS

A caricatura de filiação francesa se estabeleceu na imprensa brasileira – e, a seguir, migrou também para a televisão e a internet. Gombrich (2007) reconhece nas ilustrações humorísticas

do século XIX uma roupagem quase surrealista, que, na caricatura, por exemplo, é exposta na maestria da caracterização fisionômica. As histórias ilustradas são, a exemplo da literatura, uma maneira de desenvolver narrativas. A diferença fundamental entre ambas as linguagens, diz Gombrich (2007, p. 284), é que a ilustração “raramente preocupa os letrados”, sendo normalmente vista como algo que agrada às crianças ou voltada ao divertimento público das massas.

A charge aproximou-se gradativamente das histórias em quadrinhos e passou, em muitos casos, a desenvolver uma narrativa sequencial, através de séries publicadas por chargistas. Uma série elabora elementos referenciais internos à narrativa e geralmente está relacionada a um episódio específico da conjuntura nacional. A charge surge, portanto, como uma extensão do trabalho dos caricaturistas, incorporando uma natureza política e satírica, que tem por objetivo ilustrar uma opinião a respeito de um acontecimento (MIANI, 2012). Como é fruto de um autor identificável, reproduz uma interpretação das notícias ou dos acontecimentos políticos do momento, com um viés ideológico explícito (MIANI, 2014).

Na internet, o conteúdo passa a ser reconhecido por alguns autores como charge virtual e ganha novos formatos e formas de circulação (SOUZA, 2008), a principal diferença entre a charge impressa e a online está no meio em que é difundida. Sendo o conteúdo essencialmente o mesmo, a charge online talvez careça apenas de um entorno midiático, dado que é usualmente compartilhada de modo avulso, como um texto isolado. Veículos noticiosos vêm, de alguma maneira procurando adaptar-se às mídias sociais, e passaram a compartilhar as charges publicadas em seus jornais também em contas em plataformas como o Instagram. Esse movimento representa um processo adaptativo que implica mudanças qualitativas não apenas no modelo de transmissão e distribuição das charges, mas também em formas de interpretação e apropriação desses conteúdos. O compartilhamento de charges no ambiente online termina por borrar a fronteira mais clara entre esta linguagem e os memes de internet. À medida que uma charge é viralizada e remixada na rede, como distingui-la de um meme?

O movimento de adaptação de jornais como a Folha de S. Paulo ao leitor digital na última década é característico de um cenário de mudanças profundas na experiência de consumo de notícias. Aldé (2011), por exemplo, investiga o comportamento do que classifica como o cidadão conectado, distribuindo essas experiências de consumo em diferentes níveis, em escala que segue do usuário mais engajado politicamente ao que ela denomina de um internauta casual. Em sua avaliação, a conectividade e interatividade proporcionada pela mídia digital pode implicar em um papel até então inédito, no potencial de co-protagonismo desses usuários na distribuição da informação.

Este aspecto é explorado também por van Dijck (2013) ao conceituar a categoria de “conteúdo gerado pelo usuário”. Segundo a autora, a nova infraestrutura que surge junto à internet é capaz de distribuir globalmente a sociabilidade e a criatividade dos usuários. Para ela,

as mídias sociais formam uma nova camada social, a partir da qual as pessoas organizam sua vida online, tanto no nível individual, como no comunitário. Assim, em um período relativamente curto de tempo, tem-se uma mudança drástica no ecossistema conectivo da mídia, em que passa a ser reconhecida uma pluralidade de *players*. Assim, van Dijck (2013) identifica que hábitos que antes eram manifestações casuais e efêmeras da vida social são absorvidos pelas plataformas de mídias sociais e passam a integrar uma economia de comportamentos, que reestrutura a comunicação pública e privada no ambiente digital.

Nesse cenário, os memes de internet passam também por uma reapropriação semântica. Muito embora o conceito de meme tenha surgido para denotar ideias ou comportamentos culturais passados adiante através de gerações (DAWKINS, 1976), é no fim da década de 1990 que conteúdos digitais compartilhados por usuários em comunidades online passam a ser interpretados como memes de internet. A partir daí, a categoria é inteiramente reconceitualizada e o meme de internet passa a ser compreendido, mais do que como uma piada interna, como um conteúdo plástico, uma imagem humorística ou eventualmente um vídeo ou um bordão que constroem representações sobre sujeitos ou acontecimentos.

Sem deixar de carregar o sentido de uma piada que ganha influência por meio de sua transmissão de usuário para usuário nas redes (DAVISON, 2012), os memes passam a ser lidos como artefatos culturais (MILNER, 2015) que escapam ao controle e aos modos de difusão da chamada mídia *mainstream*. Para Börzsei (2012), assim como para Shifman (2014) os memes se tornaram um veículo de expressão ou comunicação, capaz de refletir aspectos da cultura local e também manifestações de uma cultura global.

Para Shifman (2014), os memes de internet devem ser compreendidos não como peças avulsas, mas como grupos de conteúdos, que compartilham características em comum. É o que a autora e seus colaboradores (SEGEV *et al.*, 2015) denomina de *quiddities*, ou particularidades. As particularidades de um meme são responsáveis simultaneamente por diferenciá-lo de outros e por associá-lo a uma família específica. É através delas que se torna possível reconhecer um conjunto expressivo, como memes sobre um determinado assunto. Não há necessariamente uma cadeia produtiva marcada pela serialidade, como é o caso de alguns conjuntos de charges, mas há, sem dúvida, elementos que distinguem entre si grupos de memes.

Os memes são, segundo Mina (2019), a manifestação mais evidente de um processo de “sincronização da opinião”, isto é, um processo em que diferentes sujeitos se percebem e se reconhecem como integrantes de uma mesma comunidade de sentidos a partir de uma piada ou pensamento compartilhado. Em última instância, memes integram o repertório da discussão política na internet, agindo como facilitador para o engajamento na agenda pública. É bem verdade que eles performam um papel singularmente persuasivo na circulação de

desinformação no ambiente online (MINA, 2019), mas atuam também inegavelmente como comentários sociais que favorecem a construção de imaginários políticos (CHAGAS, 2020a), repletos de conexões com a cultura pop (MILNER, 2015). Nesse sentido, os memes são uma manifestação de engajamento que pode favorecer a disseminação de mensagens persuasivas no contexto político (CHAGAS 2020b) onde muitas das vezes o ator político é o objeto e não sujeito da mensagem (CHAGAS, 2016).

As charges, assim como os memes, são impregnadas de intertextualidade, intencionalidade e calcadas em elementos que são facilmente apreendidos pela cultura popular. Esta compreensão pode levar a uma interpretação linear e imediatista de que os memes de internet devem ser lidos como a charge do século XXI. Entretanto, respeitadas as semelhanças entre ambas as linguagens, é preciso reconhecer que memes e charges guardam diferenças importantes entre si. Se as charges são, na maior parte das vezes, ilustrações que atendem a um estilo autoral, e integram, quando circuladas por meio dos grandes jornais, uma voz editorial previamente constituída, os memes se caracterizam como conteúdos criados generativamente, através de uma expressão da criatividade vernacular (BURGESS, 2007), e circulam simultaneamente pelo que Davison (2012) chamaria de uma web irrestrita, aquela em que não se é possível identificar a autoria dos emissores, e uma web restrita, aquela em que os conteúdos publicados estão associados a uma identidade individual. Esta liberdade conferida pela ausência de uma associação explícita a um autor, tal como na avaliação de Davison (2012) estimula não apenas novas plasticidades, mas também e sobretudo uma ausência de constrangimentos na crítica social e política a que o meme dá vazão.

METODOLOGIA

O conceito de enquadramento surgiu a partir de Bateson (1972), ganhando notoriedade e profundidade analítica adiante com Goffman (1976). Mas os estudos sobre enquadramento recebem um novo impulso no princípio da década de 1990, quando passa a ser empregado em análises sobre o conteúdo discursivo de jornais e outros veículos de mídia (ENTMAN, 1993; IYENGAR, 1991). Esta virada no conceito permite que o enquadramento se torne uma vertente teórico-interpretativa sobre a fabricação da realidade social a partir das notícias. Posto de modo simplificado, se a hipótese de *agenda-setting* se preocupa com os efeitos da comunicação mediática no que tange a quais pautas recebem ou não destaque na cobertura noticiosa, o enquadramento geralmente leva a pensar *como* esta cobertura é noticiada.

Para Entman (1993), o enquadramento é composto por pelo menos quatro processos. (1) O comunicador decide o que e como dizer, guiado por enquadramentos e – em casos de veículos de comunicação de massa – por uma linha editorial que determina quais quadros são aproveitados. (2) O texto contém os enquadramentos que são manifestados pela presença ou ausência das *keys* (a operação metacomunicativa). (3) As audiências interpretam o texto e tiram suas próprias conclusões. (4) E, por fim, a cultura ajuda a conformar o enquadramento incutido nos discursos e na forma de pensar e agir de um dado grupo social.

Nesse sentido, o enquadramento envolve a seleção descritiva e discursiva de omissões e saliências, com vistas a construir um texto comunicacional cuja intenção é promover a definição de um problema particular, uma interpretação casual, uma avaliação moral ou uma recomendação. Estabelecido que este não é um trabalho de estudo de recepção, resta observar a presença ou ausência de *keys* que enquadrem o ator em determinados estereótipos, associado a mitos ou que estimulem a desconstrução de sua imagem pública.

A análise de enquadramentos realizada por esta investigação incide sobre o modo como são mobilizadas representações específicas usadas para caracterizar a imagem pública de Michel Temer enquanto presidente. A partir da identificação das *keys* presentes em cada imagem do *corpus*, os pesquisadores analisaram as principais recorrências e, em seguida, compuseram esquemas interpretativos sobre os elementos evocados por charges e memes que retratassem o então presidente.

O *corpus* desta pesquisa foi composto por duas diferentes frentes. No caso das charges, as imagens foram coletadas do perfil no Instagram do jornal Folha de S. Paulo^[2]. As charges foram raspadas do Instagram por meio do software InstaBro. A aplicação permite a coleta de todo o conteúdo de uma página, hashtag ou localização específica (geotag). Realizada a coleta, a ferramenta obteve o total de 14.031 imagens, compartilhadas pelo jornal, durante o período de 17 de agosto de 2011, isto é, data do primeiro post da *Folha* no Instagram, a 12 de dezembro de 2018. De todas as imagens reunidas, procurou-se eliminar aquelas que não correspondessem a charges publicadas pelo jornal ou não houvessem sido publicadas no período do Governo Temer. O resultado foi um conjunto de 336 charges, tendo a primeira charge sido publicada em 31 de julho de 2016 e a última, no dia 10 de dezembro de 2018.

Quanto aos memes, a coleta do *corpus* se deu por meio do *plug-in* Google Image Downloader, disponível para o navegador Firefox. Foram extraídas, por este método, 592 imagens a partir da pesquisa das palavras-chave “Temer” e “meme”. Desse primeiro total, 437 imagens foram classificadas efetivamente como memes e 155 foram descartadas. No final, 773 charges e memes compuseram o *corpus* analisado, conforme disposto na Tabela 1.

TABELA 1: *Corpus* analisado

Memes	437
Charges	336
Total	773

Fonte: Elaboração própria.

Os dados foram, em seguida, inseridos no *software* de análise qualitativa de dados (QDA) Atlas.ti, para que se pudesse proceder a interpretação dos mesmos a partir das variáveis previamente definidas para a pesquisa. O sistema classificatório foi estabelecido com base em uma primeira observação do *corpus* e a interpretação foi conduzida por uma só pesquisadora e supervisionada por outro pesquisador, com vistas a se alcançar o consenso no procedimento interpretativo. Operacionalizada como uma análise de conteúdo, os dados foram codificados a partir de um conjunto de variáveis que incluía, por exemplo, uma avaliação sobre a linguagem do conteúdo (se um meme ou uma charge), a natureza da autoria (se anônimo ou não), se integrava alguma série de charges ou família de memes. O livro de códigos utilizado para esta análise está disponível mediante consulta aos autores da pesquisa.

O passo seguinte foi estabelecer categorias que pudessem dar conta dos enquadramentos acionados por cada imagem. Após avaliação, chegou-se a um total de doze diferentes tipos de enquadramentos mobilizados para construir a imagem pública de Michel Temer. Foram eles:

- *Vice decorativo*: engloba todos os casos em que Temer é representado como um item ou objeto de decoração, fazendo alusão à Carta de Temer para Dilma, vazada em 2015.
- *Golpista*: engloba todos os casos em que Temer é diretamente associado à articulação para a deposição de Dilma Rousseff.
- *Morto-vivo*: abarca os casos em que Michel Temer é apresentado como um vampiro ou um morto-vivo, fazendo alusão não apenas à proximidade do poder mas ao fato de que o político tem estado longamente associado a cargos de alta proeminência na vida pública do país.
- *Inapto*: reúne os casos em que prevalece o enquadramento da gestão de Temer como incompetente, atrapalhada ou desqualificada.
- *Ultrapassado*: engloba todos os casos em que Temer é enquadrado como um senhor de idade avançada, para reforçar o entendimento de que se trata de alguém que não compreende bem os anseios da juventude.
- *Misógino*: refere-se aos casos em que uma personagem feminina é enquadrada de forma misógina. Trata-se, na realidade, da única categoria em que se admitiu imagens que não tivessem Michel Temer diretamente como seu protagonista.

- *Conservador*: engloba todos os casos em que Temer e/ou sua gestão são retratados como ideologicamente conservadores.
- *Herói salvador da pátria*: abarca os casos em que Temer é retratado como uma figura capaz de salvar o povo brasileiro, em alusão ao receio generalizado com o resultado das eleições de 2018, e na iminência do processo de transição para o Governo Bolsonaro.
- *Persona non grata*: reúne os casos em que o enquadramento dado a Michel Temer remete uma pessoa sem amigos, que não é bem-vinda em diferentes círculos sociais ou mesmo desagradável.
- *Polarização Política*: reúne os casos em que o enquadramento do meme ou charge volta-se para a crescente polarização política vivida no país, desde o *impeachment* de Dilma Rousseff.
- *Estratagema Político*: abarca todos os casos em que o ator político é reconhecidamente um arquiteto de tramas e estratégias que favoreçam a si ou ao governo e aliados. Diferentemente da categoria Golpista, que sugere o governo de Temer como ilegítimo, esta categoria o retrata apenas como um sujeito articulador.
- *Outros*: abarca todos os casos que não se encaixam em nenhum dos enquadramentos acima elencados.

Mais adiante, procurou-se comparar os resultados entre os enquadramentos privilegiados por chargistas e por criadores de memes de internet, e, por fim, compreender quais os impactos desses enquadramentos sobre a imagem pública de Temer.

RESULTADOS

Uma vez codificados os conteúdos, buscou-se observar então a co-ocorrência de variáveis, a fim de levantar quais conteúdos eram memes e que enquadramentos acionavam e quais conteúdos eram charges e que enquadramentos acionavam. Considerando-se os doze enquadramentos avaliados na etapa de definição dos parâmetros metodológicos deste trabalho, a distribuição dos temas abordados por charges políticas no jornal Folha de S. Paulo foram os seguintes:

TABELA 2: Enquadramentos acionados pelas charges sobre Michel Temer na Folha de S. Paulo

ENQUADRAMENTOS	N	%
Vice Decorativo	3	0,8
Golpista	18	5,3
Morto-vivo	7	2,1
Inapto	24	7,1
Ultrapassado	8	2,3
Misógino	1	0,2
Conservador	19	5,6
Herói salvador da pátria	5	1,4
<i>Persona non grata</i>	29	8,6
Polarização Política	62	18,4
Estratagema Político	129	38,3
Outros	32	9,5
Total	336	

Fonte: Elaboração própria.

Os enquadramentos de Temer como “misógino” (N=1), “vice decorativo” (N=3) ou “salvador da pátria” (N=5) são bem pouco acionados pelas charges da *Folha*, sobretudo em comparação com os resultados apresentados entre os memes de internet. O que se nota é que o jornal tem certa dificuldade de repercutir assuntos que ganham impulsionamento a partir da conversação online. Paralelamente, a *Folha de S. Paulo* tampouco repercute a imagem de Temer como misógino.

O enquadramento de Temer como um político envolvido em “estratagemas políticos” é a principal representação mobilizada pelos chargistas (N=129). O quadro referencial provavelmente tem relação clara com o entorno noticioso, de forma que a cobertura jornalística influencia diretamente na produção de sentido e na construção da imagem pública do político a partir das charges. O enquadramento que retrata Temer como um dos protagonistas da “polarização política” crescente no país desde 2014 compõe uma amostra significativa do *corpus* (N=62).

A categoria “golpista” (N=18) retrata a figura de Temer como alguém que articulou para derrubar sua antecessora ou alguém que sofre críticas pela tentativa de alpinismo político. Temer também é recorrentemente representado como um vampiro ou um personagem sombrio

equivalente, situações que caracterizam a categoria descrita neste trabalho como “morto-vivo” (N=7). De forma semelhante, ainda que pouco acionada (N=8), a representação de Temer como «ultrapassado» apresenta o político que procura estar sempre nas cercanias do poder.

Quanto aos memes de internet mapeados, os temas mais abordados são os que se seguem:

TABELA 3: Enquadramentos acionados pelos memes de internet sobre Michel Temer

ENQUADRAMENTOS	N	%
Vice Decorativo	23	5,2
Golpista	57	13,0
Morto-vivo	54	12,3
Inapto	16	3,6
Ultrapassado	10	2,2
Misógino	23	5,2
Conservador	5	1,1
Herói salvador da pátria	25	5,7
Persona non grata	90	20,5
Polarização Política	10	2,2
Estratagema Político	90	20,5
Outros	34	7,7
Total	437	

Fonte: Elaboração própria.

Nos memes a variável “estratagema político” (N=90) também tem maior quantidade de exemplos, mas divide seu protagonismo com os memes que apresentam Temer como “persona non grata” (N=90). Diferente do que ocorre com as charges, os memes que fazem alusão à representação de Temer como “golpista” são muito mais frequentes (N=57). Esse resultado aponta para o caráter mais claramente ideológico e partidário assumido pelos memes.

Outras categorias que surgem com maior frequência nos memes são “morto-vivo” (N=54) e “herói salvador” (N=25), a última apresentando maior grau de incidência no fim do governo, após a *hashtag* #FicaTemer surgir nos *trending topics* do Twitter, como resposta ao resultado das eleições de 2018. As categorias “vice decorativo” (N=23) e “misógino” (N=23) também se

apresentam em uma parcela maior de exemplos de memes. Entre os memes que expressam questões concernentes a desigualdades de gênero, Dilma Rousseff é frequentemente retratada como uma figura ignorante em memes de viés mais reacionário. Temer aparece ainda representado como um senhor idoso em memes que apelam satiricamente à diferença de idade em relação a Marcela Temer, sugerindo, em uma interpretação sexista, um casamento por interesse.

O que esta comparação demonstra é que os enquadramentos de charges e memes enfatizam, até certo ponto, os mesmos aspectos do personagem público. Ainda assim, há questões que os memes se permitem explorar que não são tão recorrentes nas charges, seja por constrangimentos editoriais ou por estarem mais diretamente associados a uma relação de autoria. O efeito desta discrepância sobre a imagem pública de Temer reflete também um duplo imaginário, em que o político, embora questionado quanto aos assuntos públicos, tem sua imagem privada salvaguardada pelos *media*. Os memes, por outro lado, tendem a politizar também as questões privadas e transformam em sátira facetas que nem sempre são ou podem ser tratadas pela etiqueta dos meios de massa.

DISCUSSÃO

Charges e memes de internet se baseiam em situações capturadas pelo olhar arguto de um analista da conjuntura. Ambas as linguagens são investidas de referências ao entretenimento e à cultura *pop*, como parte integrante da discussão pública. Como conteúdos representacionais, charges e memes contribuem para a constituição da imagem pública de atores políticos, mas obedecem a regimes de circunscrições e constrangimentos distintos, e, portanto, causam impactos diferentes não apenas sobre suas audiências mas também sobre o principal sujeito dessa imagem, aquele que zela pela sua própria reputação como ator político.

Com relação às duas hipóteses traçadas inicialmente para esta investigação, observa-se que, de fato, memes e charges compartilham enquadramentos criados sobre a figura de Temer no período em que ocupou a presidência e desenvolvem representações semelhantes sobre o político. Em que pese as diferenças na frequência de cada enquadramento entre uma linguagem e outra, não há substancialmente em qualquer uma delas a incidência de um enquadramento ausente na outra. Desse modo, H1 pode ser plenamente sustentada.

A segunda hipótese delineada, segundo a qual esses enquadramentos alteram o controle da autoimagem do político, encontra algumas limitações para ser testada à medida que o presente

esforço investigativo não lança mão de uma análise de recepção nem tampouco procura mensurar, quantitativamente, através de um indicador, este impacto. Ela, contudo, é verificável a partir da incidência de enquadramentos que exploram a representação de Temer tomando-se como base características negativas de sua personalidade. Este aspecto é mais fortemente evidenciado nos memes do que nas charges políticas. A partir da análise de conteúdo sobre os dois *corpora* coletados, é possível identificar que, apesar de retratarem assuntos em comum, o humor utilizado nos memes é mais ofensivo, no sentido de que utiliza a sátira para comentar questões de foro privado, enquanto charges são, nesse sentido, menos apelativas e mais propriamente políticas, em um sentido estrito do termo.

De um modo ou de outro, as críticas lançadas, tanto por charges, quanto por memes, são capazes de colocar em xeque a reputação do ator político e disputar uma representação no imaginário popular junto a uma opinião pública conectada, o que certamente é suficiente para respaldar H2. A perda de controle sobre a imagem pública é um fator confluyente, portanto, em charges e memes políticos.

A esta altura, é difícil senão impossível inferir com absoluta precisão uma relação de causalidade entre esses fatores. Em outras palavras, esta investigação talvez não nos permita estabelecer se a imagem pública de Temer é ativamente prejudicada pela publicação de memes e charges que o contestam, ou, de outro modo, se esses memes e essas charges apenas repercutem e amplificam aspectos já contestados pela opinião pública dessa política de imagem. Ou, ainda, e em última instância, se Temer foi um governante impopular porque tinha a imagem pública arranhada ou tinha a imagem arranhada porque era demasiado impopular. Ressalte-se que mais estudos precisam ser empreendidos a respeito desta disputa narrativa e imagética em específico, mas o que o presente esforço investigativo parece ter claro é que é imperativo observar com apuro os modos como representações e enquadramentos sobre a figura política são cotidianamente construídos pelos usuários nas mídias sociais.

REFERÊNCIAS

- ALDÉ, A. *Cidadãos na Rede*: Tipos de internautas e sua relação com a informação política online. In: Contemporanea. vol. 09, n. 03, set/dez, 2011
- BATESON, G. *Uma teoria sobre brincadeira e fantasia*. In: BATESON, G. Sociolinguística interacional, v. 2, p. 85-105, 1972.

- BÖRZSEI, L. K. *Political culture on the National Web: the role of political culture in online political activity and the case of Hungarian politics on Facebook*. 2013. 56 f. Dissertação (Masters in New Media and Digital Culture) – Utrecht University, Utrecht, Países Baixos, 2013.
- BOULIANNE, S. *Twenty Years of Digital Media: Effects on Civic and Political Participation*. In: *Communication Research*, 1-20, 2018.
- BURGESS, J. *Vernacular creativity and new media*. 2007. Tese de Doutorado (Queensland University of Technology).
- BURKE, P. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CHAGAS, V. “Não tenho nada a ver com isso”: cultura política, humor e intertextualidade nos memes das Eleições 2014. In: “*Internet e eleições no Brasil*. Curitiba: CPOP, 2016.
- CHAGAS, V. *Da memética aos estudos sobre memes: uma revisão da literatura concernente ao campo nas últimas cinco décadas (1976-2019)*. In: CHAGAS, V.. *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: EdUFBA, 2020a.
- CHAGAS, V. *A febre dos memes de política*. In: CHAGAS, V.. *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: EdUFBA, 2020b.
- DAVISON, P. *The language of internet memes*. In: *The social media reader*, p. 120-134, 2012.
- DAWKINS, R. *The selfish gene*, 1976.
- DIJCK, J.van. *The Culture of Connectivity: A critical History of Social Media*. New York: Oxford University Press, 2013.
- ENTMAN, R.M. *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm*. In: *Journal of Communication*, 43(4), Autumn, 1993.
- GOFFMAN, E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª edição, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GOMES, W. *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Editora Paulus, 2004.
- HIGHFIELD, T.; LEAVER, T. *A methodology for mapping Instagram hashtags*. In: *First Monday*, v. 20, n. 1, p. 1-11, 2015.
- IYENGAR, S. *Is Anyone Responsible? How Television Frames Political Issues*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

- MIANI, R.A. *Charge: uma prática discursiva e ideológica*. São Paulo, In: Arte, vol. 1, n 1, 37-48, 1º semestre, 2012.
- _____, R.A. *Charge editorial: iconografia e pesquisa em História*. In: Domínios da Imagem, Londrina, v. 8, n. 16, p. 133-145, jun./dez. 2014.
- MIGUEL, L.F. *Mito e discurso político: uma análise a partir da campanha eleitoral brasileira de 1994*. São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2000.
- MILNER, R.M. *The world made meme*. 2012. Tese de Doutorado. University of Kansas.
- _____, R.M. *Memes are Dead; Long live Memetics*. In: Culture Digitally, v. 27, 2015.
- MINA, A.X.. *Memes to Movements: How the world's most viral media is changing social protest and power*. Boston: Beacon Press, 2019.
- SCHWARTZENBERG, R.G. *O Estado Espetáculo*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.
- SEGEV, E.; NISSENBAUM, A.; STOLERO, N., SHIFMAN, L. *Families and Networks of Internet Memes: The Relationship Between Cohesiveness, Uniqueness, and Quiddity Concreteness*. In: Journal Of Computer-Mediated Communication. Vol, 20. P. 417-433, 2015.
- SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. MIT Press, 2014.
- SOUZA, H.V.A. de. *A Charge virtual e a construção de identidades*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.
- STROMER-GALLEY, J. *Interação online e por que os candidatos a evitam*. In: MARQUES, F. P. J. A.; SAMPAIO, R. C.; AGGIO, C. *Do clique à urna: internet, redes sociais e eleições no Brasil*. Salvador: EdUFBA, 2013.
- WEBER, M. *Ciência e Política*. São Paulo: Editora Martin Claret 2002.

-
- [1] A avaliação do governo de Michel Temer apresenta a menor taxa de popularidade de toda a história, desde que se iniciou a série histórica de Pesquisa CNT/MDA, em 1998. Fonte: <<https://www.cnt.org.br/agencia-cnt/cnt-divulga-resultados-138-pesquisa-cnt-mda>>.
- [2] Disponível em: <<http://www.instagram.com/folhadespaulo>>. Acesso em 4 de março de 2020.

O audiovisual pervasivo do Movimento Brasil Livre nos Sites de Redes Sociais durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff

Free Brasil Movement's pervasive video in Social Networking Sites during Dilma Rousseff's impeachment process

RESUMO

O artigo se volta a compreender o papel do vídeo no campo da política contemporânea, com um olhar que dá centralidade ao campo de estudos do cinema e do audiovisual. O método da análise fílmica é colocado a serviço da investigação de alguns vídeos postados em Sites de Redes Sociais (SRS) pelo Movimento Brasil Livre (MBL) durante o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. A reflexão parte do entendimento que as matrizes do excesso, o sensacionalismo, o regime de atrações e a emergência de uma "câmera-corpo" são fundamentais na construção de endereçamento e engajamento dos espectadores no contexto estudado, revelando uma certa gestão sensacionalista da política calcada nesses aspectos.

Palavras-Chave: Audiovisual Pervasivo; Excesso; Sites de Redes Sociais.

ABSTRACT

The paper intends to comprehend the role of video in contemporary politics, with an approach that is centered in the field of cinema and audiovisual studies. The method of film analysis is geared toward the investigation of a few videos posted on Social Networking Sites (SNS) by Free Brazil Movement (MBL) during Dilma Rousseff's impeachment process. This reflection stems from the understanding that the matrices of excess, sensationalism, the regimen of attractions and the emergence of a "camera-body" are fundamental in the addressing and engagement of spectators in this context, revealing a sensational management of politics that is rooted in these aspects.

Keywords: Pervasive Audiovisual; Excess; Social Networking Sites.

ADIL GIOVANNI LEPRI

Doutor em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF.

INTRODUÇÃO

O advento de sites de compartilhamento de vídeos e a possibilidade do audiovisual ser colocado à disposição de um público extremamente amplo é um acontecimento da maior relevância, sobretudo no que tange à produção, circulação e recepção das obras audiovisuais no contexto da comunicação mediada por computador. Para além da capacidade do acesso direto a uma diversidade grande de vídeos que o avanço tecnológico possibilita, a criação e profundo refinamento dos sites de redes sociais (SRS) traz uma importante forma de se relacionar com o conteúdo audiovisual, sobretudo *online*. Num contexto social onde as telas estão em todo lugar - para Lipovetsky e Serroy (2007) "Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tema nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática" (2007, p. 12) - é fundamental pensar sobre o que se vê e como interagimos com elas. Neste sentido, principalmente a partir do final da primeira década do séc XXI, a internet indexada passa de um ambiente majoritariamente guiado por texto e algumas imagens estáticas para um ambiente orientado em especial para a imagem e o audiovisual^[1]. Essa transição tem a ver com o aumento da largura de banda e consequente capacidade das conexões caseiras suportarem a transmissão de vídeos em tempo real, fenômeno que é acompanhado por um relativo aumento ao acesso a dispositivos de captura e pós-produção imagética - telefones celulares com câmera, aplicativos de edição simples e gratuitos e etc.

Neste contexto, propõe-se realizar uma reflexão sobre os audiovisuais que circulam na internet, em especial nos SRS, tomando como exemplo a produção do Movimento Brasil Livre (MBL) sobretudo no período das manifestações a favor e contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016. A escolha do movimento se dá a partir da noção de que este foi, nos SRS, um dos atores relevantes durante este processo, a partir de investigação de caráter quantitativo já realizada (MESSENER, 2017). Pretende-se centrar na dimensão da análise fílmica, tentando compreender como as questões políticas aparecem e se manifestam através destas articulações no nível da linguagem, da expressão e, de forma central, no tecido fílmico através da retórica.

A reprodução deste processo político nos audiovisuais de determinados grupos organizados parece possuir um modo particular de se apresentar formalmente. Assim, parece se desenhar uma hipótese de que estes vídeos possuem uma aproximação estética com o que Gunning (2006) vai chamar de cinema de atrações e com formas de narrar que privilegiam a retórica do excesso, calcada em determinados códigos de uma certa "imaginação melodramática" (BROOKS, 1995). A dimensão do sensacionalismo enquanto chave de expressão política é também central na discussão na medida em que orienta uma forma de apresentar os conteúdos que é particular.

O foco deste artigo então será empreender uma análise fílmica de alguns exemplos de vídeos escolhidos a partir da produção do Movimento Brasil Livre (MBL) nos Sites de Redes Sociais (SRS) a partir, principalmente, destes aspectos excessivos e sensacionais aqui destacados.

A PERMANÊNCIA DO REGIME DE ATRAÇÕES NO CONTEXTO DOS SRS

O termo cinema de atrações se relaciona com a produção do chamado primeiro cinema (período compreendido até cerca de 1910) e sua forma estética, bem como a permanência desta “[...] concepção que vê o cinema menos como uma forma de contar histórias do que como uma forma de apresentar uma série de vistas para um público, fascinante por causa de seu poder ilusório e exotismo” (GUNNING, 2006, p. 64). A palavra central do conceito, no entanto, deriva da montagem de atrações de Sergei Eisenstein (1983), uma forma de montar teatro (e depois cinema) que privilegiava o engajamento emocional do espectador com a obra através de choques, ações corporais e tudo que pudesse direcionar o público através das sensações. O cineasta foi uma importante figura no período pós-revolucionário na Rússia e estava interessado em como o cinema poderia ser uma ferramenta de mobilização de massa. O termo proposto por Gunning (2006) no entanto fala, *a posteriori*, de uma produção vasta, existente ao lado dos divertimentos populares da virada do século XIX para XX.

Este engajamento entre espectador e obra ocorre através de um forte endereçamento ao público a partir do tecido fílmico. As ações dos corpos em cena são frequentemente voltadas para o olhar da câmera e, conseqüentemente para o olhar do espectador, capturando assim a atenção e direcionando os afetos de quem as veem. Estes elementos vão permanecer de diferentes formas após a hegemonia do chamado cinema de integração narrativa, não só em gêneros como o musical (JAQUES, 2006), mas também no que Gunning (2006) vai chamar de “cinema de efeitos” de Lucas, Spielberg e Coppola.

A forma disjuntiva e fragmentária de organizar as exibições deste primeiro cinema e a mediação particular entre obra e público são, segundo Hansen (1997), aspectos que permanecem no contemporâneo de diferentes formas. Nesse sentido, pretende-se argumentar por uma relação em especial destas dimensões na espectadorialidade no YouTube e nos SRS de forma mais geral.

Diversos autores vão perceber uma permanência do regime de atrações nessas plataformas, para Rizzo (2008), por exemplo “Esse senso de exibicionismo é levado ao extremo enquanto espectadores são não somente convidados a olhar, mas também a postar comentários e vídeos-

resposta^[2]” (p. 2). Baptista (2010) vai trazer uma reflexão semelhante ao propor que o YouTube seria o “novo cinema de atrações”,

[...] há um outro aspecto através do qual o YouTube leva o modo de exibição atrativo ao seu limite. Esse aspecto é a natureza dialógica do YouTube, isto é, a possibilidade de partilhar, comentar e até mesmo criar novos filmes como respostas a outro (n.p.).

Neste sentido, a exibição do eu parece um objeto recorrente nos vídeos dos SRS, para Broeren (2009) essa característica também possui semelhanças com o regime de atrações e se reapresenta no contexto da internet de forma destacada.

[...] o aspecto exibicionista do cinema de atrações ganha uma dimensão literal. Usando webcams, câmeras de celular ou equipamento de vídeo caseiro, usuários filmam a si mesmos fazendo todo o tipo de coisas^[3] (p. 159).

O cinema de atrações guarda forte relação com outros entretenimentos que estão no campo do excesso, as atrações podem se apresentar em uma lógica de engajamento sensorial e espetacular que está ligada às narrativas melodramáticas. A noção de espetáculo é tema de reflexão de diversos autores, desde a Escola de Frankfurt, passando por Debord (1997), Jansson (2002) e Kellner (2006), para citar alguns. Aqui pretende-se pensar a partir da elaboração de Gomes (2014), que liga o espetáculo ao fazer político. Para o autor, essa imbricação depõe sobre o espetacular como “[...] o notável, o admirável, o apreciável, o que não pode deixar de ser visto, o que enche os olhos” (p. 301). Essa qualidade do visível é central na articulação entre o regime de atrações, a retórica do excesso e o sensacionalismo, em especial nos SRS.

Enne (2007) apresenta características de forma, temática e conteúdo do sensacionalismo que remetem a uma matriz excessiva que se manifesta através da oralidade, do destaque para as sensações e de um maniqueísmo latente.

a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual; b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, [...] c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais [...]; d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes [...]; e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta (p. 71).

O aspecto temático e formal se manifesta também em uma forte presença do testemunho como força motriz da narrativa, conferindo uma dimensão sensorial ao acontecimento, mostrado “em primeira mão”.

O conjunto de características ligado à retórica do excesso e sobretudo ao sensacionalismo e ao regime de atrações, constitui a base na qual vão se constituir alguns filmes documentais. Nesse sentido, Gaines (1999) analisa um gênero de filme documentário que ela chama de “documentário

radical”, aquele que deseja sobretudo produzir mobilização em torno de uma determinada causa. Para a análise dos audiovisuais produzidos para a internet, portanto, é possível tomar alguns apontamentos feitos em seus textos, por exemplo “[...] o filme documentário que usa realismo para fins políticos tem um poder especial sobre o mundo do qual é cópia por que deriva seu poder daquele mesmo mundo”^[4] (p. 95).

Assim, é importante pensar como o caráter corpóreo desses filmes pode suscitar uma resposta similar do espectador no mundo real. Essa resposta é pensada pela autora a partir do conceito de mimetismo político, operando a partir de um chamado a ação e derivando seu poder dos próprios acontecimentos que retrata. Nesse sentido, a noção de *pathos* do acontecimento é fundamental, pois determina como essa operação – do tecido fílmico para o espectador através de um forte endereçamento – ocorre.

Seu status comprobatório faz seu apelo na forma do que eu chamei de “*pathos* do acontecimento”: isso aconteceu; pessoas morreram por essa causa; outros estão sofrendo; muitos foram às ruas; essa vítima inocente pode ser salva somente se algo for feito^[5] (Ibidem, p. 92).

Essa paixão acoplada ao fato o coloca em um lugar de significado, pois soltos no emaranhado de acontecimentos cotidianos, determinados fatos se perdem, não são vistos, ou são vistos e não são incorporados de significado. Para Rancière (2013) “[...] não há uma montagem de fatos. Eles apenas são, eles só podem escapar do não-diferenciado ‘fluxo da vida’ se eles carregaram um significado que os individualiza^[6]” (p. 239). Estes dois conceitos atuam então de forma relacionada, ao tentar pensar o documentário como um gênero que direciona também os sentidos corpóreos do espectador, se aproximando de uma ideia na qual o *mostrar* se torna potência, exatamente pelo caráter espetacular e verdadeiro. Gaines (2002) chama de atrações documentais os momentos, as vistas, que vão *mostrar* e principalmente pegar o espectador “[...] entre a credulidade e a incredulidade, ele ou ela experimenta os efeitos vertiginosos do maravilhamento”^[7] (p. 791).

OS VÍDEOS DE MANIFESTAÇÃO POLÍTICA E A “CÂMERA-CORPO” COMO ELEMENTO DO DISCURSO POLÍTICO

O registro em imagens de manifestações políticas não é exclusivo aos sites de compartilhamento de vídeos. A tradição da filmagem e montagem de protestos e multidões já aparece de forma central no pensamento de Eisenstein (1983).

A tensão máxima dos reflexos agressivos do protesto social em “Greve’ deriva do acúmulo ininterrupto (sem satisfação) de reflexos, ou seja, da concentração dos reflexos da luta (elevação do tônus potencial de classe) (p. 200).

Essas imagens trazem um aspecto que é essencialmente espetacular e essa necessidade de se mostrar, se ver e dar a ver algo está presente no contexto dos SRS de diversas maneiras, em geral, a partir de uma certa retórica do cotidiano, do usuário comum, e possui uma marca de autenticidade no seu modo de agir perante à câmera.

A noção da coletividade como elemento fundamental da produção de imagens de manifestação é central para compreender não só a forma de produção inscrita no contexto dos SRS, mas também a própria imagem da manifestação como acontecimento. A articulação de uma multidão que se afeta e se registra desenvolve uma potência exatamente através da quantidade e diversidade de registros audiovisuais. Essa multidão, esse “corpo-múltiplo”, engendra uma enunciação coletiva que constitui uma força política em si (BRASIL e MIGLIORIN, 2010). Nesse sentido, o lugar do corpo na equação que produz estas imagens é fundamental enquanto elemento de enunciação. Para Freitas (2016) os corpos de quem filma e de quem se manifesta – em contínua sobreposição – se afetam “[...] pela sua constelação interna de elementos (corpos) e pelo encontro com outros corpos externos [...]” (p. 5).

Esta presença corpórea nas manifestações em articulação com a filmagem e o registro em imagens e sons através do dispositivo cinematográfico, revela nos objetos audiovisuais em questão, algo que pretendemos chamar aqui de “câmera-corpo”. Embora esta seja uma noção já trabalhada por Vieira Jr. (2014) e Silva (2013) a partir de um certo tipo de cinema contemporâneo, aqui deseja-se pensar este fenômeno por outro viés. Vieira Jr. (2014) propõe a “câmera-corpo” como uma entidade em si, ligada à apreensão das sensações em quadro: “Daí pensarmos numa ‘câmera-corpo’, em estado de ‘semiembriaguez’, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo” (p. 1223). O olhar da objetiva para os corpos e objetos em tela está em um lugar privilegiado na reflexão, buscando a ativação das sensações e do sentir. Para o autor, a centralidade está na visualidade, na textura dos objetos e corpos em cena e na proximidade desta câmera a eles.

Silva (2013), por sua vez, defende – a partir da utilização do cinema de Naomi Kawase como objeto – uma câmera que se coloca como uma entidade com agência, que transita pelo espaço fílmico de forma ativa. A “câmera-corpo” como proposta por Silva está ocupada em produzir afetos entre os personagens, espectador e tecido fílmico. É um aparato que traz em primeiro plano a sensação, que busca compreender o filme “[...] a partir dos afetos dos personagens e de seus próprios afetos, sem necessariamente recorrer a uma atenção intelectual” (*Ibidem*, p. 5). É uma abordagem que entende que há no aparato cinematográfico, nesse caso e nestes filmes, algo que é primeiramente sensorial, que precisa mostrar, fazer sentir e dar a ver.

Embora estas importantes reflexões sejam fundamentais para uma compreensão da relação entre dispositivo cinematográfico e sensações, aqui deseja-se seguir por outro caminho e analisar objetos de outra natureza. A discussão de “câmera-corpo” neste trabalho está mais próxima da noção de Lima (2017), vinculada à tradição de Dziga Vertov (1985) e do cine-olho. A articulação da câmera-corpo em vídeos de manifestações das chamadas Jornadas de Junho de 2013, no Brasil, se apresenta no trabalho do autor como um resgate da tradição de Vertov.

Em certa medida, esta câmera-corpo em risco retoma o cine-olho de Vertov. A ideia de um acoplamento entre aparelho e corpo humano, quase um animismo tecnológico, em que este novo corpo pode estar em qualquer lugar, pode produzir um novo olhar sobre o mundo e está em constante movimento [...] (LIMA, 2017, p. 56).

Nessa reflexão a câmera e o corpo se confundem, se mesclam e se afetam em conjunto, no contexto das manifestações. Para o autor então, a neutralidade do registro se torna impossível, já que o próprio ato de filmar é também um ato político, um ato de se afirmar enquanto sujeito e de produzir um discurso político, mesmo que apenas através de imagens (*Ibidem* p. 57).

O cine-olho se apresenta, a partir do pensamento de Vertov (1985), como um dispositivo que revela, descobre e mostra o mundo (p. 17), a visão da máquina cine-olho desnudaria a fraqueza do olho humano frente ao dispositivo cinematográfico, revelando assim, a potência deste dispositivo.

Se Gaines (1999) vê a possibilidade de significar o acontecimento através do *pathos*, Ranciére (2013) percebe o acontecimento em Vertov como parte fílmica. “[...] Ele quer organizá-los em uma coisa-fílmica que por si contribui para a construção do fato da nova vida^[8]” (p. 228). Se o *pathos* revela e dá sentido ao acontecimento, se a transformação do acontecimento em “coisa-fílmica” o coloca em um lugar de significância, então o cine-olho – ou a “câmera-corpo” – quando presentes, são a maquinária necessária para realizar este processo.

O que se constrói é que esta câmera emerge como uma extensão do corpo de quem filma, não necessariamente se confunde com este corpo, mas faz parte dele e com ele se afeta. A questão da técnica parece importante na equação, já que o avanço dos dispositivos de filmagem possibilita, e talvez condiciona (LEVY, 1995), a existência desta câmera-corpo nos objetos aqui analisados. Para além da articulação da câmera a partir de um corpo em protesto que a opera, parece central a capacidade de usá-la – exaltada enquanto atração cinematográfica – para filmar a si. O seu uso como ferramenta de produção de testemunho coloca em destaque, não só a afetação da câmera junto com o corpo, mas também através da captação de um som direto que vai conferir autenticidade às imagens.

A noção de “câmera-corpo” que se propõe aqui parece ser a epítome de uma série de tradições de narrar e mostrar ligadas ao excesso, ao regime de atrações e ao sensacionalismo enquanto chave retórica. No contexto dos SRS, essa noção carrega uma dimensão pervasiva, convidativa, de ligação direta entre espectador e obra/autor.

Os exemplos analisados a seguir são vídeos curtos, boa parte com menos de 1 minuto de duração, repercutindo algum acontecimento específico, ou apenas exaltando a grande quantidade de pessoas. Em geral estes audiovisuais têm pouca ou nenhuma manipulação posterior, salvo raras exceções, sendo quase sempre organizados em um plano sequência, via de regra, filmados com celular. O interesse é perceber como alguns aspectos, inscritos em uma série de tradições e matrizes excessivas que privilegiam o mostrar e o sentir, emergem de forma particular no contexto estudado.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE (MBL) E AS “MASSAS” PELO IMPEACHMENT

O MBL é um movimento que cresceu de forma muito rápida, sobretudo a partir das suas ações na internet e foi um dos grandes responsáveis pela mobilização dos protestos a favor do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, nos anos de 2015 e 2016. A página do movimento no Facebook parece ser o lugar principal de articulação de discurso, apesar de seu canal no YouTube apresentar uma ampla e diversa produção audiovisual. Produção que compreende desde vídeos com entrevistas, um jornal transmitido ao vivo, pequenos vídeos noticiosos e *vlogs* de opinião de alguns membros, até uma série de vídeos de humor baseados em paródias e referências a *memes* famosos. Os vídeos do movimento também figuram em sua página no Facebook, embora de forma diversa, mais calcada na apresentação de trechos de outros canais e páginas e da mídia tradicional, em geral, com um texto em destaque aplicado nas imagens que explica o conteúdo e dá a opinião do MBL.

Segundo Messenberg (2017), ao falar sobre a inclinação ideológica de uma direita pró-*impeachment* que se organiza a partir de 2015, identifica uma série de ideias-força que se organizam em três campos semânticos principais: o antipetismo, aqui relacionado a corrupção e a crise econômica; o conservadorismo moral, que traz os valores ligados a família, a fé cristã, patriotismo e o combate à criminalidade; e os princípios neoliberais, que se organizam a partir da defesa do Estado mínimo, da privatização e, sobretudo da meritocracia (p. 667).

Em seu site oficial, ao invés de um texto de apresentação do movimento, o internauta se depara com três vídeos que apresentam o que é o MBL. O primeiro, com apenas 50 segundos, funciona como uma exaltação do que o movimento conquistou no período recente – em destaque a aprovação do *impeachment* – e uma defesa contra as acusações dirigidas ao MBL de que seriam financiados por órgãos do Estado e grandes empresários estadunidenses para conduzir suas

atividades no Brasil. O vídeo inicia com uma série de textos aplicados sobre a imagem que fazem alusão a estes órgãos “Não tem CIA, não tem FBI, não tem irmãos Koch (...)” e segue com dizeres que destacam a participação da população nas atividades promovidas pelo MBL, finalizando com um link para contribuição financeira ao movimento.

O segundo é mais longo, com cerca de 5 minutos tenta dar conta do que o MBL defende e do seu histórico^[9], o vídeo é todo organizado esteticamente como uma paródia dos audiovisuais produzidos por movimentos revolucionários armados e grupos islâmicos extremistas da história recente.

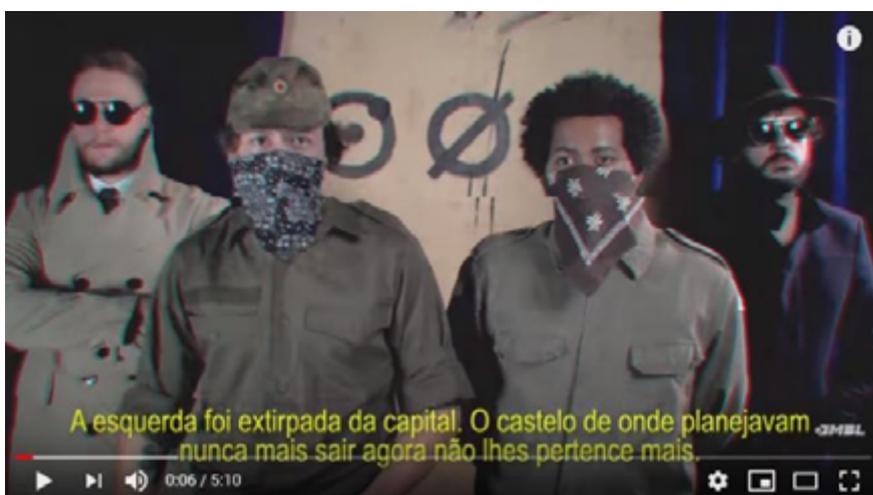


FIGURA 1: Frame do vídeo “Nós Somos o MBL”

Alguns homens com lenços cobrindo parte do rosto aparecem em quadro e falam com a voz distorcida, a retórica anti-esquerda é presente de forma clara. Em determinado momento, sobre uma imagem que mostra o mapa do Brasil sendo tomado por uma mancha vermelha a narração em *off* diz: “O câncer se espalhou por décadas, e está alojado nos mais diferentes espaços. Redações de jornais, sindicatos e corporações, a escola dos seus filhos, é lá que o inimigo se encontra”.

Esta retórica, além de excessiva, faz alusão a um cenário de extrema polarização, são imagens e discursos que fazem referência a um contexto de guerra e a esquerda é sempre tratada na condição de “inimigo”. Embora este tipo de discurso – tão marcadamente alusivo a uma situação de conflito – não seja presente dessa forma no restante do conteúdo audiovisual do MBL, essa chave sensacionalista norteia e organiza seus outros vídeos.

O terceiro vídeo utiliza também de uma estrutura de paródia, desta vez, alusivo à estética do filme *Matrix* (1999), presente na forma de se fotografar, no figurino do apresentador e na apresentação de uma cena onde o espectador deve escolher entre duas pílulas, tal qual no filme, cada uma simbolizando uma tradição ideológica que é expressa nas cores vermelha e verde.

O vídeo, de 7 minutos, segue por contar a história (do ponto de vista do MBL), do processo de aprovação do *impeachment*^[10].

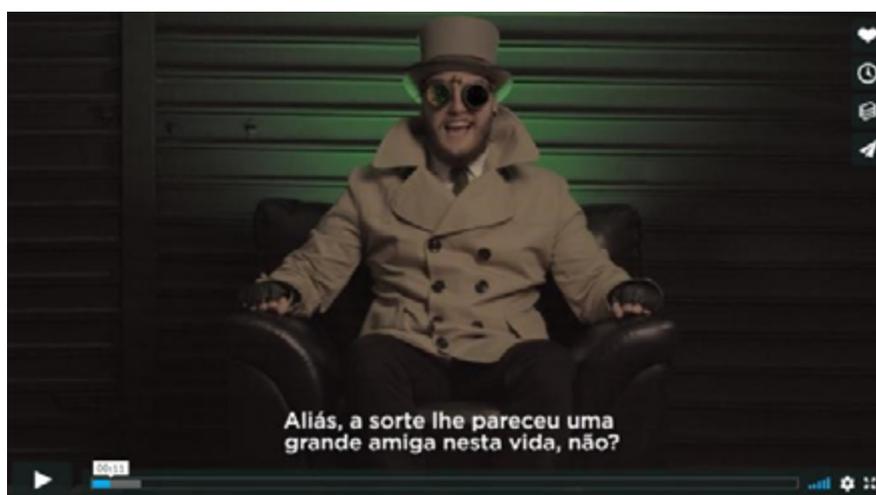


FIGURA 2: Frame do vídeo "2016: A História não Contada"

O que fica claro a partir dessas breves análises é como o MBL coloca o audiovisual como instrumento central de organização e disseminação do seu discurso, sobretudo borrando as linhas entre política, espetáculo e entretenimento.

Entre os dias 13 e 17 de março de 2016 são feitas manifestações, concentradas principalmente nas capitais, contra e a favor do *impeachment* e aqui destaco alguns vídeos postados pelo MBL em sua página do Facebook realizados neste período. Apesar de possuir pouca ou nenhuma articulação de montagem ou intervenção posterior à filmagem, os vídeos possuem uma força a partir da tensão presente no interior do quadro. Se não há a articulação de uma sucessão de imagens em colisão, para usar um termo de Eisenstein, há uma infinidade de corpos em movimento que, como Gaines (1999) coloca, produzem um *pathos* do acontecimento. Podemos pensar que são audiovisuais de atrações, que tem menos interesse em articular uma trama inteligível e mais em causar uma sensação, uma resposta emocional no espectador através da afecção que o corpo em cena traz. O uso constante do som direto, capturado durante as filmagens, também contribui para a hipótese de uma construção audiovisual que quer se mostrar autêntica.

É interessante destacar que, embora a permanência do regime de atrações no contexto dos SRS não seja apenas percebida no audiovisual político, é notável que o MBL se aproprie de expedientes estéticos tradicionalmente ligados à esquerda de forma recorrente. Os vídeos em destaque no site do movimento analisados anteriormente são um exemplo, mas estes registros de manifestações também se aproximam de uma certa produção midiática de esquerda que circula, também nos SRS, nos últimos anos.

Em outro exemplo do período, uma das figuras públicas do MBL, Fernando Holiday^[11] aparece em São Paulo, na manifestação contra a nomeação de Lula para o ministério da Casa Civil. O personagem manipula a câmera ele próprio, primeiro filmando a multidão em frente ao MASP, e depois voltando a objetiva para si mesmo, quando faz uma pequena fala explicando as pautas das manifestações, “[...] no país inteiro as pessoas estão amanhecendo nas ruas, nas praças, nos centros das suas cidades. Ninguém aguenta mais!”, acompanhado pelo texto da postagem que diz “[...] O povo está nas ruas no Brasil INTEIRO contra Dilma e Lula^[12].” Essa fala e este texto deixam claro o que parece ser um importante aspecto do discurso audiovisual articulado pelo MBL na ocasião do *impeachment*, de que o país está tomado pela insatisfação e de que o governo está vencido e acuado. Utilizando, tanto no discurso oral presente no vídeo quanto no texto da postagem, uma marca sensacionalista forte, com uma tendência ao exagero. No meio da manifestação, com sua voz por vezes sendo abafada pelos gritos da multidão e demais ruídos da rua, o corpo de Holiday está afetado em conjunto com os demais corpos em cena, trazendo uma urgência que está banhada no excesso do discurso monolítico apresentado.



FIGURA 3: Frame do vídeo postado pela fanpage do MBL em 17/03/2019

Em outro vídeo, filmado em um breve plano sequência em *contra-plongée*^[13], Holiday fala para a câmera na frente do prédio da Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP). Os painéis de LED colocados sobre toda a superfície do edifício mostram sobre um fundo verde e amarelo uma faixa preta com os dizeres “Renúncia Já”, em clara alusão a renúncia da então presidenta Dilma^[14]. O forte endereçamento ao espectador é claro no vídeo, Holiday olha diretamente para a câmera enquanto fala, porém o que mais chama atenção no exemplo não é o que ele fala, mas como ele fala, e sobretudo, onde. A imagem que traz o personagem filmado em ângulo baixo, com a estrutura massiva que é o prédio da FIESP, atrás com os dizeres que pedem a renúncia

da presidenta, significa e diz muito mais do que o texto declamado, trazendo em sua estética uma vista sensacional, um quadro que tem força pelo que mostra, uma atração documental de grandeza e autoridade.



FIGURA 4: Frame do vídeo de Holiday em frente a FIESP postado pela Fanpage do MBL

Em mais um exemplo, desta vez postado no YouTube, é mostrada uma confusão entre o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) e os manifestantes pró-*impeachment*^[15]. No vídeo pode-se ver uma massa de militantes vestidos de vermelho atrás de uma espécie de cordão humano. Um homem aparece de forma proeminente no vídeo, de camisa azul, e parece segurar essa massa que provoca os que estão do lado da câmera. A câmera treme, se mexe e vira para enquadrar diferentes aspectos daquela cena espetacular, o som direto é uma confusão de vozes e gritos e o corpo de quem filma se afeta, junto com a câmera, a cada empurrão e esbarrada. Em dado momento, uma tentativa de dar um tapa na câmera vem do outro lado do cordão e esta se afasta. Não há resolução do conflito e o vídeo se encerra abruptamente, em meio à confusão.



FIGURA 5: Frame do vídeo "Agressões do MTST ao MBL." (ambos vídeos têm o mesmo nome)

O que parece central – tanto nos exemplos citados das manifestações em São Paulo, postadas no Facebook, quanto nos vídeos analisados do canal do MBL no YouTube – é a articulação daquilo que se propõe chamar aqui de câmera-corpo. Essa câmera-corpo atua no sentido de exaltar o dispositivo de filmagem e se afetar junto com o corpo de quem filma, mesmo nos exemplos onde há pouco movimento e afecção corpórea visível, essa presença se mostra latente. Nos exemplos onde há uma afecção corpórea forte essa relação câmera/corpo parece estar em destaque, ao condicionar um movimento e toda a articulação do aparato fílmico. A noção parece então apropriada ao analisar estes audiovisuais, na medida em que parece haver uma relação forte entre o dispositivo e o corpo de quem filma, articulando os aspectos de atração, sensacionalismo e excesso presentes no tecido fílmico.

Além dos vídeos de confusão nas manifestações identificam-se vídeos que trazem testemunhos, seja no momento de alguma manifestação, como já identificado em um exemplo anteriormente, ou logo após um protesto. Um exemplo paradigmático de um testemunho pós manifestação é o vídeo "CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba^[16]", onde uma mulher que faz parte do movimento fala para a câmera dentro de seu carro, ela mesma manipula o que parece ser o seu celular, filmando-a enquadrada em um plano médio em *plongé*^[17]. A moça fala da agressão sofrida pelos manifestantes do MBL em confronto com manifestantes que ela identifica como sendo da Central Única dos Trabalhadores (CUT), entidade sindical ligada ao Partido dos Trabalhadores. Ao contar o acontecimento a personagem exibe uma forte marca emocional em sua retórica, além de um evidente endereçamento ao espectador, a voz falha e a expressão de seu rosto compõem um relato na chave do medo e da insegurança.

O testemunho, "estava lá e vi", também é uma marca forte do sensacionalismo, ao narrar em primeira pessoa os acontecimentos, sobretudo nessa chave emocional e excessiva. Além

desse aspecto, o que a filmagem por celular e a postagem de vídeos nas redes sociais possibilita aos militantes é de fazer o testemunho de corpo presente: “estou aqui, vejam”, convidando o espectador para fazer parte desse mundo.



FIGURA 6: Frame do vídeo “CUT ataca membros do MBL em Indaiatuba”

O canal do MBL se modificou desde o período destacado. Atualmente traz uma grande diversidade de produções e uma relativa diminuição dos vídeos de manifestação como os analisados. Em parte por causa de uma diminuição das manifestações organizadas pelo movimento, mas também por uma estratégia que parece deslocar esse tipo de audiovisual para o canal “Mamãe, Falei”, mais um braço audiovisual do MBL na rede.

O MBL é um movimento que usa muito o audiovisual de forma incisiva em suas expressões nos SRS. Durante o auge das manifestações pelo *impeachment* de Dilma Rousseff era comum a postagem de vídeos de momentos destes protestos, confusões e vistas sensacionais das multidões, engendrando uma estética próxima do regime de atrações e do excesso em geral. O movimento continua a usar o audiovisual de forma privilegiada e extremamente pervasiva, tanto em seu canal no YouTube, quanto em sua página no Facebook, e a marca da retórica do excesso e, sobretudo do sensacionalismo é presente de forma contínua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a realizar uma investigação direcionada a um tema já amplamente trabalhado no campo da comunicação, a política nos SRS. No entanto, pretendeu-se trazer neste artigo uma dimensão ainda pouco explorada: a análise fílmica, própria do campo de estudos do cinema e do audiovisual.

Identifica-se que na profusão de telas existentes no contemporâneo está presente uma qualidade pervasiva já no tecido fílmico, através de um endereçamento ao espectador, uma mobilização corpórea excessiva: um constante convite. Mas o que há de diferente na mobilização destes recursos fílmicos no contexto tecnológico atual e sobretudo no ambiente dos SRS? Parece que esse audiovisual pervasivo se une a uma pervasividade do próprio aparato. Se há um endereçamento, agora ele é diretamente de um “eu” na tela para um “eu” no smartphone, uma ligação direta que faz parte da forma de se relacionar nas redes sociais *online*, mas exacerbada por uma qualidade fílmica convidativa e *atraciona*l.

A política no contemporâneo parece estar intrinsecamente ligada ao passional e ao sensacional – a partir de seus aspectos privados, íntimos e cotidianos – e, nesse estágio do capitalismo cognitivo é preciso compreender a eficácia dessas matrizes excessivas de expressão como forma de falar e fazer política no contexto massivo dos SRS. Essas formas de narrar são extremamente eficazes na *gestão sensacionalista da política*, se endereçando ao sujeito comum de forma direta e *pervasiva*, capturando seus afetos.

Nesse sentido, os *youtubers* e produtores de vídeo para os SRS à direita têm obtido muito mais sucesso em circular seus vídeos, capturar os espectadores e efetivamente tomar vantagem da arquitetura das plataformas de uma forma que os movimentos à esquerda *ainda* não foram capazes de fazer, principalmente a partir do início do processo de *impeachment* em 2015.

Perceber que o audiovisual, ou talvez a imagem de maneira mais ampla – no contexto atual da internet, dos SRS e da política – é o elemento central de disputa política no âmbito da comunicação, é fundamental para compreender os processos políticos que estiveram e estão em curso desde o golpe parlamentar. Não é a intenção argumentar por uma superioridade do audiovisual enquanto elemento e ferramenta de disputa, mas sim por levar a sério o suporte do vídeo que circula o tempo inteiro nas telas, no bolso de cada um. Mesmo que mal-acabado, mesmo que grotesco, mesmo que risível para certas subjetividades.

BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, Tiago. *Será o Youtube o novo “cinema de atrações”*. In: AVANCA Cinema Tomo II. Avanca: Edições Cine-clube, 2010.
- BRASIL, André; MIGLIORIN, César. *Biopolítica do amator: generalização de uma prática, limites de um conceito*. In Galáxia, 2010, 20.
- BROEREN, Joost. *Digital attractions: Reloading early cinema in online video collections*. In The YouTube Reader, p. 154, 2009.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 (1967).
- EISENSTEIN, Sergei. *A Montagem de Atrações*. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ENNE, Ana Lúcia. *O sensacionalismo como processo cultural*. In. Comunicação e Melodrama. EcoPós, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- FREITAS, Kênia Cardoso Vilaça de. *AS REVOLUÇÕES ÁRABES: a ressonância dos vaga-lumes*. In Anais do XXV Encontro da Compós, 2016.
- GAINES, Jane. *Political mimesis*. In Collecting visible evidence, 1999, 6: 84-102.
- _____. *Everyday strangeness: Robert Ripley’s international oddities as documentary attractions*. In New Literary History, 2002, 33.4: 781-801.
- GUNNING, Tom. *The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde*. In W. Strauven (Org.). *Cinema of attractions reloaded* (pp. 381-388). Amsterdã, NL: Amsterdam University Press, 2006.
- HANSEN, Miriam. *Early cinema, late cinema: Transformations of the public sphere*. In WILLIAMS, Linda (Org.). *Viewing positions: Ways of seeing film* (pp. 134-152). Nova Jersey, NJ: Rutgers University Press, 1997.
- JANSSON, André. *The mediatization of consumption: Towards an analytical framework of image culture* In Journal of Consumer Culture, v. 2, n. 1, p. 5-31, 2002.
- JAQUES, Pierre-Emmanuel. *The Associational attractions of the musical*. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia e triunfo do espetáculo*. Sociedade midiaticizada, v. 1, p. 119-140, 2006.

- LIMA, Roberto Robalinho. *Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2017.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2009.
- MESSEMBERG, Débora. *A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros*. Sociedade e Estado, vol. 32, núm. 3, setembro-dezembro, 2017, pp. 621-647. Universidade de Brasília
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Verso Books, 2013.
- RIZZO, Teresa. *YouTube: The New Cinema of Attractions* In Scan: Journal of Media Arts Culture, 5.1, 2008.
- SILVA, Camila Vieira da. *COMO ORGANIZAR BONS ENCONTROS? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase*. In Passagens, v. 4, n. 1, 2013.
- VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VIEIRA JR, Erly. *Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo*. In Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, 2014, 21.

-
- [1] Importante destacar que o YouTube é o segundo maior motor de buscas na web. <Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2017/05/15/are-you-maximizing-the-use-of-video-in-your-content-marketing-strategy/#7d011a203584>> Acesso em 28/01/2020.
- [2] “This sense of exhibition is taken to an extreme as audiences are not only invited to look but also post comments and video responses.”
- [3] Tradução livre de: “Another similarity with early cinema is that these clips often work specifically to show. This concerns the showing of the self—the exhibitionist aspect of the cinema of attractions getting a literal dimension. Using webcams, mobile-phone cameras or home-video equipment, users film themselves doing all sorts of things.”
- [4] “[...] the documentary film that uses realism for political ends has a special power over the world of which it is a copy because it derives its power from that same world. The copy derives its power from the original). The radical film derives its power (magically) from the political events that it depicts.”
- [5] “Its evidentiary status makes its appeal in the form of what I have called the “pathos of fact”: this happened; people died for this cause; others are suffering; many took to the streets; this innocent victim can be saved if only something is done.”
- [6] “[...] there is no montage of facts. They are only so, they can only escape the undifferentiated ‘flux of life’, if they carry a meaning that individualizes them”
- [7] “Caught between credulity and incredulity, he or she experiences the dizzying effects of wonder.”
- [8] “He wants to organize them into a film-thing that itself contributes to constructing the fact of the new life.”
- [9] <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jagXpRzD1Xg>> Acesso em 15/07/2019.
- [10] <Disponível em: <https://vimeo.com/193097343>> Acesso em 15/07/2019.
- [11] Holiday é vereador de São Paulo pelo Partido Democratas desde 2017.
- [12] <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351972981593518/>> Acesso em 08/07/2019.
- [13] Ângulo de câmera de baixo para cima.
- [14] <Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/videos/351592584964891/>> Acesso em 08/07/2019.
- [15] <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-wQuGv-mUM>> Acesso em 08/07/2019.
- [16] <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1S_5mOnqZHg> Acesso em 08/07/2019.
- [17] Ângulo de câmera de cima para baixo.

“O gigante acordou”: uma leitura atualizada da visão distópica do mundo na Segunda Jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*

“Giant woke up”: an updated reading of the dystopian world view in the Second Journey of Today is Maria’s day

LUÍS ROBERTO ARTHUR DE FARIA

Doutor em Artes da Cena, Mestre em Artes, graduado em Artes Cênicas e em Letras, todos os cursos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em seu Doutorado, realizou pesquisa em teatro, cinema e TV para a escrita de sua tese sobre a minissérie *Hoje é dia de Maria*. E-mail: lafarialuis11@gmail.com. Número ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9217-7652>. Página do currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5430690013876567>.

RESUMO

Este artigo relê a sequência da guerra na Segunda Jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*, produzida pela Rede Globo, em 2005. Nessa sequência, a cidade onde está a menina Maria é abalada pela catástrofe do despertar de um gigante, que passa a destruir tudo, amparado por forças militarizadas, simbolizando o que se pode denominar como um aspecto de *Necropolítica*, ativada pela *pulsão de morte* freudiana, construindo-se, daí, uma visão distópica de mundo.

Palavras-chave: *Hoje é dia de Maria; pulsão de morte; Necropolítica*

ABSTRACT

This article focuses on the war sequence in the Second Journey of *Today is Maria’s day*, miniseries produced by Rede Globo, in 2005. In this sequence, the girl Maria is in a city that is catastrophic shaken by one giant that awakes and destroys everything, supported by military forces. This situation represents an aspect of *Necropolitics*, enabled by Freudian pulse of death, from which a dystopic vision of the world emerges.

Keywords: *Today is Maria’s day; pulse of death; Necropolitics*

Hoje é dia de Maria, escrita pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com texto final do diretor Luiz Fernando Carvalho, foi transmitida pela Rede Globo em duas partes: a primeira, de 11 a 21 de janeiro de 2005, em oito capítulos – a qual não fora chamada de Primeira Jornada à época, sendo assim considerada apenas quando exibida a segunda parte, chamada de Segunda Jornada, de 11 a 15 de outubro de 2005, em cinco capítulos. O audiovisual contemplou em torno de nove horas de programa. O roteiro foi pensado num formato episódico, fato justificado pela presença de títulos para cada momento da trama. Nesse aspecto, é uma obra que, ao que parece, procurou flertar com o seriado, mas presa na caracterização comum das telenovelas e das minisséries, em seu formato consagrado na TV.

A minissérie parte de texto anterior de Carlos Alberto Soffredini, escrito em 1995, como um especial de uma hora, nunca levado ao ar. O texto de 2005, em sua Primeira Jornada, apresenta quase na íntegra todos os acontecimentos do roteiro da década anterior, acrescentando outras personagens não consideradas por Soffredini, e, portanto, invenções de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Compõe uma poética que sugere a visão de mundo de uma criança, alegorizando uma construção mítica da realidade. Lembrando que há títulos no roteiro para cada capítulo, Maria parte “No Sol levante”, caminha por diversas terras, retorna “Onde o fim nunca termina”, que é a própria casa, ou o lugar de onde partirá. Nesse caminho, a menina apresenta um grande impulso de lutar pela própria vida, dentro das relações que estabelece com as mais diversas e estranhas personagens.

A Segunda Jornada é invenção de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, baseada nos caracteres de Carlos Alberto Soffredini. Nessa Jornada, Maria adentra a cidade e toma contato com pesadelos urbanos, como a prostituição, a fome, a doença, a ganância, a guerra. Nesse universo, a humanidade não é empática às questões sociais e aos problemas ambientais, inviabilizando, dessa maneira, até mesmo, a possibilidade de manutenção da vida. Referencia-se o quão precíval é viver nas grandes cidades, em especial, as brasileiras, em uma denúncia de injustiças que evidencia um mal-estar generalizado. Tal situação resulta na distópica destruição da cidade pela figura de um Gigante. Essa destruição caracteriza-se como um elemento de *pulsão de morte* nessa Jornada.

De que se trata a *pulsão de morte*? Para Freud, pulsões são os estímulos que se originam de dentro do organismo e que alcançam a mente. Em seu texto *Além do princípio do prazer*, de 1920, o psicanalista coloca que o objetivo da vida é a morte, como uma forma de se remontar ao passado, já que o inanimado existia antes daquilo que é vivo. Nessa visão, está a *pulsão de morte*, a qual conduz o ser, como Freud também diz em seu texto de 1925, *A Negativa*, a um estado inanimado, levando a zero a quantidade de excitação nele presente. Nesse raciocínio, a *pulsão de morte* tem relação a tudo aquilo que seja busca do organismo vivo pela desintegração.

Tal mecanismo explica-se até pela Física: sistemas entrópicos são aqueles que seguem o fluxo natural do que existe no universo; a entropia do sistema, nesse sentido, indica a sua alta desagregação, por perda de energia: quanto mais energia perdida, mais alta entropia. A *pulsão de morte*, nesse sentido, é análoga à entropia da Física. Tudo aquilo que é desagregado significa que está em alta entropia, portanto, imbuído de *pulsão de morte*. Na morte, nesse sentido, o ser perde completamente a energia e, então, desagrega-se.

Na outra polaridade, há a *pulsão de vida*. Freud vai debater essa questão dentro de seu texto *O Eu e o Id*, de 1923. Trata-se do princípio agregador, de conservação de unidades maiores, da manutenção ou da preservação da existência de formas mais diferenciadas e organizadas. Em analogia à Física, a *pulsão de vida* refere-se ao princípio organizador da matéria por meio de um sistema de baixa entropia. Quanto mais energia, mais criação de sistemas ordenados. Nesse aspecto, quanto mais o sistema esforça-se para manter a vida, mais gasta energia, sendo necessário encontrar meios para repor. Um corpo vivo, quando não gasta mais energia e não encontra mais como repor, deteriora-se. Assim é o processo de envelhecimento: quanto mais se envelhece, mais se cria desordem, há mais alta entropia. Na *pulsão de vida*, o corpo luta para manter sua organicidade, sua ordem: há gasto de energia que deve ser reposta ao máximo possível.

Na Segunda Jornada da minissérie, a cidade parece ser um sistema de alta entropia, pois conduz a si própria à desagregação – no caso, à guerra. Maria chega a esse cenário após entrar na boca do Gigante adormecido que, dizem-lhe outros seres fantásticos, sonha o mundo. Desejando que ele pare de sonhar as suas desventuras, a menina decide-se por uma tentativa de diálogo. Não consegue acordá-lo e, pior, deixa-se engolir. Em vez de cair em seu estômago, acaba, estranha e fantasticamente, caindo em um lixão, de onde enxerga a cidade, o Rio de Janeiro, já que é banhada pelo mar, no caso da trama, o Mar do Esquecimento. Uma das personagens, Asmodeia, versão feminina do demônio Asmodeu, o qual persegue Maria ao longo da história, corrobora ser o Rio a cidade onde Maria está, pois canta a respeito do luar de Copacabana, numa cena que será debatida adiante. Mas trata-se de uma cidade diferente daquela que é vendida enquanto imagem oficial, lembrando, sim, a *Metrópolis* de Fritz Lang, de ar *vintage*, mas violenta, desagregadora, decadente, onde claramente a *pulsão de morte* evidencia-se.

É o fato de o Gigante acordar e provocar a guerra o mais forte elemento relacionado à *pulsão de morte* que a Segunda Jornada parece traduzir. Desde o início dessa Jornada, há sinais de que a cidade chegará à sua queda. Esses sinais têm relação, com uma Maria titubeante e insegura, comportamento diferente do visto na Primeira Jornada, de ambiente rural, que mais lhe é conhecido, onde ela é mais segura de si. Quando chega ao cenário desconhecido e sinistro da cidade grande, entrega-se à dança no Teatro de Variedades e é convidada a se tornar uma espécie de acompanhante de luxo de Asmodeu – uma sugestão de cooptação à prostituição; após

essa situação, ela se torna menina de rua, exposta à violência e à marginalização. Na produção do audiovisual, para traduzir o quão sinistra é a cidade, toda a Segunda Jornada apresenta uma fotografia mais escurecida, com algumas situações de maior estranhamento.

As situações de estranhamento são apresentadas de modo a sugerir que o mal está latente nas pessoas. São exemplos notáveis as situações tanto de Chico Chicote, um sujeito amigo de Maria, mescla de Dom Quixote com o Mártir de Gólgota, ser julgado e condenado ao Mar do Esquecimento, como a da guerra. Quando Chicote é quase atirado nesse Mar, o Gigante acorda. E tem início o conflito. Nesse ponto, a trama torna-se distópica, com soldados andando pela cidade portando *walkie talkies*, armas (ainda que aparentemente de brinquedo), destruição, desentendimentos (entre Maria e Chicote, que chegam a questionar a amizade), mortes. O fato de a cidade lembrar o Rio de Janeiro, aliás, evidencia essa distopia, já que, ainda mais nos dias de hoje, ela é paradigma de um país mergulhado no caos político, na violência urbana e do campo, na polarização política.

A minissérie em questão parece ter previsto o andamento do país na década seguinte. Remontando ao ano de 2013 enquanto marco da atual acentuação da polarização política, é importante lembrar que se bradava pelas ruas, por meio do slogan “o gigante acordou”, que o país, o “gigante pela própria natureza” do Hino Nacional, havia se cansado dos esquemas de corrupção política e passava a protestar^[1]. Tal situação, em verdade, resultou em outras diversas ondas de protesto, na deposição da Presidenta Dilma em 2016, na escalada do fundamentalismo de extrema direita a partir de então e à potencialização de seus problemas agora, em 2020, com a expansão da Covid-19; ou seja, resultou na polarização política escancarada geradora da violência, da intensificação da cultura do medo e do retrocesso cultural – que prega a negação de fatos da História do país, o terraplanismo e até mesmo a atual pandemia. Um ambiente muito longe de uma utopia de país, mais próximo de uma distopia.

A distópica guerra em *Hoje é dia de Maria*, iniciada com o Gigante que acorda, é construída por meio de uma paródia de filmes e séries de TV que se pautam na discussão da chegada da humanidade a seu limite e a seu esgotamento^[2]. Estão ali lembranças de filmes-catástrofe, séries ou filmes orientais sobre monstros que saem do mar e a tudo destroem^[3], filmes ou séries com zumbis^[4], filmes ou séries com elementos alienígenas^[5], todos devedores da ficção científica, muitas vezes, o gênero que prevê alterações profundas nas sociedades a partir da inclusão de elementos intrusos. A minissérie parodia porque ironiza esse gênero, transplantando-o para um universo que lembra o mundo infantil – com os já referidos soldados, andando feito robosinhos e portando armas que parecem de brinquedo; cidade feita de material reciclável; mar de papelão. Apesar da imagem infantil, estabelece uma discussão no nível da análise da formação do país, remontando ao colonialismo; e uma discussão dentro da perspectiva do pós-colonialismo.

O quarto e o início do quinto capítulos da Segunda Jornada de *Maria* debatem a questão da guerra a partir de uma relação paródica e irônica com o universo da ficção científica. Debate-se o ocultamento das forças que trazem o atraso ao país. Tais forças estão presentes no choque entre a realidade do Brasil profundo visto na Primeira Jornada, de cultura ancestral, arquetípica, com a realidade da violência da colonização pela cultura europeia, branca, que dizimou grande parte da população indígena e escravizou o negro, mas que, por outro lado, fundou cidades à maneira europeia e fê-las crescer muitas vezes desordenadamente, como visto na Segunda Jornada, excluindo, dos benefícios desse sistema, um montante populacional.

Assim, o Brasil urbano refletido na Segunda Jornada guarda traços de um passado colonial escravocrata, mas que se volta ao estrangeiro como o ambiente civilizado e tecnológico. Para muitos brasileiros, no estrangeiro, está a civilização; no Brasil, está o espaço não civilizado, discurso que justifica a exploração. Nesse paradoxo, constrói-se o cenário dessa Jornada, microcosmo do país, em cujo palco encena-se uma guerra que nem os soldados entendem por que acontece. A tensão entre o passado colonial escravocrata e o desejado desenvolvimento com ares de país estrangeiro gera um ambiente desagregador, em cujo vácuo instala-se um mecanismo de dominação, dentro de uma perspectiva pós-colonial.

O percurso do raciocínio de Roberto DaMatta parece demonstrar essa tensão presente na sociedade brasileira:

Temos, no Brasil, dois estilos de vida distintos: o da casa e o da rua. O lado bom e “direito” do mundo ocorre com os parentes, empregados e amigos da casa (e em casa) (...). Cada família tem um “nome” a honrar e um mundo de símbolos – comidas, músicas, habilidades, tendências, jeitos, profissões, objetos – pelos quais vive e que a tornam original e exclusiva. A mais intensa alegria, o mais puro amor, o melhor e o mais nobre altruísmo governa essas relações, disfarçando o alto grau de autoridade do grupo sobre seus membros, papel que é sempre representado por seu chefe (...)

(...) [A casa brasileira] é o centro maior dos nossos bens, justificando tanto uma acendrada abnegação, quanto a mais torpe corrupção, pois no Brasil roubamos do país em nome da parentela, tiramos do “Estado” e do “governo” para cimentar o patrimônio familiar (...)

(...)

Mas, infelizmente, essa vida pelo lado do amor, da harmonia e da paz, tem um avesso no mundo da rua, essa banda fatalmente pública e sem rosto que também faz parte da nossa existência, desde que deixamos as comunidades onde todos sabiam com quem estavam falando, e criamos os grandes centros urbanos que não podem ser tocados pelos rapapés cerimoniosos dos reconhecimentos, e se vêem obrigados a operar de modo automático, por meio de sirenes, apitos, buzinas, sinais, guichês, filas e outros tantos procedimentos que tentam concretizar a norma da igualdade, mesmo num sistema que tende a rejeitá-la ou aceitá-la com relutância. (DAMATTA, 2006, p. D10)

O fragmento de DaMatta evidencia as forças de um passado colonial em que as famílias endinheiradas donas do poder blindam seu universo privado, caracterizado pela tríade tradição-família-propriedade, contra o universo da rua, pautado na igualdade entre os pares. Tal igualdade não interessa, já que o que importa são a manutenção dos privilégios, os compadrismos, o lugar no jogo político, em detrimento do coletivo, da igualdade de condições para o progresso, da justiça. Dentro da casa e entre os pares, a honra, a justiça, o amor; no ambiente externo, a necessidade de proteção contra o outro, a desconfiança, o rancor, o ódio contra o desconhecido e contra o que está fora dos padrões, ou a indiferença em relação às necessidades alheias, a visão da pobreza como vagabundagem, como uma situação de incompetência pessoal.

Pode-se colocar que a menina Maria, vítima de problemas em casa – na Primeira Jornada, o pai tenta violentá-la e a Madrasta enterra-a viva –, foge ao mundo e acaba chegando ao ambiente urbano, em que ela não é ninguém aos olhos dos outros. O mesmo ocorre com Chico Chicote: uma personagem sonhadora, poeta, que vive declamando pelas ruas a respeito de todas as pessoas terem parado de sonhar, para ele, o problema que traz a desgraça à humanidade. As tentativas de ambos alterarem sua realidade fazem brotar a guerra, que é resultado das tensões presentes no Brasil do machismo, da exploração dos recursos naturais de modo desmedido, da violência contra a infância, da escravidão, dos olhos voltados à cultura eurocêntrica e à norte-americana, dos mecanismos devastadores-poluidores. Esse Brasil nega o próprio país como lugar a ser debatido, discutido, acabando por aceitar o estrangeiro poderoso como marco civilizatório e por jamais permitir alterações na ordem social vigente.

Sob a forma de ficção científica, essa questão salta aos olhos. Como momento irônico-paródico desse contexto, a guerra em *Hoje é dia de Maria* revela-se uma visão sobre o fosso que há entre um Brasil que pulsa de vida – o Brasil que busca o progresso social – e o Brasil que pulsa em morte, destruição – representado pelas forças negativas da trama, como o referido Asmodeu e o Gigante. Asmodeu representa um mal profundo enraizado no país desde sua formação, o mal que escraviza crianças, que lhes rouba a infância, que leva os sujeitos à desesperança, que alicia pessoas, que violenta a natureza – ações da personagem na Primeira Jornada da minissérie. É um mal que brota como parte do processo exploratório do país, que destrói os recursos naturais e humanos ao bel-prazer dos poderes estabelecidos. Daí a tentativa de roubo da sombra de Zé Cangaia^[6], também na Primeira Jornada, como forma de escravização – uma forma de lhe arrancar a alma, alienando-o de si mesmo, tornando-o um ser apenas que caminha sobre a Terra; e, ainda na Primeira Jornada, o roubo da infância de Maria – sobre o qual se pode fazer uma leitura de uma forma de estupro^[7]. Na cidade, na Segunda Jornada, o processo exploratório continua: tentativa de aliciar Maria em um trabalho escravo no teatro de variedades, tentativa de levá-la a prostituir-se, julgamento injusto de Chico Chicote.

Já o Gigante que acorda parece ser uma figura da ficção científica, pois ele tem um formato que em muito lembra um ser de metal, parecendo um invasor espacial. Em verdade, trata-se de figura simbólica, que reúne passado e futuro: no primeiro caso, no sentido de que remonta à tradição mítica e literária, já que gigantes povoam os mitos desde os Titãs da mitologia grega; no segundo caso, referencia uma visão futurística de grandes robôs presente no imaginário do século XX. Nesse sentido, a figura do Gigante guarda um passado ancestral, já que ele é o ser que sonha tudo o que existe, mas também guarda uma imagem de futuro aterradora, já que se assemelha ao monstro de Frankenstein, pois, desperto, traz a destruição. Em relação ao segundo caso, é a representação dos pesadelos atuais de destruição da humanidade – a recente expansão do coronavírus ilustra essa questão.

A distopia da guerra toma a cidade, formação humana que se pretende marco de grau máximo de civilização. Mas antes do conflito, esse espaço já se apresenta delimitado por graves problemas: o mar que a banha é contaminado – leva as pessoas ao esquecimento quando nele adentram e é o lar de um dragão que lança dejetos, o qual remete aos monstros das fantasias orientais com a poluição^[8]; há uma guerra inicial, não declarada – contra os combatentes do sistema, como Chico Chicote. Nesse ambiente, essa personagem acusa a todos de desistência. Trata-se de um marginalizado, de um representante de um universo que vai contra a ordem estabelecida, que tenta instaurar uma nova ordem, inaceitável aos padrões dos donos do poder no país – e, talvez, no mundo. Pedir para todos continuarem sonhando é pedir que todos adquiram sua independência de pensamento e que se humanizem, que pulsem vida, tudo o que o ambiente político parece não desejar.

Nesse contexto, a política estabelecida na cidade não é a da humanização, e sim, daquilo que desumaniza o homem. É o ambiente contaminado pela *Necropolítica*, uma evidência da *pulsão de morte*. Para explicitar essa forma de pulsão, fez-se uso aqui de termo cunhado pelo sociólogo camaronês Achile Mbembe (2016). Para ele, trata-se de uma prática contemporânea de jugo da vida ao poder da morte. Essa prática dá-se por meio da ocupação colonial em áreas de tensão, em que se concatenam tanto o poder disciplinar militar quanto o poder biopolítico, este, definido por Foucault, segundo Mbembe (idem), como o poder de determinação sobre a vida e a morte ao desprover de *status* político os sujeitos. É uma prática irracional – afinal, matar pessoas não é esperado de seres humanos, que se julgam racionais – que esconde uma racionalidade – a criação deliberada de um ambiente hostil à vida para se manterem os poderes dominantes e seus jogos de interesse, já que se busca exterminar quem não interessa ao sistema ou nele não se inclui.

Como forma de indicar essa prática de *pulsão de morte*, a Segunda Jornada abusa, enquanto poética de produção audiovisual, de materiais recicláveis de metal e de papel, compondo figuras e ambientação artificiais, com formas distorcidas, lembrando tanto imagens expressionistas – *O grito*,

de Munch, salta à vista como referencial – quanto cenários de filmes alemães do final da década de '10 e início da década de '20 do século passado. Essas imagens estão presentes em uma “população” pintada em cartões com formas grotescas, com bocas e olhos de tamanhos exagerados, substituindo figurantes reais, e em cenários desenhados com formas um tanto angulosas, transmitindo uma sensação ainda mais angustiante de um ambiente inóspito. Essas imagens remetem às visões de pesadelos futuristas das ficções científicas, como a referida *Metrópolis* de Lang, ou a cidade distópica preconizada pela produção de Ridley Scott, *Blade Runner*.

Há, como sugere Bodhisattva Chattopadhyay em seu texto *The urban in posthuman science fiction* (2018, pp. 270-271), um modelo de ficção científica denominado de ficção anti-humanidade, que rejeita a humanidade e tudo o que é humano – um cenário de *Necropolítica* pulsando de morte –, numa erupção de situações que marcam a destruição da estrutura urbana, geralmente, com a reinstalação de uma nova estrutura. Conforma-se na alta tecnologização, que impõe que as pessoas deixem de lado cada vez mais sua carga de humanidade e concentrem-se na realização de tarefas e na obediência a sistemas informacionais. As questões pessoais, nesse contexto, deixam de ter importância e são vistas como limitações ao progresso. Um ambiente assim fundamentado acirra ainda mais um quadro como o brasileiro, em que há desvalorização de grupos sociais demarcada historicamente desde o Brasil Colônia. Os marginalizados passam a ser também aqueles que não se adequam às transformações tecnológicas, que lhe são resistentes ou críticos por quaisquer que sejam os motivos, sendo vistos como sonhadores e pouco produtivos, como é Chico Chicote.

Ainda na perspectiva de análise de Chattopadhyay, o urbano é destruído, na figuração da ficção científica, em sua ordem social, ou torna-se uma sombra decadente. A inspiração para esse pensamento são zonas de ocupação militar, onde, ele sugere, há uma tensão entre o que é concebido como progresso numa escala tecnológica e o que é concebido como a quintessência do progresso humano na escala ética. Nessa tensão, ocorre uma regressão do entendimento do que é a natureza humana, acreditando-a incapaz de realizar mudanças. Essa questão pode ser exemplificada quando, nas sequências da guerra, Maria desentende-se com Chico Chicote e ele, entristecido com esse fato, deixa-se jogar ao Mar do Esquecimento por Asmodeia. Chicote, um homem voltado à relação com o sonho e o engenho humano, que busca, por meio da tecnologia, criar asas para voar, como Ícaro, de repente, vê-se incapaz de realizar qualquer tarefa, pois cai no desespero provocado pela guerra. Esse momento é o da ocupação militar da cidade, em que os soldados definem quem deve ser eliminado, tal como ocorria na Segunda Guerra Mundial, quando nazistas exterminavam judeus em guetos. Desenvolvimento técnico voltado à morte. O fim da busca pela ética: apenas vale a forma do progresso material. Os não integrados devem ser colocados à margem, num ambiente paradoxalmente desagregado, implodido. Uma característica pós-colonial.

No Brasil das vantagens particularistas, voltadas a grupos de poder, uma perspectiva de análise pós-colonial pode partir da ficção científica. Torna-se uma das *Alegorias do subdesenvolvimento*, conforme conceituação de Ismail Xavier (2012). É como se a ficção científica atentasse para algo que estava guardado na perspectiva da análise colonial. Ainda há traços do colonialismo nas cidades grandes brasileiras, baseados na relação da marginalização dos não integrados aos grupos de poder – como dito, Maria e Chico Chicote são os marginalizados –, mas algo desse aspecto aponta para uma nova “casca”, uma nova representação: um país procurando adequar-se ao mundo tecnológico, ainda que preso a velhos esquemas. Essa tensão torna-o uma caldeira prestes a estourar. Um exemplo socialmente marcado na atualidade são os rompimentos das barragens de Mariana, em 2015, e Brumadinho, em 2019: são obras de governos passados, assentadas em fisiologismos políticos de um Brasil arcaico, de velhos fisiologismos, de compadrios e conchavos, que não encontra mais lugar num Brasil que se quer avançado. Outro exemplo é o da crise da Covid-19: os donos do poder desdenham da doença e dos novos sentidos de mundo a se tomar, pois desejam manter uma ordem social que visivelmente é incompatível com a pandemia e com a pós-pandemia. As forças progressistas assistem atordoadas ao Brasil arcaico romper-se como as barragens ou espalhar-se como o vírus e vomitar seus dejetos putrefatos. Na minissérie, o dragão do mar cospe Asmodeia, representante das forças arcaicas do país, a qual atacará Chicote, o sonhador. Uma tensão, enfim, que alegoriza o nosso subdesenvolvimento.

Quando Chicote reclama que a cidade parou de sonhar, parou de desejar, está acusando os velhos fisiologismos, mostrando que o sonho é necessário ao andamento humano. Esses velhos fisiologismos estão sempre adequados aos interesses particularistas e estão sempre voltados para, posto que mancomunados com, o mercado estrangeiro, interessado, por sua vez, em manter a indústria pesada no Terceiro Mundo, dele tirando os recursos de que necessitam para manter seu padrão de existência e seu poder, custe o que custar. Chicote não é morto, atirado ao Mar do Esquecimento, porque o Gigante acorda e inicia a guerra. Momento proveitoso: tivesse sido jogado ao Mar, com uma multidão em volta sendo contra, e sua mensagem teria ganhado força, tendo ele, possivelmente, sido tomado como um mito. Vivo, com sua fala sobre a realidade sendo considerada a visão de um louco, seu discurso perde a força. Mitos fortes, apenas aqueles que podem ser manipulados pelas castas do poder nacional e internacional.

Enquanto isso, as grandes massas podem ser distraídas pelas fantasias tecnológicas, as mesmas que podem contra elas se voltar na forma de armamentos de guerra ou de sistemas informatizados. Alienam-se, como uma consequência da *Necropolítica*. Essa é a base do poder de uma política pós-colonial: o poder por assimilação. John Rieder, autor de *Colonialism and the emergence of science fiction* (2008), coloca que esse poder refere-se às ansiedades humanas diante do poder das multinacionais capitalistas ou sobre a hibridização das terras pós-imperialistas.

Nesse contexto, ele coloca que as ansiedades surgem com o horror causado por personagens com um estranho interior. Essas histórias metaforizam a superioridade em nível cultural e econômico de quem com esses sujeitos defronta-se. Há uma estratégia na visão das histórias de ficção científica que sobre isso se debruçam: destruir ideologias no mundo “em desenvolvimento” em prol do mundo “desenvolvido”, visando a uma incorporação de padrões de pensamento e de comportamento pelos meios de comunicação, cooptando os desejos das pessoas.

Essa questão surge a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, com o crescimento da política expansionista norte-americana, em níveis sociais e econômicos. A ênfase da ficção científica acaba recaindo sobre temas militares em relação aos *plots* de purificação e sobrevivência que antes existiam. As personagens são mais passivas diante das catástrofes, não manipulando, assim, a situação. São espectadoras das situações. As distopias do fim do século XX e início do XXI exemplificam essa situação, como histórias de pessoas com corpos invadidos por alienígenas ou por estranhos vírus, ou mesmo zumbis, tendo de ser afastadas do convívio social ou eliminadas.

Rieder coloca que as visões catastróficas trazidas pela ficção científica derivam inicialmente da tradição cristã e arquetípica do Apocalipse, com a ideia do fim do mundo. Além disso, derivam da análise do progresso da modernidade. A ficção científica dialogou sempre com as ansiedades que os projetos imperial e colonial, e, hoje, pós-colonial, provocaram nas terras conquistadas. Narrativas que celebram a exploração de descobertas científicas, o progresso civilizatório, o avanço da ciência, o desdobramento dos destinos raciais que se firmaram com a História Oficial do colonialismo são, segundo Rieder, fantasias de apropriação colonialista que trazem, submersos, temas como devastação por conta do progresso, extinção de espécies, escravização, pragas, genocídios provocados por invasões. Trata-se de recordações dos acontecimentos contra os povos não-europeus e contra suas terras, após serem “descobertas” pelos europeus e integradas aos arranjos políticos e econômicos, do século XV ao presente.

A guerra que ocorre na Segunda Jornada emana da *pulsão de morte* que está presente num mal-estar generalizado nas relações entre as personagens. Maria e Chico Chicote são representantes de um Brasil anterior ao Brasil urbanizado, vitimados por diversos problemas sociais. Dentro da cidade, vivem uma situação distópica, denunciada por Chicote: as pessoas deixaram de sonhar, pois brutalizaram a ciência, tornando-a máquina de guerra. Seu discurso é visto por Asmodeu em sua forma de Juiz como um cultivo de “idéias antigas, utópicas, [que] perturba a ordem pública” (ABREU & CARVALHO, 2005, p. 483). Aliás, o juiz ser uma das faces de Asmodeu – na minissérie, Asmodeu transmuta-se em diversas faces, com o intuito de enganar Maria e aqueles que a protegem, dificultando suas jornadas – é bem salutar: o representante de uma ordem ultrapassada, de um Brasil de ideias arcaicas de negação de conflitos entre as diferentes classes no país. O gigante que acorda é o representante tecnológico, uma nova “casca” do velho, do violento, do explorador. Não

é à toa que se promove, durante a guerra do quarto capítulo dessa Jornada, a construção de um muro em volta da cidade. Representam-se as forças conservadoras, o fechamento ao outro, a visão do outro como alienígena, como invasor, como o inferior – em especial, se esse “outro” for um marginalizado, como um pobre favelado, um latino-americano ou um refugiado, seres vistos como não-civilizados, que podem ser portadores, nessa visão tosca, da semente da destruição do mundo civilizado e que, portanto, devem ser, de algum modo, eliminados.

Tal como o filme *Metrópolis*, que fazia referências ao passado medieval europeu dentro de um cenário futurista, a guerra da Segunda Jornada traz elementos de um cenário futurista inspirado paradoxalmente no passado, com uma visão apocalíptica pós-colonial do país mesclada a uma referência ao seu passado colonial. Uma sequência que ilustra essa situação é a de Chicote – o ser que, segundo a sequência do julgamento, é o portador e o disseminador de ideias, que podem trazer a destruição – sendo cooptado por Asmodeia, vindo a ser lançado ao Mar do Esquecimento. Para barrar seu pensamento, uma novidade colorida, um produto a ser consumido com regalo, vai a seu encalço.

Chicote, perdido após saber que sua amada Rosicler – uma espanhola por quem ele se apaixona – está morta, bem como após ter um momento de estremecimento de sua amizade com Maria, caminha até próximo ao Mar do Esquecimento. Um dragão aparece e cospe Asmodeia (como também já dito). Esse “dragão da maldade” pode representar um mar contaminado pelo mal, pelo negativo. Aliás, a poluição dos mares mundo afora pode corroborar a ideia de criação de monstros. Ao cuspir Asmodeia, traz à cena a imagem feminina do demônio Asmodeu, da representação do imaginário de um Brasil arcaico nos seus vícios mais arraigados.

Chicote é a representação de um Brasil que se podia formar, do respeito às pessoas, da força do progresso no nível humano, da possibilidade de sonhar. É o representante, portanto, de um Brasil que conhece e respeita sua base ancestral, as manifestações arquetípicas consagradoras de sua formação. É também um Brasil atônito em meio ao caos do despertar do “gigante”. Asmodeia surge na cena sendo cuspidada pelo monstro do providencialmente nomeado Mar do Esquecimento: esquecimento das mazelas, esquecimento do sofrimento, esquecimento dos problemas financeiros, esquecimento dos sonhos. Cair no Mar do Esquecimento é deixar de ser humano e ser um autômato, ou um zumbi, ou seja, tornar-se alguém sem interior. É o objetivo da *Necropolítica*: esvaziar o humano, deixando o sujeito como um morto que aceita passivamente tudo o que lhe é imposto, respondendo às induções do poder com aceitação néscia. Esse interior esvaziado pode ser preenchido com ideias prontas, mascaradas de novidades. Para Chicote esvaziar-se, é preciso que alguém o empurre para o esquecimento.

Asmodeia é determinada a atirar Chicote ao mar. Representa o corpo feminino no seu grau mais vulgarizado e desrespeitoso, no sentido de ser um mero objeto para a realização de um

objetivo pernicioso: um corpo a ser consumido. É extremamente colorida como uma embalagem de produto infantil, mas sexualizada e irônica. Ao vê-la, Chicote afirma que “O mundo vai se acabar, não pelas guerras, mas pela falência dos corações” (ABREU & CARVALHO, 2005, p. 523). A cena representa essa falência, simulando uma sequência grotesca de relação sexual – que não se consuma, mas que é sugerida. Diversos cortes indicam essa simulação: closes de Asmodeia com a língua de fora, com lábios bem vermelhos, câmara enquadrando Asmodeia e Chicote mais distanciadamente, ela no chão e ele em pé, como se estivessem em êxtase, o rosto dela com um nariz comprido demais, ela exalando fumaça de cigarro e soltando gemidos e gritos histriônicos, embora infantilizados.

Chicote acaba sendo atirado ao Mar do Esquecimento justamente porque se deixa seduzir em um momento em que está enfraquecido, por estar entristecido – afastara-se de Maria, perdera-se de sua amada Rosicler, fora julgado e condenado no tribunal de Asmodeu. Entrega-se, assim, ao consumo de um produto que esconde toda sorte de vícios, pragas, doenças e violências. Enquanto Asmodeu, na Primeira Jornada, ao roubar a infância de Maria, parece simular estuprá-la, aqui, em sua forma feminina, parece fazer o mesmo com Chicote: rouba-lhe o pensamento por meio de uma violação. É como se a Chicote fosse dado tudo o que é podre, mas numa embalagem hipnótica, que o faz aceitar passivamente a destruição, sem questionar, posto estar encantado pelo estranho e colorido invólucro, cuspe – ou gozo? – da poluição do mar, poluição esta resultado do dito progresso humano. É uma articulação do jogo da *Necropolítica*: minar a capacidade de percepção da realidade, esvaziando-se a mente, trazendo a alienação, para que sejam aceitas com mais facilidade as formas de padronização de pensamento e de comportamento.

A Segunda Jornada de *Hoje é dia de Maria*, enfim, constrói-se como uma ficção científica irônico-paródica, encenando, como numa brincadeira infantil, uma guerra, prática *Necropolítica* gerada pela *pulsão de morte* latente. Representa um Brasil ainda ligado a seu passado colonial e em tensão com forças humanizadoras, progressistas. No vácuo dessa tensão, engendra-se um contexto pós-colonial, evidenciado pela ficção científica catastrófica, de destruição, em que os indivíduos, sem a guerra deflagrada compreenderem, vagam pelos escombros da cidade, temendo serem mortos por forças militares. Essa cidade, nesse sentido, torna-se uma zona de ocupação militar, enquanto a vida é discutida em termos práticos – quem deve viver e quem não deve, segundo padrões predeterminados. A ficção científica, aqui, portanto, compõe uma poética que alegoriza o país de nossos dias, cujo “gigante”, acordado, deflagrou o ódio ao outro como medida de poder.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de & CARVALHO, Luiz Fernando [baseado na obra de Carlos Alberto Soffredini]. *Hoje é dia de Maria*. Editora Globo, São Paulo, 2005.

CHATTOPADHYAY, Bodhisattva. *The urban in the posthuman science fiction*. In: IOSSIFOVA, Deljana; DOLL, Christopher N. H.; GASPARATOS, Alexandros. *Defining the urban: Interdisciplinary and professional perspectives*. Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York, 2018, pp. 266-279. Disponível no site <https://www.researchgate.net/publication/322465863_The_Urban_in_Posthuman_Science_Fiction>. Acesso em 16/06/2019.

DAMATTA, Roberto. *A vida pelo avesso*. O Estado de São Paulo, 13/09/2006, p. D10.

FREUD, S. (1920). *Além do princípio de prazer*. Escritos sobre Psicologia do Inconsciente, vol.II. (Luiz Alberto Hanns, trad). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. (1923) *O Eu e o Id*. Escritos sobre Psicologia do Inconsciente, vol.III. (Luiz Alberto Hanns, trad). Rio de Janeiro: Imago, 2007.

FREUD, S.(1925). *A Negativa*. Escritos sobre Psicologia do Inconsciente, vol.III. (Luiz Alberto Hanns, trad). Rio de Janeiro: Imago, 2007.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. In: Arte e Ensaios. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 32: Eclipse, pp. 122-151, 2016. Disponível no site <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em 20/04/2020.

RIEDER, John. *Colonialism and the emergence of fiction*. Wesleyan University Press, Middletown, CT 06459, USA, 2008.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Hoje é dia de Maria*. Texto recebido pelo e-mail <lafarialuis11@gmail.com>, em 12 de outubro de 2018, 19h38.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Cosac Naify, São Paulo, 2012.

Referências audiovisuais

Blade Runner – O caçador de andróides. Direção de Ridley Scott. Produção de Michael Deeley. Estados Unidos, 1982. Blade Runner, Ladd, 117 min., cor.

Hoje é dia de Maria. Roteiro a partir de obra de Carlos Alberto Soffredini. Escrita por Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Brasil, Rede Globo, 2005.

Metrópolis. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Fritz Lang e Thea von Harbou. Produção de Erich Pommer. Alemanha, 1927. Universum/UFA, 120 min., P&B.

-
- [1] Notícias da época evidenciam a questão: a Revista Exame, em 26/12/2013, publicou no site <<https://exame.abril.com.br/brasil/o-ano-em-que-o-gigante-acordou/>> (acesso em 07/06/2019), o artigo *O ano em que o gigante acordou*; o G1, em 22/06/2013, no site <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/06/opinia-o-gigante-acordou-que-seja-para-melhor.html>> (acesso em 07/06/2019), publicou *O gigante acordou, que seja para melhor*; o Jornal O Povo Online, em 19/06/2013, no site <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/politica/2013/06/19/noticiasjornalpolitica,3076896/o-que-fez-o-gigante-acordar.shtml>> (acesso em 07/06/2019), publicou o título *O que fez o gigante acordar?*.
- [2] Alguns títulos famosos: *Impacto Profundo* (EUA, 1998, direção de Mimi Leder); *Independence day* (EUA, 1996, direção de Roland Emmerich); *Mad Max* (Austrália, 1979, direção de George Miller); *Terremoto* (EUA, 1974, direção de Mark Robson).
- [3] Dentre várias versões, destaca-se a de 1956 de *Godzilla (Godzilla, King of the monsters)*, dirigida por Ishirô Honda e Terry O. Morse); considere-se também a série de TV *Spectreman* (produzida entre 1971 e 1972, contando com monstros vindos de poluentes).
- [4] Destacam-se as séries *The walking dead* (iniciada em 2010, produzida pela emissora AMC, dos EUA) e *Fear the walking dead* (spin off de *The walking dead*); e os filmes de George Romero *A noite dos mortos-vivos*, de 1968; *Despertar dos mortos*, de 1978; *Dia dos mortos*, de 1985.
- [5] Filmes como *Alien, o oitavo passageiro* (EUA, 1978, direção de Ridley Scott); e *Enigma de outro mundo* (EUA, 1982, direção de John Carpenter).
- [6] Zé Cangaia é personagem de Gero Camilo, um nordestino com alma infantil, que se deixa enganar por Asmodeu, o qual lhe rouba a sombra por meio de um stratagem. Maria reconhece o demônio, engana-o e, daí, passa a ser perseguida por ele.
- [7] Como vingança por ter sido enganado por Maria, na Primeira Jornada, Asmodeu faz com que o tempo avance. Maria percebe, então, ter crescido. Ela sangra, sugerindo ou sua menstruação, ou sua primeira relação sexual – daí, o estupro que a sequência também pode sugerir.
- [8] Como o *Godzilla* destruidor, já que uma das inspirações para os dragões podem ter sido os répteis.

Algumas imagens da ditadura civil-militar brasileira na Torre das donzelas

Some images of Brazilian dictatorship in documentary film Torre das donzelas

MEIRE OLIVEIRA SILVA

é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP) e docente no curso de Letras, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). É também autora de *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira* (Appris Editora) e de *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* (Alameda Editorial). Além disso, atua como tradutora de textos literários e acadêmicos e como pesquisadora em Teoria e História do Cinema Documentário Brasileiro.

RESUMO

A História do Brasil, sobretudo em relação ao seu passado mais recente, gira em torno de disputas entre esquecimento e tentativas de preservação da memória. Geralmente, através de imagens de diversas naturezas, sempre conflituosas e que, deturpadas ao longo do tempo, vincularam-se muitas vezes a discursos que colocam em xeque, inclusive, as bases democráticas dessa sociedade sempre envolta em violências decorrentes de uma origem escravocrata e colonial. Diversas representações simbólicas, reproduzidas ao longo de sua história, contribuíram para enraizar algumas dessas práticas também em veículos de comunicação, destacando-se a internet e suas redes sociais. Nesse contexto, o filme *Torre das donzelas* (Susanna Lira, 2018) revela-se como uma inflexão ao suscitar reflexões através da retomada da memória, continuamente negada, do país.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira; Presídio Tiradentes; Documentário.

ABSTRACT

Abstract: Brazil's recent history is filled with disputes between forgetfulness and memories. So, its images are conflicted or distorted over time. Those images have often been associated to speeches against the democratic bases because the colonial slavery origin of that country. Several symbolic representations, reproduced throughout its history, contributed to persistence of violent practices also in the media, mainly on the internet and social networks. Thus, the documentary Torre das donzelas (Susanna Lira, 2018) reveals some new reflections through the resumption of that country and its continually denied memory.

Keywords: Brazilian dictatorship; Tiradentes Prison; Documentary film.

De acordo com Walter Benjamin, a narração possui a potência para conduzir as dores do passado, mesmo que seja através de substituição de umas memórias por outras, ou até por lacunas: “Assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo, é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz” (1995, p. 205). O exercício de escuta que permeia o documentário *Torre das donzelas* (Susanna Lira), de 99 minutos, suscita reverberações tortuosas entremeadas aos depoimentos de 16 mulheres, fazendo com que o espectador também participe estética e afetivamente do processo de reelaboração do já vivido. O diálogo promovido pelo filme direciona-se à reconstrução de tais memórias nessas lacunas.

Imagens de época relativas à prisão de mulheres, entre sucintos letrados explicativos sobre o período, nos quais a questão de gênero já emerge através da frase “Neste período, muitas mulheres enfrentaram a ditadura e viveram a revolução sexual dos anos 60” abrem o filme. Segue-se a voz *off* de Dilma Rousseff, em meio a sua foto emblemática, quando presa política e ainda muito jovem sendo interrogada por militares que escondiam seus rostos:

Eu tinha 19 anos. Eu fiquei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada. Qualquer pessoa que ousar dizer a verdade para seus interrogadores, compromete a vida de seus iguais e entrega pessoas para serem mortas. E eu me orgulho muito de ter mentido. (transcrição livre)

Assim, sobre a retomada da História, continuamente negada ou distorcida como trauma que deve ser elaborado para não retornar ainda mais violento, o filme reside. Ao reconhecer tais fissuras como passíveis de reconstruções, configura-se como resistência ao *tempo perdido*. Este documentário revela a vida de mulheres contrárias à ditadura, após perseguições e prisões no que elas classificaram, em seus relatos, como uma espécie de *via-crúcis* ou trajetória malograda daqueles escolhidos como inimigos a serem exterminados da sociedade por recusarem o discurso da violência ditatorial incorporada ao cotidiano brasileiro.

Os relatos das diferentes ex-presas políticas, ainda que subjetivos, harmonizam-se porque orbitam em torno de dores semelhantes. Trata-se de experiências traumáticas. Embora cada uma das mulheres ressalte especificidades da mesma narrativa adormecida. As pausas, os esforços de reconstrução por meio de desejos manifestos de reparação; a ponderação e o reconhecimento latente dessas etapas são recorrentes em testemunhos dessa natureza, como objetos da História Oral. Ao serem perguntadas sobre as memórias acerca do antigo Presídio Tiradentes – mote para a realização da obra –, emergem diferentes configurações para o edifício já demolido, em desenhos feitos a giz, nas lousas disponibilizadas a um dos processos de resgate memorialístico. A polissemia dessas imagens mantém relação com a memória. Presentificam-se novas celas da ala feminina cujo epíteto *Torre das donzelas* oscila entre o jocosos e o idealizado ao trazer as personagens das novelas de cavalaria medievais, intangíveis

e incorpóreas, a se embater inevitavelmente à recriação imediata das imagens de seus corpos femininos torturados e subjugados.

Logo, juntar essas peças memoriais também é reerguer a extinta Torre e materializar o resgate daquele tempo remoto. De alguma forma, em ido devir, o passado procura reconstituir-se no tempo presente. Ao comentar essa estratégia do documentário, de reedificar lembranças, afirmando que “a ditadura apagou os espaços de memória brasileiros”, a diretora Susanna Lira demonstra um misto de estarrecimento e alento por constatar que seu projeto de docudrama memorialístico, há sete anos, transfigurara-se em novo levante, em 2019, na estreia nacional. Lira, distopicamente, vê-se enredada e atacada em razão de sua narrativa em pleno século XXI. Nova donzela no país medieval das “ideias fora do lugar” machadiano, como esboça a sinopse da obra, em seu *site* oficial:

Em meio as atuais manifestações públicas nacionais, é notória a presença de milhares de mulheres incorporadas a massa ou se destacando dela com reivindicações especificamente femininas. Historicamente, as mulheres foram educadas para a vida privada, para casa, marido e filhos; sendo o espaço público – as ruas, a vida política, majoritariamente dedicado aos homens. Na virada dos anos 60 para os 70, o mundo assistiu a uma revolução cultural onde a emancipação da mulher era um dos vetores de transformação social. E as mulheres do Brasil viveram este eferescente momento em pleno governo militar. As entrevistadas aqui presentes são mulheres que lutaram, a sua maneira, contra a ditadura e forjaram um novo espaço político para a mulher brasileira. (PORTAL TORRE DAS DONZELAS)

A aura de atualidade do documentário reverbera-se, não somente pelo fato de denunciar o autoritarismo engendrado e naturalizado no âmbito da sociedade civil brasileira, mas também por desvelá-lo em seu caráter atemporal. Entre os relatos, a advogada Cida Costa relembra que, ainda muito jovem, ao ser conduzida por policiais, ouviu os gritos de outra mulher, entre a multidão que acompanhava a captura, bradar: “Terrorista! Morra, sua terrorista.” E completa ponderando o turbilhão de pensamentos que podem tê-la atingido na época: “Isso, num momento de queda é muito complicado de ouvir. E foi um grito que me acompanhou, no seguinte sentido: é por ela também... mas não conseguimos passar isso.” Sua autocrítica está ainda marcada pela utopia juvenil em relação a uma conscientização das massas – o grande projeto de grupos como o Centro Popular de Cultura que intuía levar o povo a apoiar a revolução e a derrotar o golpe contra as medidas sociais – como as reformas agrária e fiscal, etc. – de João Goulart. A mulher que desabafa hoje para a câmera reencontra a jovem do passado, e transcende as barreiras temporais em reelaboração constante dos traumas recolhidos nessas reminiscências.

Esse depoimento é um dos fios condutores da narrativa que se desenrola mostrando a ensaio malogrado de revolução social no país. Ações frustradas em busca de direitos básicos, como a liberdade de cátedra, imprensa e a revogação das penas dos perseguidos políticos. E os obstáculos nunca foram somente uma elite disposta a manter seus privilégios, mas também um

povo repleto de indivíduos alheios a seus próprios direitos e formado por um sistema violento que os dispõe contra seus iguais. E mesmo a convicção dos militantes da esquerda não aparece como traço comum, segundo outra das depoentes: “Você é empurrado para a clandestinidade”. A urgência de ação se impôs aos revoltosos de forma quase unânime. A situação levou as pessoas, sobretudo, os alvos concentrados em professores, estudantes, jornalistas e artistas, a se insurgirem. Mais do que sonho, a ideologia que leva à luta parece ter-se constituído, em sua maioria, pela necessidade de sobrevivência infligida pelo poder contrário às liberdades.

A entrevistada Guida Amaral comenta que foi presa pela Operação Bandeirantes (Oban)^[1], e que ser transferida para a Torre das Donzelas teria significado um alívio. São diversas as denominações atribuídas à trajetória composta por Oban (e DOI-Codi), DOPS e Presídio Tiradentes, ao longo do documentário. Todas imbuídas de horrores aos dois primeiros locais e a certo alívio na última etapa, o Tiradentes. Este existiria somente para o cumprimento de penas e não mais de submissões constantes a torturas e interrogatórios. Na verdade, a chegada ali seria a oficialização da condição prisional, fator não garantido pelo DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), cuja matriz localizava-se no Rio de Janeiro, com diversas outras delegacias estaduais por todo o país, as DEOPS (Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social) junto ao DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna). Contudo, todos os depoimentos chocam pela sordidez da abordagem utilizada pelas forças repressoras condensadas nos testemunhos. Uma das mulheres conta que, ao ser questionada acerca dos Direitos Humanos da ONU, um policial ironiza: “Esqueça!”.

Em *As Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt ressalta a destruição da diversidade como um dos pilares do totalitarismo e a conseqüente aniquilação da humanidade, mas também a possibilidade de reconstrução e recomeço. Assim, em uma estrutura semelhante à *Divina Comédia* (Dante Alighieri), e sua trajetória de expiação, elas se referem à OBAN, como o Inferno; ao DOI-CODI (seu sucessor), como o Purgatório – às vezes, em alguns depoimentos, tratava-se do DOPS –, antes da chegada ao Paraíso, o que seria Presídio Tiradentes (SP) em comparação aos outros centros prisionais. Depende do preso e das memórias que carrega de cada lugar. Ao explicar a tensão entre passado e futuro e sua ruptura em razão do totalitarismo, Arendt destaca a impotência da memória em sociedades submetidas a regimes dessa natureza:

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória em profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação (ARENDR, 2009, p.131)

Para isso, os silêncios e constrangimentos, sobretudo diante de torturadores homens e os abusos cometidos em relação à mulher prisioneira. Por mais que as torturas tenham diminuído

na Torre do Tiradentes, já como presas políticas oficiais, não cessaram completamente em alguns dos casos de presas submetidas constantemente a interrogatórios. A jornalista Rose Nogueira relata ter sido constantemente aterrorizada pelos carcereiros pelo fato de que, devido à prisão, deixara o filho de apenas um mês com a avó. Torturavam-na psicologicamente falando do perigo que corria a criança, além de interromperem com medicação seu período de aleitamento.

Sem contar, de modo geral, a utilização de vocábulos que remetem ao rebaixamento da condição feminina, fosse por meio de xingamentos (“filha da puta”; “puta”) ou considerações misóginas (“Para de [só] bater que assim ela vai gozar. Comigo [com a tortura], ela vai falar”). Imagens registradas no inconsciente coletivo e reproduzidas continuamente no âmbito social. Daí a constatação de uma delas: “A tortura feminina devia estar adaptada aos preconceitos que eles tinham”. E certo preconceito aplica-se, até mesmo, aos companheiros de luta homens, aqueles que haviam apelidado a Torre do Tiradentes como “das Donzelas”: “Mulher não vai pra guerra porque menstrua... engravida e menstrua” (as depoentes filmadas relembram essas máximas ao conversarem entre si, mas próximas à câmera). Ou mesmo o impedimento de ver os filhos, como no caso de Ilda Martins^[2], viúva de Virgílio Gomes da Silva, “o segundo homem do Marighella”, capturado por causa do sequestro do embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick.

Todas essas mulheres, ao serem convidadas a simular o que havia dessas recordações sobre a vivência em encarceramento, trouxeram à tona o mesmo retrato acerca da barbárie. As diferentes representações, provavelmente, ativeram-se ao que mais marcou dessas experiências – individuais. A imagem do terror reverbera-se entretanto coletivamente em cada um dos testemunhos. A partir do recolhimento dessas imagens simbólicas foi definido o cenário recriado pela diretora de arte, Glauce Queiroz, perseguindo a memória contida em cada relato, enquanto fragmento histórico. Detalhes cênicos, como o livro *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), compõem uma estética mista de clausura e sensibilidade da licença poética, já que os livros estavam proibidos, quando considerados subversivos, e um título desses cairia imediatamente no crivo das revistas, sem chegar facilmente às celas. Os tecidos translúcidos sugerem a inconsistência das lembranças diante do passado que se esvai a cada frase. Outro catalisador do resgate dessas memórias é a audição de sons já ouvidos durante os depoimentos, como o hino da *Internacional Comunista* ou a voz de Marighella, na *Rádio Libertadora*. Além das leituras pelas próprias mulheres de poemas de Brecht, Maiakóvski e do próprio Carlos Marighella. Todas essas imagens incorpóreas servem como materialização do passado no presente.

Atrizes jovens também foram convidadas a representar as experiências de outrora, mesclando encenações aos relatos, hibridizando o gênero cinematográfico, típico dos docudramas. E, por meio desses depoimentos e representações, o espectador é transportado a uma outra época. O tecido de memórias vai sendo construído por cada uma das testemunhas de si em um só enredo

que possui nuances diversas e focos narrativos a aprofundar alguns aspectos dessas experiências. Ainda assim, o retrato de todas as mulheres tende à horizontalização de modo a não sobressair o enfoque particular de alguma delas, afinal, todas as *Donzelas* já estavam anunciadas desde o título como protagonistas.

A diretora opta por não identificá-las, enfatizando somente seus testemunhos. Estes, a partir de diferentes partes e enfoques conectados nessa comunidade, encorpam-se e logram ultrapassar os limites da cela e do abismo histórico. Igualmente, silhuetas, feixes de luz, objetos pessoais, cartas e fotografias constituirão o mosaico de memórias imagéticas reunidas e ressignificadas. Até na realização de atividades do antigo ateliê do Presídio, desde o bordado ou outros artesanatos, além dos cuidados com o cabelo, especialmente, no dia das visitas, além de um inusitado desfile de moda. A vaidade e mesmo a futilidade constituíam escapes para se manter uma espécie de dignidade vigilante contra a aniquilação, no conflito presente na resistência de seus corpos de mulheres.

Dessa maneira, a cineasta Susanna Lira (representante de uma geração posterior à retratada) vê-se impelida de novo, mesmo involuntariamente, à chamada subversão devido a este documentário, ao serem considerados os crivos impostos ao cinema e às artes nacionais. Ações intensificadas desde os últimos dois anos antes da estreia do documentário, como a recente e simbólica retirada de cartazes de filmes clássicos do cinema brasileiro das paredes da sede da Ancine (Agência Nacional de Cinema), no Rio de Janeiro, e também do seu site. Talvez a subversão principal desse filme esteja, de acordo com Michael Pollak, no fato de que, "ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e denominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional." (POLLAK, 1989, p.5)

Desse modo, o maior desvio narrativo talvez se apresente na canção *Suíte de Pescadores* (Dorival Caymmi), entoada pelas próprias ex-presas nesse jogo de reencenação de si mesmas, em atualização do antigo ritual de passagem de fechar o ciclo dessas vivências em irmandade, na saída da prisão. Laços e afetos foram construídos e atravessaram o portal do presídio rumo à formação da memória cuja força desse período ali vivenciado permitirá resistir ao tempo. Por meio de encenação e testemunhos, a memória encontra espaço favorável à recriação, já que recolhida de experiências como a juventude militante, a resistência às torturas e até a redenção de uma liberdade utópica delineada ainda sob o encarceramento. Palco de sobrevivências, o espaço construía-se também como comunidade em novos vínculos capazes de atravessar o passado de histórias anteriores à prisão.

Segundo material de pesquisa disponível no sítio virtual do Memorial da Resistência, o Programa Lugares da Memória^[3], o Presídio Tiradentes surgiu ainda no Brasil imperial, denominado

de Casa da Correção, “em resposta ao crescente número de pessoas classificadas como infratores.” (2014, p.01) No entanto, o intuito estritamente punitivo foi considerado exagerado até mesmo por políticos da época^[4]. A então Cadeia da Luz (devido ao bairro), como era popularmente conhecida, dava nome à Casa de Correção que, criada em 1825, foi inaugurada em 06 de maio de 1952, mas seria substituída pela Casa de Detenção do Carandiru, inaugurada em 1920, em atendimento às exigências do novo Código Penal de 1890 (PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA, 2014, p.3). Contudo, isso só começou a acontecer na época de sua demolição, quando os presos políticos e comuns começaram a ser transferidos. Os acusados de vadiagem ou mesmo os escravizados em situação de fuga também eram alvos. A partir do Estado Novo, passou a receber também presos políticos, sendo Monteiro Lobato um dos exemplos ilustres, ao ocupar a cela 1.

As presas políticas ficavam também separadas das demais presas. Além de serem insurgentes contra o regime instaurado a partir de 1964, o arbítrio de lutar infringia todos os códigos de conduta reservados àquelas mulheres, ao desempenharem um protagonismo e um ímpeto contrários ao esperado como comportamentos convencionais à condição feminina. Ou seja, esperava-se no Brasil dos anos 1960 e 1970, apesar de todas as revoluções ligadas aos movimentos feministas estadunidense e europeu que começavam a ecoar por todo o mundo, procedimentos nos quais a mulher reservasse-se ao exercício da maternidade e aos afazeres domésticos, sempre submissa ao chefe de família, fosse ele o pai, o irmão ou o marido. A questão do gênero em uma sociedade como a brasileira afirmava-se arrigada a questões históricas, muito atreladas inclusive, a suas origens coloniais.

Pensar em tal formação histórica autoritária, talvez, ajude a compreender a permanência do chamado “Arco do Presídio”, na Avenida Tiradentes (SP). Esse portal sinédoque de um período de horror, aparece junto ao teatro de uma emissora de TV e a uma agência bancária, ambos ligados ao Estado. Sua presença não se destaca em meio à cidade e sua avenida movimentada, mas se mantém ali como uma subversão imagética, ainda que discreta, em meio aos sucessivos movimentos de apagamento e negação do passado. Seu ar espectral suscita diversas memórias na construção de São Paulo e do Brasil. O “coração econômico” do país hoje parece obstruído por ligeira disfunção que remete à ideia contemporânea de *antimonumento*^[5] que, como explica Seligmann-Silva, ao tratar da Arte

[...] por meio de inversões, nos faz ver o esquecido, o socialmente recalçado: no caso, os trabalhadores mortos que ficaram enterrados nos alicerces da capital, macabras pedras fundamentais sem nome [...] Seu contra-arquivo serve de antídoto ao esquecimento e revela em que medida não podemos separar mais os termos arte, política e ética da memória. (2014, p.7)

Dessa maneira, *Torre das donzelas*, produzido durante sete anos, hoje, ampara-se sob a urgência de resgatar vozes do passado que oralmente, tangenciando imagens contidas na

memória calca-se, então, na elaboração dos traumas que ainda seguem como sintomas da sociedade brasileira. Por buscar a preservação não só de uma memória, mas a reparação de fendas históricas adotadas como métodos de apagamento e silenciamento. Se até então os livros didáticos brasileiros sempre demonstraram certo receio de tratar da ditadura civil-militar, atualmente assiste-se à crescente suspensão de incentivos estatais a projetos educacionais e culturais. Um exemplo notório é o do filme *Marighella* (Wagner Moura), cuja estreia estava prevista para 20.11.2019 (Dia de Zumbi dos Palmares, o Dia da Consciência Negra), e teve previsão de estreia adiada para 14 de maio de 2020. Apesar de já ter estreado em diversos países, inclusive em festivais^[6] de região fronteiriça, como a Ciudad del Este (Paraguai).

Em sessão de estreia promovida em Lisboa, em 17 de novembro de 2019, Moura foi categórico ao afirmar que “A censura no Brasil hoje é um fato. Interditaram a cultura”. [...] Nós sabíamos que seria difícil fazer este filme. [...] eu não estava preparado para o filme não estrear no Brasil, quando nós já tínhamos uma data de estreia, tudo combinado.” Suas críticas se completam pela afirmação de que a Ancine é a responsável pela censura ao filme, ainda que diversa do passado, ao se pautar principalmente por imposição de meios burocráticos aos realizadores. As barreiras de meio século são transpostas e ressignificadas.

Por conseguinte, justamente por reconstituírem esse passado não superado, seja luta armada e ou na resistência “pacífica” ao golpe, muitas obras demonstram dificuldades para reconhecer esses impasses e até reelaborá-los, sem recair no dogmatismo ideológico. No caso de *Torre das donzelas*, os entraves de sua recepção hoje se dão pelo fato de ser uma obra delineada ainda na implementação da Comissão da Verdade, dentro do projeto da Comissão de Anistia a promover atendimento a todas vítimas por meio das Clínicas de Testemunhos, em 2011, em um estímulo ao resgate dessas memórias:

Com o AI-5, a ditadura “envergonhada” teria se transformado em “ditadura escancarada”, isolando-se da sociedade. A análise crítica sobre os processos de construção e revisão da memória social e histórica sobre o regime militar brasileiro ainda constituem um campo relativamente novo e devem ser mais adensadas nos próximos anos. Até porque, um dos temas da agenda atual do Governo brasileiro é a criação de uma “Comissão da Verdade” que, entre os seus objetivos, busca a superação da cacofonia de discursos (inclusive oficiais) sobre o regime militar, além de selar uma política mais coerente e coesa, na esfera governamental, em relação às violações dos direitos humanos perpetradas à época pelos agentes do estado. (NAPOLITANO, 2011, p. 8)

Por todas essas ocorrências, o filme provoca reações capazes de aproximar espectadores desta geração às mulheres dos anos 1970, na intersecção de seus receios. Como porta-vozes de uma época turbulenta, essas antigas presas dão corpo aos testemunhos do tempo de horror dividido entre os traumas das torturas – fossem de métodos confessionais ou do hábito totalitarista de exercer humilhações –, as notícias das mortes de outros companheiros vitimados pelo regime

e a distância de familiares e outros entes queridos. Quando Dilma Rousseff tornou-se a primeira mulher na história do Brasil a se tornar líder máxima na direção do país, é reconhecida – ao menos, entre aqueles que salientavam sua trajetória de luta, resistência e ascensão em meio a todas as condições adversas – como Presidenta eleita, epíteto que pode ter representado uma aparente revolução na linguagem, mas parece ter estimulado reações violentas nas imagens veiculadas de sua figura. E a consequência imediata pautou-se por sua reeleição, em 2014, permeada por ataques ainda mais misóginos a sua gestão^[7]. Porque a materialidade oriunda dessas representações reproduziu discursos ainda mais violentos. Tendo em vista que toda imagem é um produto histórico, a observação de seu momento de produção é uma chave para a compreensão de seu contexto de execução. Assim, a História desenha-se em meio às imagens engendradas e nas opções de quem as realiza.

Em 2016, após seis anos de filmagem do documentário, Dilma Rousseff é deposta mediante o processo de *impeachment*. É preciso lembrar que anos antes, em 18 de novembro de 2011, a lei 12.528/2011 foi sancionada, instalando oficialmente a Comissão Nacional da Verdade (CNV) para o resgate da memória de crimes políticos acontecidos no Brasil dentro do período de 18 de setembro de 1946 até 05 de outubro de 1988, instalando-se a Comissão em 16 de maio de 2012. Seus “membros entregam o Relatório à Presidenta Dilma Rousseff, em cerimônia realizada em 10 de dezembro de 2014 no Palácio do Planalto” (ARQUIVO NACIONAL^[8]). Os documentos levantados acerca dos crimes e dos mortos e desaparecidos ainda se encontram no site do Arquivo Nacional e qualquer cidadão pode ter acesso aos autos, livros e pesquisas a respeito – exceto a alguns materiais, como livros e *links* de obras, hoje consideradas novamente subversivas. Obras cujas imagens de uma época de exceção, hoje aparecem modificadas e questionadas pela disseminação em massa de novas narrativas, por meio de outras versões produzidas e reverberadas instantaneamente apagando narrativas de décadas. Sinais de intolerância e polarização política acirraram-se desde então, haja vista a tentativa de censura ao filme, conforme relata a cineasta (PORTAL UNITEVÊ).

Em sua estreia nacional, em setembro de 2019, após longo período de produção, o documentário ganha o prêmio do júri de Brasília que, segundo Lira (UNITEVÊ), não havia sido entregue à equipe por razões que a diretora afirma não saber oficialmente, mas intuir, devido aos últimos acontecimentos relativos às sanções sofridas pelo documentário e também às obras de outros artistas brasileiros nos últimos anos. No entanto, foram encontrados meios do filme continuar a ser exibido através de um canal pago de televisão, logo, com acesso restrito ao *grande público*. Aliás, uma tendência cada vez mais comum entre os realizadores para driblar as restrições impostas ao cinema brasileiro. Assim, pode-se compreender que, sem autorização para exibições gratuitas em escolas ou outros espaços públicos – conforme afirmado inicialmente em relação aos vetos cada vez mais frequentes a editais, formas de subsidiar e veicular a arte gratuitamente –, a arte é impelida à elitização. Consequência

imediate de um sistema excludente cravado em “estruturas de manobras e patriarcalismo (...) sob a nova forma de governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, comparecem na cena política brasileira” (SCHWARCZ, 2019, p. 224).

Por fim, é preciso refletir sobre o contexto no qual foi instituída a Comissão da Verdade, concomitante ao início das pesquisas do filme, em 2011. Tendo em vista que esse documentário foi a primeira oportunidade das antigas presas políticas falarem sobre tais ocorridos, veiculando narrativas abafadas contra os discursos hegemônicos em torno ditadura civil-militar de 1964. Maria Rita Khel, ao comentar a instalação da Comissão da Verdade brasileira, alertava que

No Brasil, a sociedade não teve forças para impor um marco simbólico e efetivo do fim do Estado de exceção. A insistência na expressão “nunca mais” repetida em todos os atos cívicos por familiares de desaparecidos e militantes de direitos humanos - *para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça* - é uma espécie de apelo à força das palavras para impedir o retorno de crimes hediondos que, na verdade, nunca foram punidos. A porteira que interditava o gozo sádico foi aberta e não foi fechada. E foi aberta para autorizar a prática da barbárie por parte daqueles que ocuparam cargos públicos, autorizados a praticar o mal em nome de um suposto “bem”. (KHEL, 2014, p.2)

Susanna Lira reforça que o interesse por retratar esse período da História do Brasil está atrelado à importância da preservação da memória e transmissão desse conhecimento para as gerações futuras como maneiras de manutenção da democracia. Seu filme contou com três anos de pesquisa, antes do convite a testemunhas e personagens. Não havia um roteiro, mas as questões foram colocadas às depoentes e as filmagens foram se delineando espontaneamente em um trabalho coletivo. Somente ao final do filme, as mulheres aparecem identificadas^[9] como ligadas à Educação, à Arte ou às Ciências atualmente. Rita Sipahi, hoje ex-conselheira^[10] da Comissão de Anistia, é a ex-presas política que acompanhou o processo promovido pelos setores de Memória e Reparação, recém desligada do órgão em questão.

E o meio século de distância da ditadura civil-militar parece ser irrelevante ao considerar-se o renascer de diversas pautas semelhantes no âmbito da sociedade brasileira. Para essas mulheres que, segundo os depoimentos, aprenderam a viver novamente, após a prisão, “no mundão”, reviver o passado, não mais em memórias e imagens do vivido, mas de fato, causa estranheza. Outrora, jovens de classe média cuja origem confortável as possibilitou ter contato com a Universidade e continuar a ler, mesmo no cárcere – quando tinham acesso a –, jornais era um choque, deixando-as estarecidas com as notícias enviesadas ou com o preenchimento aleatório de espaços antes destinados a notícias e informações. Assistiram, não só ao terror impellido a seus corpos, mas também aos ataques e à manipulação da imprensa.

Provavelmente algum mecanismo precursor das *fake news*, reiterando a institucionalização de uma pós verdade através de relações intersemióticas com alcance imediato, tais quais *memes*

e vídeos de anônimos. Nas mentiras repetidas até transformarem-se em crença – recurso já largamente utilizado por um dos maiores nomes da propaganda nazista, Joseph Goebbels –, novas histórias são narradas. Em suma, todos os artifícios voltados ao controle de ordem totalitária atrelada às ideologias fascistas^[11] às quais o Brasil estava filiado, nos anos 1930, ainda na época do Partido Integralista e do governo Getúlio Vargas.

Mais do que como realizadora de cinema, a jornalista Susanna Lira debruça-se sobre fatos para resgatar uma verdade omitida e irmana-se a suas entrevistadas: “Por que você achou que sua geração não precisaria lutar?” foi o que afirmou (TVT) ter ouvido de uma de suas personagens históricas diante da roda viva que girou e parece cada vez mais voltar ao mais do mesmo do “eterno retorno” de um destino reservado aos países que se formaram às custas da violência. A quebra do silêncio é defendida por todas as depoentes como uma forma de libertação das amarras impostas pelo regime de exceção. Logo, a frase final de Rita Sipahi não conclui, mas deixa um recado maior, em ponderações carregadas de vaticínios, alguns anos antes da estreia do documentário, em 2019: “E o que significa a demolição daquele presídio? A tentativa de apagamento de uma memória. E as ações de silenciamento dessas coisas todas quem vêm acontecendo”. Portanto, buscar as relações memorialísticas entre imaginário e imagem na tentativa de reelaboração do vivido, pode conceber a chave para a compreensão do passado refletido como realizador do presente, enquanto trauma e pulsão de vida.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaias. FREIRE, Alípio. GRANVILLE, J.A. *Tiradentes, um presídio da ditadura*. São Paulo: Scipione, 1997

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2012

ARQUIVO PÚBLICO NACIONAL. *Série: Comissão Nacional da Verdade*. Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/967-serie-acervo-da-comissao-nacional-da-verdade-cnv>. Acesso: 19.01.2020

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> Acesso: 19.01.2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido – o olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

DOI-CODI São Paulo: *percursos de um lugar de memória*. Material impresso do Projeto Visitas Mediadas ao ex DOI-CODI. Núcleo de preservação de memória política. São Paulo. Outubro 2019

GODOY, Marcelo. *A casa da vovó*. 2ª ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2014.

KHEL, Maria Rita. *Gozo em estado de exceção: corpos torturados e pessoas desaparecidas*. 2014. Disponível em <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/mkt_evento_sobre_ditadura_sedes_2014.pdf> Acesso: 20.01.2020

LIRA, Susanna. *Entrevista*. Pé na Estrada. Unitevê UFF, s.d. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=49QtUWbVJU>. Acesso: 19.01.2020

_____. Debate. *Susanna Lira fala sobre o roteiro de Torre das donzelas*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FWfdD3ngHr4>. Acesso: 19.01.2020

_____. Entrevista. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T48izvRn57w> Acesso: 16.01.2020

_____. Entrevista. TVT. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J94ntTQfVNM&list=UUmQTY7b5w61WlmBbj5a8XrQ&index=11> Acesso: 22.01.2020

MOURA, Wagner. “Wagner Moura diz que há censura no Brasil em sessão de ‘Marighella’ em Lisboa” Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/wagner-moura-diz-que-ha-censura-no-brasil-em-sessao-de-marighella-em-lisboa.shtml?loggedpaywall> *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18 nov. 2019. Acesso: 22.11.2019

NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. vol.2, n.3. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989, p. 3-15

PORTAL TORRE DAS DONZELAS. Rio de Janeiro. Modo Operante Produções. Disponível em www.torredasdonzelas.com.br. Acesso: 16.01.2020

PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA. *Presídio Tiradentes*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2014

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007

SCHWARZ, Lília M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003

-
- [1] Herdeiros da semiclandestina Oban – cujos membros eram advindos das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica, além de polícias federais, civis e militares) –, os “novos bandeirantes paulistas” voltados para a caça dos subversivos eram instrumentos para a manutenção do combate e da repressão das organizações de esquerda como meio de garantir a segurança nacional. Seu financiamento provinha de apoio empresarial brasileiro e estrangeiro e apoio da sociedade civil, em nome da contenção do “avanço comunista”. Suas ações concentram-se entre 1969 e 1973, entre os governos Costa e Silva e Médici – os chamados anos de chumbo – marcados pela perseguição a professores, estudantes, artistas, além da aplicação da censura em diversos níveis, principalmente da imprensa. Fosse para evitar ações extremadas ou simplesmente ideológicas. A partir da abertura ou transição, ainda no governo de João Batista Figueiredo, tais órgãos foram extintos. Mas foram as ações da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que ficaram responsáveis pelo levantamento dos dados relativos às violações aos Direitos Humanos ocorridas entre os anos de 1946 e 1988.
- [2] Sobre Ilda Martins. V. documentário em curta-metragem de animação *A Torre* (2017), de Nádía Mangolini.
- [3] Material produzido pelo Memorial da Resistência na capital paulista.
- [4] Senador Paulo Egídio, que recomendou seu fechamento.
- [5] Sobre artistas como Rosângela Rennó, Horst Hoheisel e Jochen Gertz, como alguns temas de suas pesquisas.
- [6] *Três Margens - Festival Latino-Americano de Cinema*. Na edição de 2019, entre os dias 24 e 29 de novembro.
- [7] Uma hipótese levantada por muitos pesquisadores é a de que todo o levante em prol *impeachment* iniciou-se justamente no momento de abertura dos chamados “porões da ditadura”, em face de suas pastas, documentos e outros materiais que ratificavam a presença de uma polícia política ainda muito atuante no Brasil.
- [8] Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/967-serie-acervo-da-comissao-nacional-da-verdade-cnv>
- [9] Conforme os créditos finais do filme ou seu *website*, com todas as depoentes, cujos relatos podem não constar na versão final no documentário, mas ajudaram em sua realização, como a cineasta Lúcia Murat.
- [10] Por questões políticas e pessoais, ela decidiu afastar-se do cargo diante das resoluções tomadas pela nova gestão.
- [11] Cf. tese *Educação, autoritarismo e eugenia, exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*, de Sidney Aguillar Filho, e o documentário *Menino 23* (Belisário Franca) acerca desta pesquisa.

RICARDO LESSA FILHO

é doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com a tese “Sair da escuridão: notas sobre as imagens emergidas à luz” (2020). Mestre pela mesma Universidade com a dissertação: “Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e neblina e Shoah” (2016). Realizou o estágio de Doutorado Sanduíche na Universitat de València (Espanha) sob orientação do professor Vicente Sanchez-Biosca. Membro do REPERCRI (Grupo de Investigación Representación Contemporánea de los Perpetradores) e do RIEV (Rede Interdisciplinar de Estudos Sobre Violências). E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

FREDERICO VIEIRA

é doutor (2018) e Mestre (2012) em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Administração pela Fundação Getúlio Vargas (2009). Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2006) e Relações Públicas (2004), ambas pela UFMG. Formou-se ator pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes. Atualmente é professor da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) da Faculdade de Comunicação e Artes, no curso de graduação em Relações Públicas. Integra o Grupo de Pesquisa Lévinas e Alteridades, ligado à Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia em Belo Horizonte; o Grupo Mobiliza, da UFMG, que se concentra nos estudos de Comunicação para Mobilização Social e Opinião Pública. E-mail: frederico.vieira.souza@gmail.com

Entre travessias e escuridão: notas sobre os espectros (i)migrantes em Border

Between crossing and darkness: notes on (i)migrants specters in Border

RESUMO

O artigo se propõe pensar, através das imagens de *Border* (2004), filme dirigido por Laura Waddington, a questão dos refugiados na periferia da região francesa de Sangatte, local que recebe diariamente fluxos incontáveis de imigrantes de todos os cantos. Nestas imagens, buscamos aproximar os refugiados com a questão dos espectros – estes seres de outra parte e de outro tempo que o mundo ocidental busca refutar, excluir de todas as maneiras –, como também com a questão da hospitalidade historicamente negada a estas vidas já tão dilaceradas pelas fugas da morte, da guerra, e que não desejam outra coisa senão uma nova possibilidade – uma nova terra – para poder recomeçar suas vidas. Theodor Adorno (e o “ideal do negro”), Hannah Arendt (e o seu ensaio pouco conhecido sobre os refugiados), Jacques Derrida (e o seu livro sobre os espectros e sobre a hospitalidade), Marielle Macé (via conceitos *siderar* e *considerar*) e Georges Didi-Huberman (suas exposições sobre os refugiados e sobre a sobrevivência dos vagalumes) iluminam, sem dúvida, a tentativa teórica e morfológica do presente texto.

Palavras-chave: espectros; refugiados; hospitalidade.

ABSTRACT

The article proposes to think, through the images of *Border* (2004), a film directed by Laura Waddington, the question of the refugees in the periphery of the French region of Sangatte, which is a place that receives daily uncountable flows of immigrants from everywhere. In these images, we tried to approach the refugees with the issue of specters – these beings of another part and of another time that the western world tries to refute, to exclude in every way –, as well as the question of hospitality historically denied to these already lacerated lives by the fugues of death, of war, and who desire nothing but a new possibility – a new land – to be able to start over their lives. Theodor Adorno (and the “black ideal”), Hannah Arendt (and her little-known essay on refugees), Jacques Derrida (and his book on specters and hospitality), Marielle Macé (about the concept of considering) and Georges Didi-Huberman (his expositions on refugees and the survival of fireflies) undoubtedly illuminate the theoretical and morphological attempt of the present essay.

Keywords: specters; refugees; hospitality.

Quando nos aparece um espectro, é nossa
própria genealogia que emerge à luz
- Georges Didi-Huberman



FIGURA 1: O plano inaugural e ensombrecido de *Border*

O primeiro plano de *Border* (FIG. 1) se inicia com uma espécie de estranho *chiaroscuro* (antecipando, desde os seus primeiros instantes, os conflitos, as instabilidades e as granulações de suas imagens): a sombra da noite que sufoca o refugiado iraquiano toma a imagem; a escuridão que lhe encerrala contrasta ferozmente com a luz evidente dos refletores e dos carros da estrada contígua, uma luz cegante certamente para os que fogem, visto que ela se posiciona não por outra razão senão para tornar visíveis – para justamente *iluminá-los* – aos policiais franceses e britânicos os corpos dos seres fugitivos nas periferias da Cruz-Vermelha na região francesa de Sangatte. Esta escuridão ameaçadora invade toda a imagem de *Border*, diríamos inclusive que Laura Waddington (que filmara com uma única *Betacam* durante algumas semanas de 2002 as imagens de seu filme) segue à risca as exigências de Theodor Adorno sobre a obscuridade da arte a partir de 1945, a saber, aquilo que o filósofo alemão chamou de o “ideal do negro” (*Ideal der Schwärze*), aquilo que seria portanto uma marca privilegiada de uma arte declarada “radical” (*radikale Kunst*), a partir dos quadros suprematistas de Malévich, até os monocromos negros de Ad Reinhardt, sem contar, no cinema, os planos negros e mudos do filme de Guy Debord: *Hurlements en faveur de Sade* (1952).

Para subsistir em meio do mais extremo e tenebroso da realidade as obras de arte que não queiram vender-se como consolo tem que igualar-se à realidade. Arte

radical significa hoje tanto como arte tenebrosa, arte cuja cor fundamental é o negro. Muito da produção contemporânea se desqualifica por não tomar nota disso, alegrando-se infantilmente com cores. O ideal do negro (*Ideal der Schwärze*) é, a partir do ponto de vista do conteúdo, uma das mais profundas tendências da abstração. Talvez os jogos tonais e coloristas sejam realmente a reação ante o empobrecimento que este ideal leva consigo; talvez a arte pode chegar a deixar sem efeito essa proibição sem trair-se. (ADORNO, 2004, p. 80).

Este “ideal do negro” se dá, segundo Adorno, como a resposta possível das artes visuais aos “buracos negros” de Auschwitz e aos massacres que, depois de 1945, nunca deixaram de ser produzidos. Esta obscuridade pensada por este filósofo alemão pode ser lida como o *conflito intrínseco* a toda arte do testemunho. Alguém jamais testemunha para si mesmo. Testemunha-se *para outro*. O testemunho surge de uma experiência agonizante, experimentada diversas vezes como indizível e da qual o testemunho, a partir da posição que ocupava (posição de ator, de vítima ou de observador), deve dar fé aos olhos de outros, aos olhos do mundo inteiro. Então, o testemunho dá forma tanto ao que *deve* – no sentido de uma dívida ética – como ao que *vê*. O testemunho dá fé, deve, ver e ofertar, a partir de uma experiência que viveu, qualquer que seja a forma em que esteja implicado, em direção ao outro. Dar sua voz e seu olhar ao outro, daí seu conflito fundamental, sua instabilidade tão difícil de mensurar.

E Theodor Adorno conclui: “No empobrecimento dos meios que acarretam o ideal do negro, inclusive em qualquer tipo de objetividade, também se empobrece o que foi escrito, pintado ou composto; as vanguardas de hoje levam este empobrecimento à beira do silêncio (*Am Rande des Verstummens*)” (ADORNO, 2004, p. 80). Sem dúvida podemos pensar que os “buracos negros” de Auschwitz, em maior ou menor medida, nunca deixaram de aterrorizar a nossa realidade – nunca deixaram de silenciá-la. *Border* é à sua própria maneira uma herança de outros tempos, percorre, justamente, as filigranas do silêncio – de outros silêncios, de outros indizíveis.

Nas imagens instáveis e granuladas de *Border* escutamos a narração em *off* proferida pela própria diretora (cuja voz entona uma profunda ternura), mas sobretudo vemos os gestos dos refugiados que desesperadamente surgem para nos lembrar da ancestralidade de seus desejos, como se nesta recordação uma sobrevivência irrompesse no seio de toda aquela escuridão, e inclusive, como se a pequena luz da câmera muito simplória de Laura Waddington pudesse, ainda que precariamente, ajudar a iluminar os refugiados em seus desejos desesperados pela travessia.

Essa voz terna de Laura Waddington – nomeando sempre que possível os seus “espectros”; os seres com os quais ela se deparara na filmagem de seu filme (inclusive nos créditos finais, onde a diretora em um gesto de dignidade coloca os nomes de todos os refugiados com os quais ela se encontrara para aparecerem, isto é, para finalmente emergirem à luz) – desestabiliza profundamente o espectador. Mas para escutá-la melhor – sua voz é por vezes sussurro, por vezes dor, outras puro atonitismo –, para tocá-la, para fazer que se eleve para algo mais crucial

é preciso nos debruçarmos em sua *tomada de posição*, e claro, no risco intrínseco que ela correu ao capturar as durações expostas daquelas vidas precárias e instáveis, daqueles seres ali escurecidos, ali dilacerados e que irrompem nas suas imagens.

Mas o que seria então tomar posição diante de uma espectralidade? E inclusive, como tomar posição quando toda posição (já seja ética ou política, étnica ou antropológica) parece cessar de existir ante a urgência a uma só vez da fuga e da sobrevivência? Portanto, qual posição possível que *Border* toma ali mesmo onde o temor da morte ou da prisão/extradição é tão latente em suas imagens? Ao escrever sobre as tomadas de posição das imagens de Bertolt Brecht (a quem Adorno em seu “ideal do negro” também cita), Georges Didi-Huberman expõe que este gesto carrega consigo mesmo um enfrentamento, isto é, saber ao mesmo tempo o que se quer e o que se teme, reconhecendo neste confronto – neste posicionamento – nossos medos latentes e nossos desejos inconscientes (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11-12). Quando se é capaz de tomar posição por estes seres oprimidos, sem dúvida se elege a *dignidade da vida*, inclusive nesta eleição, reconhece-se a *indignidade absoluta* da posição ocupada por aqueles seres humanos em tal situação.

Não foi assim que Primo Levi (2002) tentou encontrar nas derradeiras palavras de seu relato sobre Auschwitz e a partir da dignidade de toda vida, uma escrita para dar conta da indignidade absoluta de sua condição e assim dignificar a uma só vez a sua *espera* como também sua própria *esperança*? “Ser um homem”, escrevera Levi, equivaleria a esperar para ver a sua humanidade, e inclusive ver simplesmente *um* Outro homem, um amigo: para que pudesse “voltar a vê-lo algum dia”, para que aparecesse outro dia a mais, como se introduzisse, nesta expectativa, a possibilidade mesma de fazer um povo, de reencontrar também essa coisa já sem *equivalência*: sua própria dignidade.

■ SOBRE A BORDA DO CRIME (OU DA HOSTILIDADE CONTRA OS REFUGIADOS)

Buscar a dignidade, sobretudo ao redor de uma borda (*border*) ou diante de uma fronteira (*frontier*), exige dos refugiados a condição duplamente limítrofe: a de serem localizados tanto no *limite* da travessia quanto na *limitação* de seus corpos – e inclusive, de suas próprias economias. O refugiado não perde um mundo (*seu* mundo de origem) para encontrar outro no qual deve se adaptar; o refugiado entra em um processo contínuo no qual deve suportar um déficit, uma perda de mundo – de *toda espécie de mundo*. A precariedade econômica, a dificuldade para encontrar o mais simples dos alojamentos, os problemas com a administração e a multiplicação

dos obstáculos culturais e linguísticos são as manifestações mais comuns deste “fenômeno de *desclassificação*” (BROSSAT, 2014, p. 133), capaz de acabar em uma desintegração moral que afeta a condição do refugiado.

Em face à “crise dos migrantes”, Macé (2018) nos alerta para o fato de que é mais comum deixar-se siderar do que considerar as alteridades que sofrem a busca por um refúgio. A autora lembra que *siderar* vem do latim *sidus, sideris*, a estrela: quer dizer sofrer a influência nefasta dos astros, de ser acometido de estupor. Como que imobilizados diante do terror, petrificados, interditamos o verbo. Já o considerar remete à contemplação dos astros, que devem ser olhados com intensidade, escrúpulo, paciência. Daí advém a ideia de que considerar outrem passa pelo gesto cuidadoso de olhar atentamente, levar em conta, “tomar em estima”. Assim, perante o estrangeiro que nos pede albergaria, em lugar de “ver vidas, julgar, tentar, enfrentar e trabalhar para se relacionar de outro modo com aqueles em quem presta, assim, atenção” (MACÉ, 2018, p. 30), em sideração nos detemos na sideração do extraordinário manifestos nos acampamentos, reconhecendo “relegação, miséria e sofrimento” como parte de um olhar compassivo que mais nos imobiliza na promoção de nossa própria virtude do que da hospitalidade genuína a outrem.

Ao lado da sideração, eis que a precariedade da existência do refugiado torna-se indissociável da *falta de hospitalidade* e da proliferação de sua inversão: a *hostilidade tenaz*, aberta ou latente, a que deve fazer frente ao estrangeiro já despojado e expulsado de seu país pela violência do poder ou da fome: “Esta hostilidade é, em primeiro lugar, a da administração, a da burocracia e a do Estado” (BROSSAT, 2014, p. 135). Mas também porque esta hostilidade – que não pode existir sem o “temor” inadiável de perceber o refugiado como uma ameaça mortal –, etimologicamente, deriva da palavra *hostis* (inimigo), e enquanto a hospitalidade (*Hospitalitas*) por sua vez deriva de *hospitalis* (hospitaleiro, hóspede), e como adjetivo biforme, é elaborado a partir da palavra latina *hospes* (aquele que recebe/acolhe outrem), que inclusive dentro das línguas o gesto da hospitalidade, do acolhimento, está sempre ameaçado pelo gesto hostil da recusa ao estrangeiro (BENVENISTE, 1969, p. 370).

Vale lembrar que a figura do estrangeiro a ser acolhido, em Kant, apresenta o *status* e a origem, seu lugar e nome; a visão kantiana advoga o acolhimento ao estrangeiro a partir de uma contratualização; a hospitalidade é possível, desde que o estrangeiro se submeta às regras do hóspede e as respeite enquanto estranho. Por isso, o hóspede embora estranho ao lugar, já deve trazer consigo alguma noção de que há leis e regras a serem obedecidas. Essa noção o diferenciara do bárbaro que, sem procedência certa, não domina nem a língua do hóspede, tampouco afirma uma procedência, uma filiação ou nome. Derrida (2003) desconstruirá, contudo, a noção kantiana de abertura para o outro descarnando a palavra hóspede, ao demonstrar que sua origem latina é ambivalente e remonta não somente ao acolhimento, mas ao hostil, ao

inimigo. O que Kant delinea como hospitalidade, na visão derridiana, significa tolerância, o que na verdade corresponderia ao oposto da hospitalidade, ou ao menos o seu limite. Na experiência kantiana de se acolher em casa, o outro é aceito até certo ponto, garantindo-se à ipseidade uma dominação em que o dono da casa reinscreve o estrangeiro como subordinado às regras de seu lugar. Não raro ele ganhará outros nomes como exilado, refugiado, deportado e apátrida, termos que fazem residir a hostilidade na hospitalidade.

Isso vai se manifestar nos múltiplos obstáculos administrativos conscientemente dispostos pela burocracia estatal no caminho da integração dos refugiados (a obtenção do obrigatório “documento de identidade”) são uma autêntica pista dos obstáculos que acabam por endurecer e por dar uma consistência institucional a este deslocamento fora dos “espaços comuns” (ARENDR, 1989, p. 335). Os refugiados não residem, *acampam* – e o solo, de uma hora para outra, pode sempre ruir sob os seus pés. As temporalidades que lhes são impostas são descontínuas, e inclusive, desvanecidas. A terra que lhes acolhe, ou melhor, os recolhe com má vontade, é, para eles, não mais do que um *refúgio* – e ali onde as imagens de *Border* nos possibilita vê-los sempre *em fuga* –, porque está estriada com todos os tipos de fronteiras e bordas, simbólicas, invisíveis, subjetivas, culturais.

Sem dúvida, as bordas e as fronteiras matam. Como não pensar, então, no filósofo por excelência das *passagens* – e inclusive das travessias –, aquele que foi o absolutamente indesejável e que, ao desejar cruzar sua fronteira, foi de algum modo assassinado por ela, por seu fechamento compreendido naquele outrora como uma sentença do destino? Sim, Walter Benjamin. Em uma de suas últimas cartas a Theodor Adorno, em um pequeno troço de papel em que ele pôde escrever algumas palavras poucas semanas antes de sua morte, podemos perceber neste ato epistolar tanto a sua urgência premonitória como a sua condição precária de refugiado:

A situação é tal, você sabe, que não estou na melhor posição do que meus papéis. [...] A total incerteza do que trarei comigo no dia seguinte, na próxima hora, domina minha existência faz várias semanas. Estou condenado a ler cada diário como uma notificação que me foi enviada, e a perceber em cada transmissão de rádio a voz do mensageiro do infortúnio. [...] Para um estrangeiro, já não é possível fazer muito tempo obter a permissão de mudar de lugar. [...] Espero ter-lhe dado até aqui a impressão de que, ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma. Não creia que isso mudou. Mas não posso ocultar de mim mesmo o caráter perigoso da situação. Temo que chegue o dia que tenhamos que contar aqueles que puderam ser salvos. (BENJAMIN, 1986, p. 194).

“Ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma”. Manter a calma, então, quando tudo ao seu redor não pode existir sem a gravidade da exclusão. Manter a calma, quando todo exercício, inclusive todo movimento, está condenado pelo infortúnio. Manter a calma, portanto, quando tudo o que se deseja é atravessar a fronteira para não cair nas mãos das “autoridades”, nas decisões perversas dos burocratas. Manter a calma, por fim, para ter uma outra chance em continuar a viver. Assim, não foi Laura Waddington capaz, através das imagens de *Border*, de nos mostrar a dimensão desta “calma”

– ainda que meramente exterior, ainda que meramente como imagens escurecidas – exercida pelos refugiados? De maneira muito evidente as vidas filmadas por Waddington estão sempre à espera, sempre com esta espécie de calma sobrevivente, elas que buscam o momento ideal para partir quando tudo ao redor estiver o “mais calmo possível”, quando as condições de fuga irromperem, ainda que languidamente, de uma maneira minimamente possível.

O gesto fílmico de Laura Waddington é também *despetrificante*, posto que nos interrompe a sideração; leva-nos a *considerar* tais vidas como inteiramente vivas, as quais, por vezes, encaramos “como não vidas, ou como parcialmente em vidas, ou como já mortas e perdidas por antecipação, antes mesmo de qualquer forma de destruição ou de abandono.” (BUTLER *apud* MACÉ, 2018, p. 31) Em *Border* somos desafiados a considerar refugiados, migrantes como *vidas vividas* e, a partir daí, como vidas expostas à violência, à ferida, *vidas capazes* de vulnerabilidade, a serem ou não perdidas, lamentadas, passíveis de luto. Em lugar de expor tão somente a sideração da vida nua, Waddington aponta para como migrantes e refugiados são desnudados pela violência que lhes é imposta.

“Não é uma vida”; sim, mas não: é sempre uma vida; e até para entender que ela não é vivível é preciso entender que ela é absolutamente viva. As vidas vividas sob condições de imensa indignação, imensa destruição e imensa precariedade, de ser vividas, cada uma delas é atravessada em primeira pessoa, e todas devem encontrar os recursos e as possibilidades de reformar um cotidiano: de preservar, experimentar, erguer, melhorar, tentar, chorar, sonhar e *até* um cotidiano: essa vida, esse vivo que se arrisca na situação política que lhe é imposta (MACÉ, 2018, p. 32).

Assim, seja entre os mais humildes dos seres (como são sem dúvida os corpos em *Border*) ou entre os mais sábios dos homens (como foi, sem dúvida, Walter Benjamin), o refugiado é sempre alguém que, antes de tudo, deve aprender a *forjar-se*, resistir ao conjunto de dispositivos administrativos e policiais destinados a corromper sua existência, e a não sucumbir ao desafio da precariedade, ao mesmo tempo em que pode ser considerada em sua vulnerabilidade, como uma ferida aberta, como pela possibilidade de ser chorada, digna de luto.

OS ESPECTROS QUE RELAMPEJAM

Se aceitarmos a ideia de que estes “espectros” estão rondando a Europa e o mundo inteiro, estão *rondando-nos* – já seja que passem ou não passem uma fronteira, uma borda ou um canal, a obsessão será outra, mas será obsessão ao fim –, então é preciso compreender em

qual emoção, em qual espaço impensado de nossa história nos fazem ascender seus gestos. De onde vem? Ou melhor, dado que seriam “espectros”, de onde voltam? De qual memória? De qual historicidade? De qual espaço de morte regressam (porque estão, precisamente, demandando nossa hospitalidade, e estão fugindo) e com qual espaço de injustiça tropeçam (já que quisermos recusar-lhes esta hospitalidade)?

Em *We refugees*, Arendt também já pensava a noção do refugiado como apátrida enquanto paradigma moderno da discriminação e da opressão: “Agora os ‘refugiados’ são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram que ser ajudados por comitês de refugiados” (ARENDR, 2013, p. 7). A autora de *Homens em tempos sombrios* muito lucidamente tinha percebido a condição degradante de chegar, como um fugitivo, a um outro país sem papéis, sem documentos, sem recursos algum; a “infelicidade de chegar a um novo país sem meios” e alcançar uma outra fronteira para antes de qualquer coisa continuar vivo. Contudo, em *Border* essa desorientação subjetiva não é, dada as circunstâncias, senão a consequência de uma *dessubjetivação* imposta aos refugiados por policiais a cargo de seu destino na fronteira. Os refugiados têm um desejo muito simples: querem passar. Mas a fronteira – e o campo limítrofe – os imobilizam em uma posição insuportável, como se estivessem amaldiçoados por algum destino “eternamente provisório”.

É então que voltamos a insistir no *teor spectral* destes seres – granulados e escurecidos – do filme de Waddington. Foi Derrida quem debruçou-se sobre a ideia dos espectros que rondam interminavelmente a história e a política ocidentais – que regressam, sempre de maneira inesperada, a algum lugar, justamente, para bradar ou clamar por seus nomes e suas posições sempre legítimas. “O aparecimento do espectro”, escreve Derrida, “não pertence a este tempo, ele não dá tempo, não este” (DERRIDA, 1994, p. 13), ou seja, o espectro – sua aparição, mas também sua reaparição – é coisa do anacronismo, portanto do tempo desdobrado, pungido, dilacerado. Talvez este tempo que o espectro já não pode dar, oferecer (“ele não dá tempo, não este”), resida na incontornável situação, pelo menos desde a década de 1930, que os refugiados atravessam. É por isto que os espectros não dão tempo – porque eles já não podem mais esperar por uma “resolução política” de suas situações que, bem sabemos, jamais chegará.

Em um determinado momento de *Border* (FIG. 2), vemos alguns refugiados literalmente como espectros, como seres transversais, mas também escurecidos e luminosos – como vagalumes que cintilam sempre mais forte quanto mais profunda é a escuridão (e não é disto também de que se trata o cinema?). Eles que na abertura do citado plano de *Border* estão ainda iluminados, eles que estão caminhando em direção à câmera de Waddington – portanto, em nossa própria direção –, eles que estão misturados entre a luz e a noite, entre o relampejo de seus desejos por travessias e pelo temor iminente da captura.

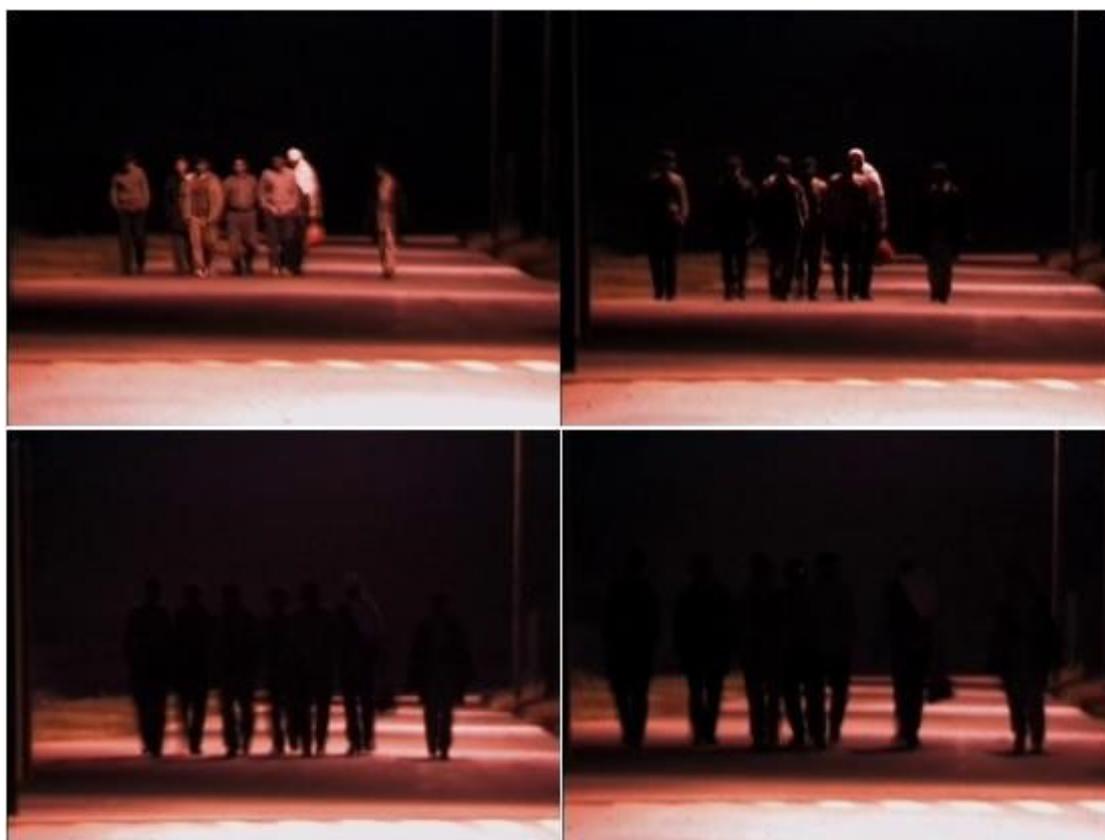


FIGURA 2: Os refugiados como espectros que aparecem e desaparecem

Quase como que *desmaterializados pela escuridão*, os refugiados em Sangatte de *Border* são “coisas” difíceis de serem nomeadas ali mesmo onde por sua espectralidade eles são capazes de aparecer e desaparecer em questão de segundos – eles que estremecem ao mesmo tempo pela potência de seus desejos e pelos estados degradantes de suas realidades a fajuta condição de hospitalidade do mundo ocidental. Sobre essa nomeação complexa – e fenomenológica inclusive – dos espectros, escreve Derrida:

o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma “coisa” difícil de ser nomeada: nem alma nem corpo, e uma e outra. Pois carne e a fenomenalidade, eis o que confere ao espírito sua aparição espectral, mas desaparece apenas na aparição, na vinda mesma da aparição ou no retorno do espectro. Há desaparecido na aparição como reaparição do desaparecido. (DERRIDA, 1994, p. 21).

Eles estão ali, diante de nosso olhar, vindo frontalmente para a câmera, portanto, encarando-nos quase que face a face. Diríamos inclusive que eles estão desafiando-nos a vê-los – a confrontá-los – porque muito certamente eles nos veem, nos percebem, nos suplicam um olhar de resposta, de um acolhimento, de uma *dignidade reconhecida*.

O ESPECTRO E O EFEITO DE VISEIRA – VER SEM PODER SER VISTO

A ideia de uma *dignidade reconhecida* parte justamente da ideia de enxergar o outro lado da fronteira, da borda, dos outros seres que submetidos a tal condição de desumanização suplicam, sem dúvida, uma resposta, um gesto de altruísmo, um olhar devolvido. Em *Espectros de Marx*, Jacques Derrida com a singularidade formal e política que lhe é tão cara propõe que o espectro exerce sempre uma espécie de dissimetria espectral – que ao dessincronizar toda a ideia simétrica, faz-nos retornar à anacronia, revela nossa incapacidade de ver quem nos olha, de aperceber o espectro como algo que incessantemente retorna (tocando-nos a porta ou simplesmente, por sua posição desesperada, arrombando-a), que busca finalmente ser visto, reconhecido e que anseia dilacerar a invisibilidade de seu destino. A isto Derrida chamou de *efeito de viseira*:

Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha. (DERRIDA, 1994, p. 22).

Então o *efeito de viseira* é, e somente poderá ser, coisa do espectro, é dizer, a sensação angustiante para nós de nos compreendermos olhados, circundados por estes seres de “outra parte” que a nossa consciência sempre que possível busca temer, conjurar, desejando sem dúvida ignorar ou distanciar-se, mas ante dos quais nossos olhos simplesmente não podem fazer outra coisa senão constatar sua passagem perpétua, seu obstinado regresso. E é por isso que Derrida no mesmo livro faz questão de pontuar que a viseira – ali onde sua abertura meticulosa permite ver sem que o outro lhe veja, mas porque sobretudo permite a *legitimação do desconhecido* – distingue-se da máscara, isto é, porque ela é a insígnia suprema do poder – deste poder incomparável: *ver sem ser visto* (DERRIDA, 1994, p. 24).

DA HOSPITALIDADE DILACERADA

Humilha-se aos refugiados quando se exige deles que não exijam nada em absoluto, sob o pretexto de que já foram “salvos”. Sem dúvida, começaram certamente por “salvar-se” a si mesmos: fugiram da guerra, deixando tudo para trás como faria qualquer um diante de um dano mortal. Enquanto civis, sofreram a *desumanização* típica do “dano colateral” ou do “escudo humano”. Foram reduzidos a um puro e simples material estratégico. Logo, a Europa os recolheu mas não os acolhe. Impõe-lhes uma *reificação* inerente aos cálculos econômicos, as quotas migratórias, as agendas demagógicas.

Em um pequeno e recente livro sobre algumas imagens de refugiados na aldeia grega de Idomeni (região que faz fronteira com a Macedônia, e onde se instala um dos maiores fluxos de refugiados da Europa de hoje), Georges Didi-Huberman escreve com a tenacidade formal e comovente que atravessa boa parte de sua obra, que os refugiados “não são senão os nossos *pais que voltam*”, e se retornam é para nos fazer lembrar de que todos nós somos filhos de migrantes e de que inclusive, os refugiados, como seres espectrais que se revelam, não fazem outra coisa senão regressar ao lar primevo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31).

Este regresso portanto é um regresso de *nossa própria ancestralidade*, e como é possível então que o mundo ocidental negue a todo custo um *acolhimento* – um gesto de reconhecimento – para estes seres humanos dilacerados pela fuga de seus países, que negue uma ideia de dignidade e inclusive a possibilidade da mais básica hospitalidade? Em um magnífico livro-convite escrito a quatro mãos, Jacques Derrida e Anne Dufourmantelle pensam conjunta e justamente sobre o dilaceramento das condições de hospitalidade de nosso mundo quando o “estrangeiro” não tem nome próprio ou patrocínio, quando ele vem dos *confins da terra* – do Oriente Médio ou do continente africano sobretudo.

As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua. De uma parte, eles gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação, aos lugares em que seus mortos inumados têm sua última morada [...] De outra parte, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anônimos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como sua última pátria, mesmo a sua última morada. (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 2003, p. 79).

Mas então porque os refugiados são vistos – seja na década de 1940 como tão lucidamente escrevera Hannah Arendt (2013), seja em 2002 quando Laura Waddington filmara as imagens de *Border*, ou seja mesmo em nosso presente como bem mostrou Ai Weiwei em *Human Flow* (2017) – como um inimigo? Ou melhor por que “o espectro é sentido [...] como uma ameaça?” (DERRIDA, 1994, p. 60).

Em certo momento (FIG. 3), *Border* mostra-nos justamente o dilaceramento de toda e qualquer hospitalidade para com os “estrangeiros”. Os policiais franceses que de maneira impiedosa e covarde lançam ao chão os refugiados, que somente conseguem reagir com gritos desesperados contra o fechamento da fronteira. Estes seres agora revelados à luz tornam-se por si mesmos seres inermes, seres (super)expostos a toda violência por parte dos policiais, dos “cidadãos do bem”, dos “autóctones”. Nas fagulhas da imagem neste momento de uma exposição terrível, os refugiados apegam-se à língua materna e aos gestos ancestrais – e inclusive arqueológicos – para exercer a uma só vez a súplica e a revolta, para confrontar, ainda que desesperadamente e sem armas, a brutalidade estatal.



FIGURA 3: a violência desmesurada dos policiais franceses com os refugiados em Sangatte

Nesse sentido, o medo ao estranho/estrangeiro se manifesta talvez porque o refugiado vive como um espectro que regressa de outro lugar ou de outro tempo; espectro temido, pois só assim ele já não deverá ser assimilado por nós, ele já não deverá tornar-se um cidadão como nós, inclusive um igual, um semelhante – talvez mesmo porque “quando nos aparece um espectro, é a nossa própria genealogia que emerge à luz” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 31) e quando insistimos em negar a chegada do refugiado, continuamos a negar a *nossa própria genealogia esquecida*.

OS REFUGIADOS E SUAS IMAGENS-VAGALUMES

Nas páginas derradeiras de *Sobrevivência dos Vagalumes*, Georges Didi-Huberman dedica um olhar especial aos espectros de *Border*, que ele define como *imagens-vagalumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 156). Sem dúvida a metáfora vive entre as imagens do filme de Laura Waddington e os pequeninos seres bioluminescentes. Vive porquê de fato os refugiados, imergidos

na escuridão, *cintilam* um desejo inextinguível de travessia, de esperança por um destino onde suas dignidades sejam respeitadas, e como os vagalumes, eles estão a todo momento sendo ameaçados pelas luzes artificiais que buscam, paradoxalmente, apagá-los de nosso mundo:

Ela (Laura Waddington) pôde, disso tudo, extrair apenas *imagens-vagalumes*: imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A “força diagonal” desse filme se dá em detrimento da claridade, certamente: necessidade de um material leve, obturador aberto ao máximo, imagens impuras, focalização difícil, grão invasor, ritmo sincopado produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto. [...] Apesar da escuridão reinante, não são corpos tornados invisíveis, mas sim “parcelas de humanidade” que o filme conseguiu justamente fazer aparecerem, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições. (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 156).

Em um dos momentos mais poderosos de *Border* (FIG. 4), um irmão mais velho leva em suas costas o irmão menor – eles que perderam no Paquistão, durante a travessia para a Europa, os seus pais. Esta imagem onde muito parcamente vemos os dorsos dos dois irmãos, amarrados um ao outro – tanto pelo sangue quanto pelos corpos –, circundados pelas anfractuosidades do território-esconderijo que eles tentam atravessar. Há nestes segundos de espera – de tensão, de angústia, e certamente de pavor – o desejo para escapar uma vez mais da miséria e da extradição – que significa, para estes jovens do Oriente Médio, retornar ao horror da guerra e da morte. É então que como seres espectrais os refugiados em *Border* estão sempre *iluminados* mesmo dentro da escuridão. Eles estão sempre rodeados de refletores e faróis, da luz que busca cegá-los, que busca torná-los visíveis às autoridades para simplesmente corroborar com o dilaceramento de seus desejos em atravessar, custe o que custar, o Canal da Mancha. Mas há sem dúvida neste relampejo aquilo de inesperado, de inesgotável, diríamos inclusive, de inextinguível. A luz do desejo como também a *luz do caminho*, a luz que os guiará para fora da mata, para fora do “território ameaçador”, para algum lugar sempre mais próximo de um reconhecimento, para algum lugar onde eles possam finalmente retomar uma *ideia de dignidade* apesar de tudo.



FIGURA 4: Os irmãos paquistaneses que tentam atravessar a fronteira

Eles são, de fato, essa “humanidade lançada na noite, rejeitada na fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 157). Mas os refugiados também são seres do desejo, ou como escrevera Derrida, *seres do porvir*:

No fundo, o espectro é o porvir, ele está sempre porvir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-*vir*: no porvir, diziam as potências da velha Europa no século passado, é preciso que ele não se encarne. Nem em público, nem às escondidas. No porvir, ouve-se por toda parte hoje, é preciso que ele não re-encarne: não se o deve deixar re-*vir* posto que é passado (DERRIDA, 1994, p. 59-60).

E por serem coisas do porvir, estes seres espectrais exigem que levemos em conta seu tempo e sua história, a singularidade de sua temporalidade ou de sua historicidade. Este tempo ou esta história, sem dúvida, vincula os refugiados em *Border* como os *seres mais sobreviventes*, entre aqueles que conseguiram justamente suportar o terror do caminho e as mortes de seus entes queridos, e talvez por isso mesmo eles devam continuar com a travessia “ilegal” porque já não lhes restam nada mais – nem país, nem cidadania, nem hospitalidade em parte alguma do mundo. Sobre essa ideia de sobrevivência (*survivance*), a que certamente os refugiados em *Border* são absorvedores do termo, Didi-Huberman aponta que ela é antes de qualquer

coisa a definição de tudo aquilo que se acredita morto, mas que por seu anacronismo (por seu dilaceramento de toda e qualquer temporalidade estática) ressurgem à superfície do mundo – e os espectros não seriam exatamente isto? – quando todos pensavam que eram coisas já de outro tempo e de outra terra:

A *survívance* (sobrevivência) diz respeito a tudo aquilo que se acredita morto, obsoleto, acabado e no entanto, em outro lugar, em outros momentos da história, retorna novamente à superfície do mundo. [...] As ‘minhas’ *lucioles* (vagalumes) são uma alegoria política que une, seja os sobreviventes no sentido de *survive* (sobreviver a um estado de coisas que nos é imposto), seja naquele das imagens adormecidas, que afloram novamente por efeito de uma *survívance* no curso do tempo. (MATAZZI; DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 86).

Desta ideia comovente de sobrevivência, *Border* nos agracia – porque sem dúvida este momento é uma coisa da *graça* – com um jovem refugiado curdo dançando (FIG. 5), não temendo fazer emergir sua própria emoção, seus gestos, portanto, seu próprio *Pathosformeln* – essa travessia, por entre as temporalidades, das marcas históricas dos gestos da emoção e das ancestralidades (WARBURG, 2014). Dançar à altura deste *considerar*, ante a instabilidade territorial, ante o conflito político-estatal de sua nacionalidade – de seu corpo como sujeito político – consiste em construir, ainda que virtualmente, uma visualidade com gestos de ar e com a furtividade de seus movimentos, um espaço inesperado para a sua dignidade. Para isso este refugiado curdo sabe inventar temporalidades para confrontar seu abandono, ou seja, sabe mover-se e metamorfosear-se apesar de tudo, construindo diante da incerteza de seu destino os instantes de um gesto que jamais poderá ser repetido; ou como pôde escrever Marielle Macé: uma espécie de “ira poética”, portanto, uma cólera que sabe mensurar a justeza de seu emergir sem esquecer jamais o caráter “poético” desta *revolta irada*: “pois a ira é esse momento em que o que é tido como pouco, negligenciado, pilhado é justamente aquilo que me apego [...], aquilo pelo que estou disposto, ou disposta, a me comprometer, a entrar nas arenas dos *conflitos*, das incertezas e das justificações” (MACÉ, 2018, p. 35; grifo nosso).

Nestes gestos secretos e inesperados, sua força parece nunca esgotar-se mesmo dentro da escuridão e do abandono, e com uma calma imensa (lembramos das palavras de Benjamin a Adorno: “ainda nos momentos difíceis, mantenho a calma”), constitui por si mesmo uma profundidade – precisamente ali onde essa profundidade só pode ser fundada por sua temporalidade e historicidade mais singular –, diríamos inclusive, uma revolta (uma ira), uma reinvenção de seu lugar, de seu próprio corpo.

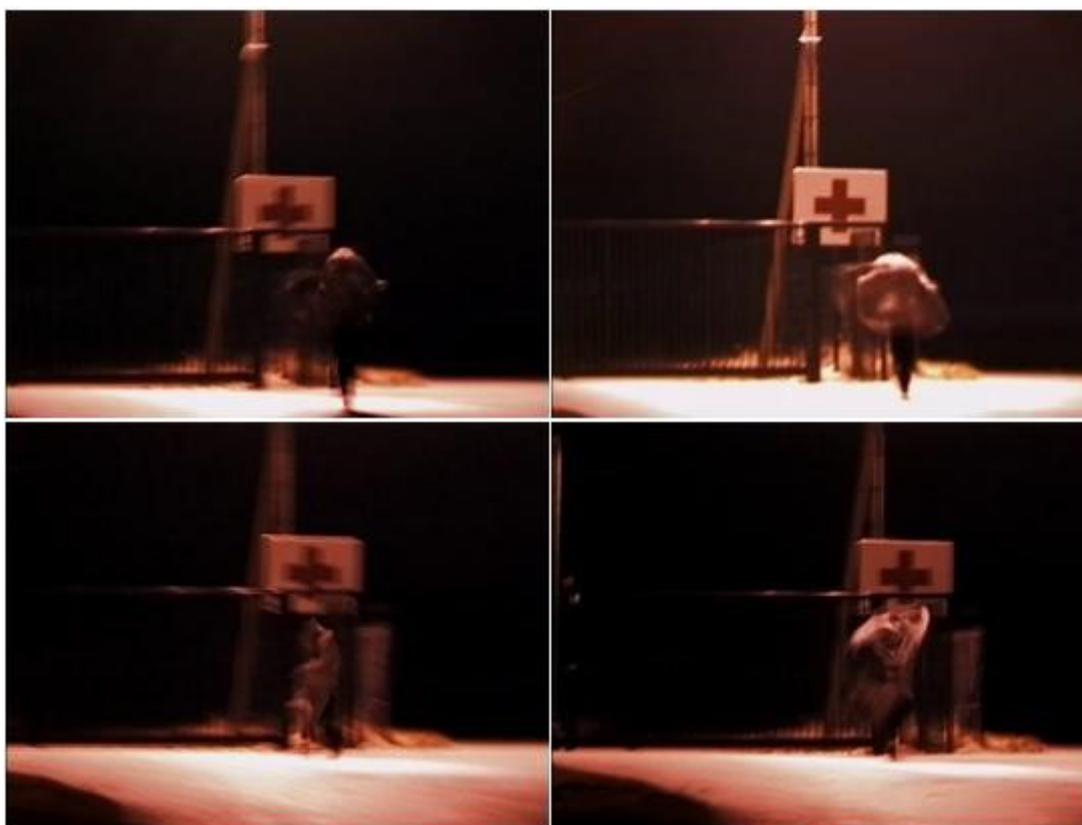


FIGURA 5: O jovem curdo que dança sozinho e que faz emergir seus gestos de desejo

Border nos dá a ver uma parcela ínfima, sem dúvida, da “crise dos refugiados” que assola o mundo e sobretudo a Europa. E para além de uma genealogia esquecida, ignora-se, quando negamos ao refugiado um lugar legítimo no mundo, a história de nossa antropologia e paleontologia mais antigas (LE BRAS, 2012, p. 31).

Do ponto de vista dos espectros, as imagens que vemos no filme, qualquer que seja a maneira de enquadrar ou de montar, de fazer durar os planos, de escutar ou de fazer um poema com a imagem ou com os corpos, aparecem integralmente imbuídas de respeito para aqueles que não estão ali senão para passar, de respeito para sua mais fundamental dignidade. Aí reside, talvez, a beleza essencial deste filme: imagens que passam, passageiras mas sobreviventes, sobre o digno desejo de atravessar – as guerras, as mortes, o Canal da Mancha. E quando insistimos em negar uma travessia, uma passagem, negamos, também, nossa herança migratória, nossos desejos de sobrevivência, porque é um fato muito evidente de que antes de nós houveram outros seres, outros espectros que habitaram, justamente, os lugares onde hoje moramos.

No filme de Laura Waddington, toda aparição – todo espectro – parece, ali, vir e voltar *da terra* – como seres, sem dúvida, de uma tenaz arqueologia. Dela emergir como de uma clandestinidade soterrada (o húmus e o esterco, o túmulo e a prisão subterrânea), para então

voltar – para então desvanecer –, como ao mais baixo, na *direção do humilde, do húmido, do humilhado* (FIG. 6).



FIGURA 6: Os espectros dos humildes, dos húmidos, dos humilhados

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- ARENDETT, Hannah. *Nós, os refugiados*. Covilhã: LusoSofia press, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Correspondance 1929-1940*. Paris: Aubier, 1986.
- BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

BROSSAT, Alain. *La resistencia infinita*. Valência: Tirant Humanidades, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, J. DUFOURMANTELLE, A. *Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pasar, cueste lo que cueste*. Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LE BRAS, Hervé. *Le sol et le sang*. Rhétoriques de l'invasion. La Tour-d'Aigues: Editions de l'Aube, 2012.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Muchnik, 2002.

MACÉ, Marielle. *Siderar, Considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MATAZZI, I.; DIDI-HUBERMAN, G. *Atlanti della contemporaneità*. IN: *ALLEGORIA*, v. 62, pp. 83-91, 2010.

WARBURG, Aby. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno Editorial, 2014.

O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências

The Afroperspectivism of A Trilogia da Bicha Preta, by Juan Rodrigues: building the aesthetics of resistance

GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Professor do Instituto de Artes, da Unicamp, Campinas - SP. Atua nas áreas de Estudos da TV, Vídeo e Cinema.

Foi Professor Visitante no Departamento de Cinema, na Universidade Estadual de San Francisco (2014), na Califórnia - EUA e na Universidade Iberoamericana, na Cidade do México, México. Publicou os livros *O autor multiplicado. Um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda) e *Cinemas em redes. Tecnologia, estética e política na era digital* (Papyrus).

Dirigiu os documentários *Diário de Exus* (2014), *A Dança da Amizade* (2015), *Um pouco de tudo, talvez* (2018) e *A Mulher da Casa do Arco-íris* (2018). É também curador independente em cinema e artes visuais.

RESUMO

O artigo parte do estabelecimento do campo do afroperspectivismo, em que se define um olhar posicionado, do ponto de vista étnico-racial, para se chegar à análise da Trilogia da Bicha Preta, curtas-metragens dirigidas por Juan Rodrigues, em formato de filme ensaio, que desenvolvem o que se concebe como o cinema da negritude *queer*.

Palavras-chave: afroperspectivismo; estéticas das resistências; Juan Rodrigues; Trilogia da Bicha Preta; cinema da negritude *queer*

ABSTRACT

The article starts from the establishment of the field of afroperspectivism, in which a positioned look is defined, from an ethnic-racial point of view, in order to arrive at the analysis of the Trilogia da Bicha Preta, short films by Juan Rodrigues, in the form of essay films. They develop what is conceived as *queer film blackness*.

Key words: afroperspectivism; aesthetics of resistance; Juan Rodrigues; Trilogia da Bicha Preta; *queer film blackness*

1. AFROPERSPECTIVISMO E AS ESTÉTICAS DAS RESISTÊNCIAS

A compreensão sobre a ideia de negritude parte da visão de um projeto, *a priori*, construído em bases negativas pelo colonizador nas Américas e em África e, seguidamente, positivada pelos movimentos de libertação dos negros, em distintos territórios, distantes espaço-temporalmente, porém, unificados na experiência do Atlântico Negro (GILROY, 2012). A negritude, assim, defendida como uma construção, é estrategicamente desvinculada de aspectos essencialistas para ser posta à prova e superada, para alcance da libertação plena dos sujeitos racializados. Esse movimento alcança os povos da diáspora africana^[1] e mobiliza muitos agentes no processo de transformação. De distintas geografias traçam-se rotas e encruzilhadas com vistas a uma reapropriação programática e positivada da experiência de ser negro^[2].

Vontade de liberdade. Potência de imaginação. Invenção de mundo. Essas articulações da negritude são ambivalências e rescaldos da história e da realidade em que o ser-estar negros, necessariamente, significam lidar com o assombro da violência colonizadora e seu desdobramento no racismo estrutural (ALMEIDA, 2018). Num movimento, também libertador, a abordagem aqui defendida é o chamado afroperspectivismo, a partir das ideias de Renato Nogueira, como ponto de partida para o desenvolvimento de uma trama analítico-conceitual sobre visualidades afrocentradas. Assumindo-o como um motivo libertador, alocado numa ética ubuntu (RAMOSE, 2002), o afroperspectivismo seria “o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas” (NOGUEIRA, 2012, p. 147). Aqui, pesam valores tais como a ancestralidade e seus modos de operação espaço-temporal, o reconhecimento integral da cidadania da pessoa negra e a recuperação de uma autoimagem negada historicamente, reposicionando-a na afirmação identitária e também em seu questionamento e superação, a luta antirracista e o policentrismo multiculturalista, visando formas de partilha comunitária e, artisticamente, a ocupação de territórios.

Conscientemente fragmentário e incompleto, o afroperspectivismo prevê a recuperação e a criação de rotas estratégicas e de reposicionamento, uma vez que se tratam de histórias traumáticas, violências praticadas, genocídios, interrupções e interpelações que informam sobre formas desumanizadoras pelas quais homens e mulheres foram (e são) tratados, ao mesmo tempo que reivindica as histórias contadas, muitas vezes silenciadas, de sujeitos que ressignificaram não só a própria experiência, mas de todo um povo, num processo de luta que começa no período colonial e avança para contextos pós-coloniais. O afroperspectivismo assume, portanto, um posicionamento na linha contínua da afirmação positivada da negritude, aqui compreendida na sua especificidade afro-brasileira e na alocação do que denomino estéticas das resistências, em atualizações diversas.

As estéticas das resistências partem da compreensão e de um traçado de luta (contra o genocídio)^[3], resiliência/obstinação (o tropo é o quilombo)^[4] e, com mais ênfase, recobre o trabalho de invenção. Entre seus modos de articulação, estão os espaços caracterizados por vivências e experiências comunitárias que defendem saberes organizados na língua, na oralidade, no corpo, na culinária, na religião e na arte, compondo um repertório e um repositório de códigos e linguagens, populares e eruditos, na luta pela sobrevivência contra um movimento contínuo de sua desaparecimento. Refiro-me às rodas de samba e de coco, ao congado e reisado, às rodas de conversa, ao futebol de várzea, ao jongo, à capoeira, ao candomblé, umbanda, terecô, ao maracatu etc. Resistências também informam sobre outras tecnologias, códigos e linguagens, tais como as formas contemporâneas do hip hop, funk e das batalhas de poesias ou slams, a cultura hacker, os samplings e remixes, as gambiarras, e tantas outras formas de expressão. E também saberes institucionalizados na literatura, pintura, música, cinema, TV e vídeo, e o mundo digital. Escancarando o repertório amplo afro-centrado e seus sujeitos, a exposição histórica *Isso é coisa de preto*, no Museu Afro Brasil, curadoria de Emanuel Araújo (ARAUJO, 2018) dá o recado sobre a ideia atualizada de que o negro é o que ele quiser ser.

2. CINEMA DA NEGRITUDE QUEER

Emergências poéticas expressam-se em articulações da negritude como experiência estética. Esse texto, nesse sentido, destaca as falas e filmes do cineasta Juan Rodrigues que endereça o foco aqui para o cinema negro. É sobre esse campo específico que vamos refletir, justamente para extrair um entendimento do trabalho do artista, no contexto apresentado. Os filmes de Juan Rodrigues compõem o que ele denomina como a *Trilogia da Bicha Preta*, curtas-metragens que têm sido amplamente exibidos em festivais e também têm sido premiados^[5]. Sua presença no cenário audiovisual brasileiro adensa um coro recente de realizadores negros LGBT cujos filmes articulam narrativas e experiências poéticas até recentemente alheias à cinematografia brasileira^[6]. Estamos nos reportando, portanto, à formação específica de um campo da expressão artística em sua singularidade. Para fins de análise, passaremos a referir, especificamente, a essa produção artística como um cinema da negritude *queer*. Primeiramente, recuperemos Michael Boyce Gillespie, que define a negritude fílmica nos seguintes termos:

[...] a ideia de cinema negro não pode ser equivalente a uma ética da representação positiva e negativa que insiste no cinema negro em termos de política cultural, categoria imanente, gênero ou corroboração mimética da experiência negra. O

cinema negro deve ser entendido como arte, não como receita. [...] Não estou defendendo uma noção desracializada ou pós-racial do cinema negro. A negritude fílmica significa repensar o cinema negro e, especialmente, as perguntas que fazemos sobre esse cinema. Em particular, esse redirecionamento insiste que delinear a ideia do cinema negro como arte implica abordá-lo como uma prática que emana do campo conceitual da cultura visual e expressiva negras. Isso significa que, além da colaboração interdisciplinar com questões colaterais que abordam a arte da negritude, estou enquadrando a ideia do cinema negro em correspondência com a literatura, música, novas mídias, fotografia e arte contemporânea para uma concepção mais ampla da negritude como a visualização e produção criativa de conhecimento, que é um dos valores centrais da ideia de cinema negro. [...] a negritude fílmica é compelida pelo desinteresse em afirmar que o mundo da vida negro é a única linha de investigação que pode ser feita sobre a ideia do cinema negro. (GILLESPIE, 2016, p.02) Tradução minha

Gillespie é enfático em defender o cinema negro como expressão artística, daí a força do conceito de negritude fílmica, algo que amalgama a experiência histórica e política da *negritude* e que se atualiza no cinema por laços com uma cultura visual específica, em relação a outros campos artísticos. Para o nosso interesse, convém dimensionar que a mobilização de aspectos inerentes ao *ser* e *estar* negros no mundo, em conjunção e disputa com códigos, saberes e vivências LGBT, o que resulta numa atenção para corpos e subjetividades singulares. Adotamos o termo em inglês *queer*, cuja abrangência soa adequada para a análise que realizamos:

Escolhemos o *queer* como uma palavra de combate, designando a resistência aos abusos sociais e físicos em curso e sugerindo alianças geracionais e diferenças. Como Alexander Doty e bell hooks, vemos o termo *queer* “como ambos ... um local de resistência escolhido ‘conscientemente’ e um ‘local de abertura e possibilidade radicais’” para a expressão de perspectivas eroticamente “marginais”. *Queer* é também, por enquanto, o termo mais abrangente disponível, em muitos casos usado para abordar preocupações bissexuais e transgêneros, bem como aqueles considerados gays e lésbicas. Finalmente e, precisamente porque estamos conscientes de que podemos ser reduzidos a oposição, marginalidade e/ou lésbicas e gays, pretendemos que a palavra *queer* questione e exceda distinções binárias baseadas em limites físicos, para apontar as maneiras pelas quais, como Doty coloca, “o queer ... trabalha dentro do nonqueer, assim como nonqueer faz dentro do queer”. (HOLMLUND & FUCHS, 1997, p. 6) Tradução minha.

O cinema da negritude *queer* oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, marcados pela experiência estética e política de seus realizadores, negros e negras, que assume o repertório e o repositório do movimento da resistência que garante identidade e identificação aos sujeitos que se definem por esses lugares e posições. Referimo-nos a um setor específico da negritude fílmica, notadamente, narrativas e poéticas cinematográficas que colocam no centro a subjetividade e a corporeidade *queer* em sua diversidade, oferecendo, conseqüentemente, uma compreensão atualizada sobre a expressão visual e sonora dos filmes.

Essas articulações estão em sintonia com o que bell hooks (2019) nomeia como o *olhar opositor*, sendo a instauração desse outro ponto de vista que mexe com modos dominantes e hegemônicos na produção e representação de imagens e sons. hooks refere-se à mulher negra,

incorporamos sua trama conceitual à medida que estamos num território compartilhado sobre abjeção e rejeição que atravessam o olhar dominante sobre corpos comumente estereotipados. Assim, numa virada contundente, hooks elucida sobre o *prazer de questionar* imanente ao gesto da mulher negra diante das representações cinematográficas hegemônicas e que dão um valor particular ao *olhar opositor*. A realização no âmbito da negritude fílmica *queer* também promove esse enfrentamento, ao viabilizar modos estéticos e políticos de articulação de um olhar questionador e, por extensão, opositor a um sistema dominante de opressão. Nesse horizonte, o cinema da negritude *queer* não é um receituário contra homofobia e racismo, mas certamente, amplia o entendimento sobre lugares não visitados ordinariamente pela arte.

3. A TRILOGIA DA BICHA PRETA



FIGURA 1: *O Arco da Liberdade*

Os curtas-metragens *O Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019) compõem a Trilogia. São filmes elaborados por um cruzamento dinâmico de heranças do documentário e do filme experimental, com forte relação com as artes visuais, resultando em filmes ensaios vigorosos, em que pesa o gesto da auto inscrição da figura do diretor. Vamos proceder a uma análise que cruza a fala do cineasta, por meio de uma entrevista concedida a mim, via Messenger^[7] e também uma inspeção sobre a expressão visual e sonora dos filmes. A

opção em valorizar a fala de Juan Rodrigues se dá, à princípio por duas razões, o reconhecimento da importância de suas ideias que assumem um gesto inaugural no campo específico na negritude fílmica *queer*, por meio de sua voz e subjetividade que remetem a figuras historicamente ausentes na filmografia brasileira e também por considerar um potente cruzamento entre o sujeito empírico e sua história de vida e seus comentários sobre filmes fortemente marcados pela experiência pessoal. A seguir, nas palavras do artista, a apresentação de seu processo de formação artística:

A cinefilia deu origem a tudo. Quando eu era pequeno, passava muito tempo com minha tia e ela costumava contar as histórias dos filmes que já havia assistido. Virou um hábito nosso ver esses filmes. A gente costumava se programar quando víamos algum anúncio de filme que ela já tinha me contado. Fui criado por cinco mulheres. Comecei a trabalhar aos 9 anos. Fui ao cinema pela primeira vez quando tinha 12. Tinha uma rádio que costumava sortear ingressos pro cinema da cidade e um dia eu ganhei. Foi uma cerimônia, porque era uma daquelas situações de “primeira vez que alguém da família faz algo”. Quando fiz 18 anos a primeira coisa que fiz, legalmente, foi abrir uma conta numa locadora de filmes e a partir desse momento foi uma imersão nesse universo, onde me descobri pessoa e resgatando filmes da infância da minha vó, da minha tia... O cinema foi muitas coisas para mim. Cresci e fui criado numa favela em Alagoinhas, interior da Bahia. E a presença de uma feminilidade me afastava dos meus amigos e eventualmente me voltei para outros interesses, escapes. O cinema, livros, músicas... Buscar conhecimento, esse foi o conselho que mais ouvi da minha família. Todos esses processos se deram durante minha adolescência e foi um período muito conflituoso no que diz respeito a como eu me via, como lidava com as pessoas. A universidade chegou em um momento em que eu não tinha muitas perspectivas concretas sobre o que eu gostaria de fazer. A arte ainda é baseada em uma estrutura hegemônica muito forte. Não existem docentes negros no colegiado de cinema da UFRB. O curso mostrou suas limitações e coube a mim, em grande parte, buscar referências que fossem mais próximas dos meus ideais estéticos. O apego à formalidade técnica que prevalecia no curso, ao meu ver, não apresentava nenhuma revolução estética diante do que aprendemos. Os filmes não pareciam reagir às urgências do seu tempo.

Arco da Liberdade é o primeiro trabalho da *Trilogia*, e o desejo de ver o corpo negro na tela se traduziu por meio da autoimagem do realizador transmutada direta e indiretamente, na duração do filme. Primeiramente, ele aparece nu (Figura 1), logo no início, após planos de imagens de uma estrela, sob o som eletroacústico e seguido de uma máquina manual de escrever onde se datilografa a palavra *liberté*. Juan está numa escada, nos fundos de uma casa, ao lado de uma caixa d'água, uma imagem com pouca luz, tem cabelo loiro acobreado, usa um colar que se expande pelo peito, um xale repousa na parede de trás e tem um penacho na cabeça.

Está numa topografia que valoriza sua presença e os telhados de casas simples. As imagens tendem ao sombrio, ao mesmo tempo que são trabalhadas ritmicamente e texturizadas. Segue-se uma sequência de imagens de antenas, céu, campo e telas de TV anamorfizadas criam fortes efeitos visuais de decomposição do figurativo. Outra imagem de Juan irrompe, numa versão do corpo do diretor em movimento, também olhando para a câmera, atualizado em camadas de

texturizações, fusões, jogos de luzes e tonalidades. Aqui, sua voz em *over* remete a situações de fome e loucura, o conteúdo verbal irrompe como provocação e situa a colocação da cena sobre a liberdade e seus limites, referindo-se a sujeitos em errâncias e dispersões diversas, num tom alucinatório. O fluxo de imagens e sons vão desembocar num plano com um homem que parece ser um catador de papel (Figura 2).

Durante seu desenvolvimento, numa inscrição indireta do diretor, ouve-se a voz de Juan, repetindo a três amigos a mesma sequência de perguntas: o que é liberdade? O que você faria se fosse totalmente livre? O entrevistador e entrevistados parecem se conhecer, mas o estranhamento da pergunta é sentido e rompe com o clima de conversa para assumir a interpelação do diretor junto aos seus conhecidos. O *Arco da Liberdade* sugere ser um filme sobre a imaginação da liberdade, imagens que se associam à liberdade do corpo, da paisagem, da tecnologia da comunicação e sua apropriação, por fim, a última imagem de um trabalho precário, a liberdade colocada em seu limite, no capitalismo.



FIGURA 2 – O ARCO DA LIBERDADE

O *Arco da Liberdade* apresenta um encadeamento de imagens e sons que conduzem o espectador a refletir sobre a liberdade, sendo a imagem do próprio Juan, central e atravessadora do desenvolvimento do filme. Trabalho com a autoimagem que resulta numa performance vigorosa para o campo da auto representação, aqui lacunar, em que a identidade é mais um jogo de perguntas que um calculado ordenamento de ideias fixas. Esse trabalho com a autoimagem, como vemos, parte de um processo de criação que reitera a presença do feminino na constituição

de sua subjetividade e corporeidade, envolve a paisagem vivida e vivenciada, com marcadores sociais evidentes, e uma voracidade em relação ao campo visual, no contexto digital, de captura e ressignificação de imagens de arquivo. Esse processo reitera um desejo de ocupação, o que resulta em imagens e sons fortemente impregnadas dessas qualidades, sendo um dos eixos centrais, o movimento de construção do sujeito negro na tela:

Iniciei o processo partindo de uma urgência minha: “quero ver um corpo negro na tela”. A crise de representatividade que existe é um problema que acredito que só pode ser resolvido na prática. Quando nos conscientizamos de que nossas histórias serão contadas erroneamente por outros até o momento em que decidirmos tomar ação e contar essas histórias. Precisamos ser os agentes da mudança. E foi daí que parti. Fiz o primeiro curta, “arco da liberdade” ainda em 2015^[8] e nele me debruço sobre questões relacionadas a liberdade do corpo negro, a liberdade do pensamento, a liberdade de existir. Tanto a ideia quanto a realização do “arco da liberdade” partiram de um momento muito específico na minha vida, onde explorei diversos aspectos artísticos e intelectuais da minha experiência. Minha criação, por mais aberta que tenha sido, foi baseada em um conservadorismo muito grande que só consegui ver além dele depois dos 19 anos. Minhas experiências sociais, sexuais, intelectuais, lisérgicas, políticas... Tudo isso culminou em uma grande inquietação sobre o que significa, para mim, ser livre. Ele foi realizado, inicialmente, como atividade acadêmica. Eu queria ver um corpo negro na tela. Então o plano em que estou nu foi o que surgiu primeiro e todo o resto do filme foi construído em torno dele. Esse é o mais subjetivo e tecnicamente experimental da trilogia porque quando me refiro a “liberdade”, também me refiro a uma liberdade estética que eu ansiava muito, porque naquele momento os produtos da academia me pareciam engessados. Então como meu objeto de cena era meu próprio corpo, eu como diretor, montador, roteirista, etc. tinha total controle criativo para moldar a narrativa do filme da forma que eu pretendia. A escolha de não mostrar os entrevistados também fazia parte disso. De canalizar essas experiências externas na minha e vice-versa.

Em *O Arco do Medo*, segundo filme da trilogia, Juan Rodrigues atualiza seu processo de auto representação em três partes, na construção de uma visualidade singular. Na primeira parte, ele volta-se para sua autoimagem intermediada por inscrições verbais na tela e uma constante narração over. Várias formas de violência são evocadas em suas memórias de vivências periféricas. As imagens possuem ritmo acelerado e constroem-se em camadas, é outro Juan que a câmera revela. Nesse momento, o despir-se domina o plano da encenação, sob a voz over de Juan, memórias de infância são compartilhadas sobre tratamentos e violências homofóbicas a um garoto, xingamentos a um sujeito que revela não reproduzir modos e trejeitos da norma masculina. O plano sonoro também evoca a violência do tiro à solto na periferia, a bala que encontra o alvo. No plano da imagem, à medida que se despe, Juan estende o boné, a camiseta e a bermuda no chão, num duplo movimento, ao mesmo tempo de libertação de códigos de uma masculinidade compulsória e de marcação de um corpo ausente, como um índice, no chão, em sintonia com o que o espectador ouve. O fluxo de imagens (Figura 3) vai tomando conta do final da sequência, onde confluem imagens de arquivo, sobreposições e texturas sobre a imagem,

referências a cemitério, numa profusão visual, de códigos e linguagens que referem-se à morte e violência, sobrevivência e resistência pela arte. “Quem quer morrer pela arte?” Indaga a voz over. Essa mesma voz oferece um poema sobre estados de violência, e isso é arrematado com trabalho intenso na qualidade das imagens.

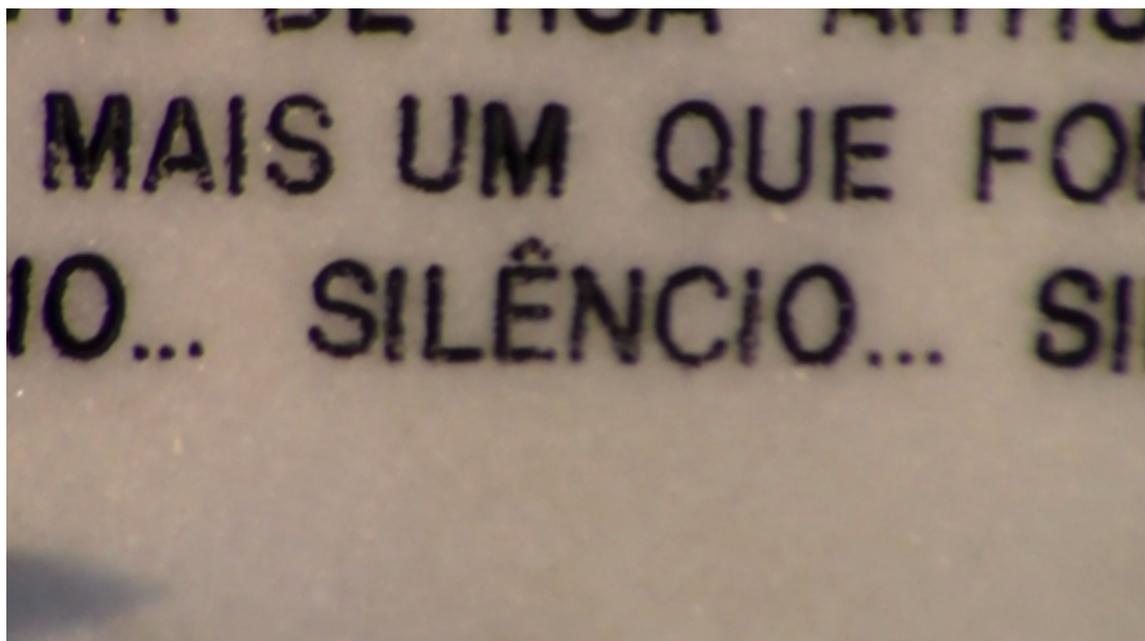


FIGURA 3: *O Arco do Medo*

A segunda parte apresenta Juan todo envolto em fita adesiva transparente de forte aderência. Ele está sem roupas, livrando-se com bastante esforço dessas faixas coladas. A imagem está em preto e branco e a sonoridade é apenas o ruído das fitas desgrudadas. A metáfora visual aponta para uma “troca de pele”, um processo de transformação já disparado pela troca de roupa da sequência anterior. Ir além de desnudar-se, transformar a pele, o corpo, metamorfosear-se.

A terceira e última parte compreende o vestir-se, ou melhor, travestir-se. Aqui, o verbal se entrecruza com a performance do corpo de Juan. À medida que ele vai colocando adereço, roupa e calçado femininos, são evocadas memórias de opressão à mulheres de sua família, várias formas de interdição às mulheres negras, trabalhadoras, com poucos recursos materiais. Um conteúdo que informa sobre a construção (e os limites) da feminilidade negra, em uma consciência da interseccionalidade que informa sobre discriminação e opressão. A performance do travestimento de Juan oferece-se, assim, como uma reação imediata a essas violências e, no ciclo do filme, a autoafirmação identitária de sua construção de gênero, com forte identificação com o feminino. Portanto, um engajamento poético que fabrica uma imagem da resistência pela apropriação dos próprios elementos que são ameaçados pelo universo da violência apresentado.

O segundo filme, “arco do medo” surgiu de um contexto diferente. Meu irmão foi assassinado em 2016 e o filme se tornou um produto do luto. Não consegui processar o que havia acontecido de outra maneira. O “medo” que me refiro no título se refere aos processos que nós, bichas pretas (lésbicas, travestis, bissexuais, trans negros) enfrentamos de fora pra dentro. Nós somos forçados a viver em um constante estado de medo, que frequentemente soa irracional, causados pela estrutura racista e lgbtfóbica da nossa sociedade. Eu sempre falo que o filme surgiu de um processo de luto, porque é mais fácil explicar a motivação. Eu me sentia culpado por ter sobrevivido. Meu irmão e eu fomos criados juntos, sob o mesmo teto, na mesma favela, sob a tutela das mesmas pessoas. Eu me perguntava constantemente o que havia nos separado. Não sei se foi minha sexualidade. Não sei se foi meu interesse pela escola. Não sei se foram os amigos que fiz. Sei que em algum momento houve uma ruptura e meu irmão estava envolvido com tráfico e pequenos furtos. Esse evento desencadeou vários traumas em mim, mas foi muito pior para minha mãe. Ao observá-la passar por isso, refleti sobre a existência dessas mulheres responsáveis por nossa criação: minha bisavó, minha vó, minha mãe, minha tia, minha irmã. Todas elas foram privadas de um futuro outro ou foram magoadas por homens. Mas apesar de tudo isso, todas elas insurgiram no meio de tudo isso porque cada uma queria que seus filhos estivessem em um lugar “melhor”, “onde não pude chegar”. E essa situação infelizmente é muito comum, então a possibilidade de abrir essas narrativas para outras pessoas fortaleceu muito o projeto e era algo que não estava dentro do meu controle. É impossível pensar sobre identidade, violência, um futuro outro, resistência e insurgência sem se debruçar sobre tempo, medo e liberdade. E sempre partindo de si para chegar ao outro. Para mim, autoconhecimento é a chave para reaprendermos a nos comunicar. Não será possível oferecer nosso melhor ao outro se não soubermos quem somos, pelo que lutamos.



FIGURA 4: *O Arco do Medo*

O Arco do Medo (Figura 4) apresenta o corpo do realizador em três momentos distintos, transformando-se, para chegar a um engajamento contundente, via expressão política e estética.

Permanece a pesquisa no plano da imagem e do som, com efeitos de pós-produção e mixagem que resultam em imagens e sons não realistas, distorcidos, fugazes. O filme é atravessado por várias formas de violência que, por extensão, afetam sobremaneira a população negra das periferias, em que mulheres e LGBTs são os mais vulneráveis. Portanto, há uma forte consciência sobre a potência do corpo do realizador, de onde emerge, de forma insurgente, uma consciência do uso da performance e de seus efeitos. Com esse curta-metragem, Juan Rodrigues recebeu o Prêmio Revelação do 29º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, com isso, ele viabilizou seu último filme, *O Arco do Tempo*.

Os filmes partem de um lugar de transformação que é de dentro para fora, e do outro pra dentro. Nós somos forçados a lidar com nossas questões internamente porque colocamos outras prioridades na frente de nos conhecer, nos amar, nos respeitar. Esquecemos do nosso passado porque estamos muito focados em vencer a “competição” da vida. Esquecemos que não estamos sozinhos. Deixamos pra trás nossa ancestralidade porque fomos ensinados a odiar o lugar de onde viemos, nossas tradições. Acredito ser impossível ter um futuro unido e viável a menos que possamos nos entender, nos conhecer e também reconhecer nosso lugar no mundo e nossas obrigações com o futuro de crianças como eu, como ele, ela, você. Nesse contexto, “arco do tempo” encerra a trilogia com essas reflexões, questionamentos que servem para ambos os lados, negros e brancos. Héteros ou LGBTQ+s. Acho que é um momento importante da história e precisamos ter a consciência de que, apesar do que nos dizem, somos mais fortes juntos. É algo bem clichê a se dizer, mas estamos na era da “terra plana”. É necessário voltar ao básico, recomeçar, estar aberto a se reeducar, a buscar conhecimento. Aprender com os erros que nos trouxeram ao que vivemos hoje. A trilogia é sobre todas essas questões, do ponto de vista de uma bicha preta, pobre e periférica que, como muitas outras antes e depois, recusa as restrições impostas pela classe, pelo gênero, pela “ordem natural das coisas”.

O terceiro filme assume ritmo e composição visual também diferentes das obras anteriores, filmes que bebiam fortemente da tradição experimental no processo de invenção das imagens e sons. Isso não ameniza uma forte característica da trilogia, o atravessamento de um modo de composição das imagens intimamente relacionado com as artes visuais, sobretudo nas elaborações que indicam aproximação com a videoperformance. *O Arco do Tempo* rompe com o discurso disruptivo e insurgente dos dois primeiros curtas, para oferecer uma construção mais serena da combinação entre imagens e sons, em que o corpo do realizador se oferece para adensar o movimento da auto representação, encontrando expressão distinta. Num fundo escuro, com música eletroacústica, o corpo de Juan Rodrigues se multiplica em três, vestido de short e camiseta vermelhos à esquerda, calça de algodão caqui e sem camisa ao centro, e de vestido vermelho à direita realizam movimentos delicados em combinações entre si que resultam, ao final, num cabo de guerra imaginário. Intercalando com essas imagens, a música que marca o tempo associa-se com duas imagens de carne crua, dependuradas nas extremidades, realizando movimentos circulares, estando Juan ainda ao centro, vestindo a mesma calça caqui e o cabelo

longo em deadlock. Uma imagem com forte carga simbólica, e que irá receber outro tratamento na sequência em que a tela está tripartite, em deferência ao campo das artes visuais. Após essa imagem tripartida, Juan aparece sozinho, ao centro, numa imagem que evoca uma queda num abismo, sua imagem vai gradativamente diminuindo, enquanto ouvimos em over, ele dizendo o seguinte texto, com imagens celestiais ganhando maior proporção:

[Eu destruí a caixa onde fui aprisionado, vivo e morto ao mesmo tempo, e então me vi caindo em um abismo em direção a autoconsciência, enquanto caio, tenho visões do momento em que acordo, e por três segundos, não nasci com o alvo nas costas, por três segundos sou livre para ser e amar, por três segundos eu não vivo entre pessoas que acreditam em mamadeiras de piroca, o peso da minha existência é o combustível que move o meu corpo, a glória de existir desafiando estatísticas, eu vivo atravessando a morte, eu recuso a sub-existência que nos é imposta, nós somos autores da nossa narrativa, serei livre quando não houver medo, muitos temem a inevitabilidade da morte, enquanto nós sonhamos com a possibilidade de viver, e para você, que observa a minha queda, resta a percepção da impotência do discurso e a necessidade da ação, nós continuaremos desaparecendo, não existe negação para nossas histórias, o futuro irá provar que os laços forjados na luta, no suor e no sangue do povo negro continuará mantendo as portas por onde passei aberta, eu não estou sozinho, você não está sozinho]

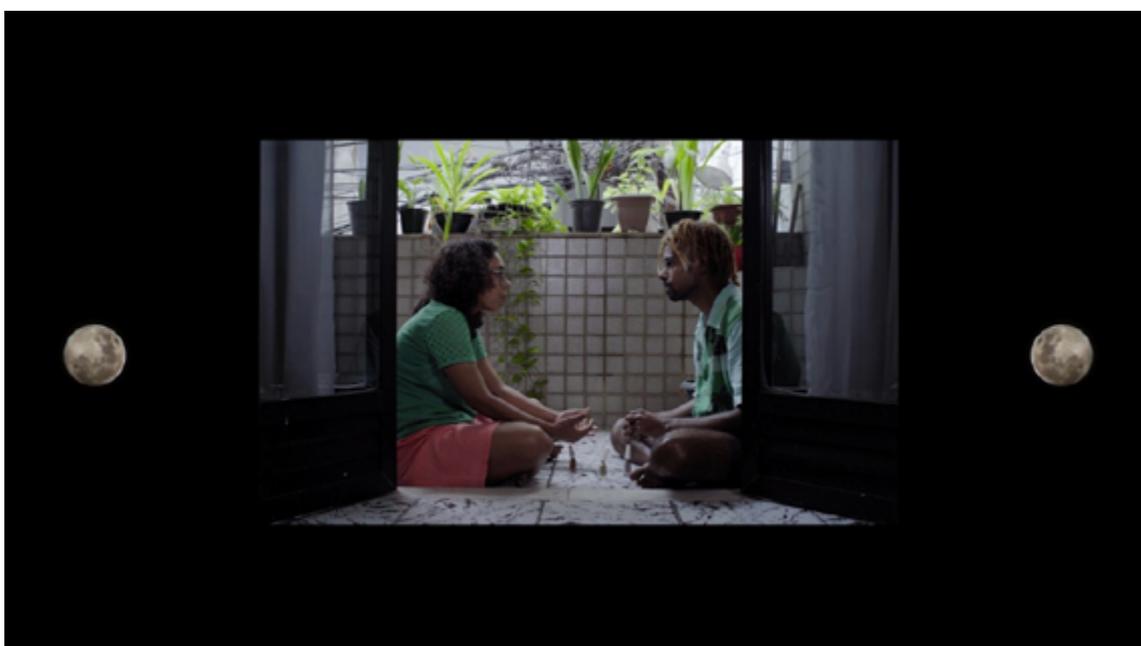


FIGURA 5: *O Arco do Tempo*

E passamos para as sequências confessionais e de depoimentos. Juntamente com Patrícia Bssa (Figura 5) e Dih Cerqueira, vemos Juan a direita do quadro, alternado, primeiro com Patrícia

e depois com Dih, sendo a câmera-tatame (à altura do chão) de dentro para fora, em que vemos os personagens numa varanda, à luz do dia, em digressões sobre os modos como as questões de identidade racial e sexual afetam diretamente os modos de ser cada um. Juan não fala, ouve atentamente enquanto passa esmalte nas unhas. Essas sequencias são complementadas com o depoimento de Malayka SN, drag queen que verbaliza uma série de asserções também sobre questões identitárias, com peso sobre os modos como os corpos dissidentes são fortemente violentados. São três falas contundentes sobre modos de ser e existir diante do peso do racismo e da lgbtphobia, ao mesmo tempo, as sequencias informam sobre construções de laços de solidariedade, de afeto e esperança entre pessoas negras. Um tipo de embaralhamento conceitual é oferecido no final dessas falas, justamente pelo grau de estranhamento de uma composição visual que combina cabeças cobertas com tecidos das extremidades do quadro e a carne crua rodopiante ao centro, o que adensa o grau de polissemia do curta-metragem.

A sonoridade que remete aos batuques nagô surge e reaparece no filme para se instaurarem plenamente na sequência final. Juan Rodrigues, na aparição mais casual dos três curtas-metragens está num quintal, (Figura 6), acompanhado de sua mãe, a irmã, um sobrinho e uma prima. Posam e sorriem para a câmera, numa comunhão feliz, à frente de uma árvore sagrada, o Iroko, um dos Orixás mais antigos, que representa o tempo e rege a ancestralidade.



FIGURA 6: *O Arco do Tempo*

O uso da sonoridade eletroacústica e uma profusão de imagens, algumas reportando-se à tecnologia e um sentimento de devir, um desejo de transformação, de ruptura levam a uma

relação da trilogia com o Afrofuturismo. Juan, a seguir, comenta sobre as questões de tempo, de futuro, de desejo de mudança que os filmes transbordam.

O som foi muito importante nesse processo porque foi a forma mais econômica e concisa que eu encontrei para evocar um universo que habita o imaginário das pessoas. Então me pareceu apropriado utilizar elementos orgânicos a sintetizadores. Eu fiz todo o som do “arco da liberdade e “arco do medo”, então minha pesquisa foi bem específica e aberta. Para o arco do tempo, o responsável pelo som recebeu de mim instruções com o tom e elementos que estariam na trilha. Esses “elementos orgânicos” que me refiro são, em parte instrumentos musicais utilizados no candomblé. E fiz essa escolha porque é no candomblé que se encontra todo o conhecimento em torno de ancestralidade que temos e é algo que só foi preservado porque muito do que se tem de história sobreviveu através da oralidade. Então o candomblé, para mim, ocupa esse espaço de base para toda e qualquer discussão em torno de ancestralidade. Quis associar esses sons a elementos de eletrônicos para criar essa textura de som e evocar um universo futurista proveniente desse espaço. Contudo, para além da estética visual que conhecemos como “afrofuturismo”, para mim é importante lembrar da filosofia por trás disso. Da possibilidade de um mundo que pode ou não existir. É pensar no futuro através de novas gerações. Assim como Minha Tataravó fez com minha bisavó, depois minha vó com minha mãe, minha mãe comigo e meus irmãos. Afrofuturismo é essa semente que elas plantaram. Que tantas outras mulheres negras plantam quando mandam seus filhos para escola, para aprender, para brincar, para crescer, sem saber se ela vai ver aquela semente florescer e dar frutos. Mas ela acredita e tem esperança, porque se não houver isso só existe o medo e as mulheres da minha família se recusaram a sentir medo perante o mundo.

Os três curtas-metragens compõem a Trilogia da Bicha Preta. Em diferentes modos, os filmes articulam composições visuais e sonoras inauditas, em que pesa a decisão de trabalho na superfície da imagem, por meio de intervenções nas inscrições de figuras, o trabalho de (re)enquadramento, a partição das telas, o trabalho com a repetição, as sobreposições e modificações anamórficas, sobretudo no efeito glitch caro à geração do cineasta. Nesse movimento de composição criativa da superfície da imagem, o corpo do cineasta é trabalhado nos três filmes como uma presença, cujos efeitos transbordam em aspectos estéticos, políticos, identitários e afetivos.

Assim, se os recursos de elaboração visual e sonora remetem, num primeiro momento à tradição experimental, isso certamente não compõem o plano dominante dos discursos dos filmes, pois há um tipo de endereçamento em relação às condições de vida do cineasta, performada de maneira enigmática e com estranhamento, porém diretamente relacionadas com temas caros à (auto)representação da negritude. Trata-se, portanto, de modos de enunciação que buscam arquiteturas não convencionais para lidar sobre questões da violência, de memórias traumáticas, de identidade e resistência e, sobretudo, uma rede de afetos que fortalecem a existência de vidas vulneráveis. Essa teia tecida compõe os eixos reivindicados pelo cinema da negritude *queer*.

Para mim, tem sido mais enriquecedor explorar tudo que uma imagem pode me oferecer: suas cores, os enquadramentos, as texturas, as luzes. No momento me interessa por todas as formas de produção de narrativa, seja um longa-metragem

ou um vídeo de Facebook filmado com uma câmera na vertical. Os filmes que gosto de ver partem, geralmente, de um lugar de subversão que não é comum na narrativa clássica. Nesse sentido, cineastas e artistas como John Waters, Rainer W. Fassbinder, Zózimo Bulbul, Jorge Lafond, Agnes Varda, Bill Viola, Basquiat, Francis Bacon e outros foram muito importantes na minha formação estética porque cada um apresentava questões que não tinham respostas certas ou erradas porque eram questões filosóficas, eles realizaram obras que abriram minha mente para diversas ideias novas e instigantes, que me motivaram. Minha maior preocupação quando estou criando é ter em mente o público. É inocência pensar que a audiência não faz parte do processo criativo. A história que eu tenho para contar não tem valor algum se eu não estiver disposto a abrir mão do controle criativo em prol de um melhor entendimento de quem assiste. Isso não deve implicar em produzir um filme “mastigado”, mas sim produzir um filme que permita ao espectador inserir sua própria subjetividade, suas experiências, para criar uma nova camada de entendimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio. *O que é racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. *Isso é coisa de preto: 130 anos da Abolição da Escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.
- DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- GILLESPIE, Michael Boyce. *Film Blackness. American Cinema and the idea of Black Film*. Duham, Londres: Duke University Press, 2016.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora 3, Universidade Candido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia. Introduction. *Between the sheets, in the streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997
- hooks, bell. *Olhares negros. Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NOGUEIRA, Renato. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN*, v. 3, p. 147, 2012.
- RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

-
- [1] Mesmo fragmentário e dispersivo, é próprio do desenvolvimento afrodiaspórico nomear e encontrar lugares onde se asseguram as lutas e conquistas da libertação e de reivindicação de outros territórios físicos e imaginários que possam recontar, numa perspectiva política reposicionada, sobre as narrativas colonialistas e seus efeitos, na formação do capitalismo. Zumbi dos Palmares, A Revolução do Haiti, Luiza Mahin, Frederick Douglass, Booker T. Washington, Luiz Gama, Sojourner Truth, Marcus Garvey e W.E.B Du Bois são fontes de referência nesse processo estratégico de afirmação identitária e luta política. Desse conjunto de ideias, a noção de dupla consciência, de Du Bois, irrompeu em seu poder de síntese, para calcular sobre a condição dos sujeitos diaspóricos: “Todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar.” (DU BOIS, 1999, p. 90).
- [2] Nesse sentido, o chamado movimento transcontinental da negritude que inclui Aimé Césaire, Leopold Damas e Léopold Sédar Senghor e também abarca a Renascença do Harlem, a Imprensa Negra Brasileira, o Teatro Experimental do Negro, o Movimento Negro Unificado oferecem-se como respostas, no campo da arte, do pensamento e da comunicação para potentes narrativas diaspóricas, de reposicionamento, ressignificação e refazimento da própria experiência.
- [3] A referência aqui é a publicação O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado. (NASCIMENTO, 2017).
- [4] Retomo aqui a obra O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista. (NASCIMENTO, 2019)
- [5] Troféu Candango de Melhor Filme Universitário, no FestUni, parte da 50ª Edição do Festival de Cinema de Brasília, Melhor Curta Baiano, no XIII Panorama Internacional Coisa de Cinema, em Salvador, Melhor Curta Baiano na 2ª Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste, Feira de Santana, e Prêmio Revelação no 29º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo.
- [6] Afronte (Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor, 2017), NEGRUM3 (Diego Paulino, 2018), Perifericu (Nay Mendil, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira, 2019)
- [7] As entrevistas foram feitas durante o segundo semestre de 2019.
- [8] O curta-metragem foi realizado como trabalho para uma disciplina de graduação, no curso de cinema da UFRB, sob responsabilidade de Marcelo Matos, importante referência para o realizador.

Ensaio Visual: Série Sapatona

GÊ VIANA

Nasceu no vilarejo Centro do Dete - Santa Luzia - MA / Vive em São Luís – MA.

Criar um caminho na arte hoje parte da ideia de denúncia, lançando mão das categorias estéticas, penso no legado deixado pelos fotógrafos que denunciaram em cliques o cotidiano das grandes metrópoles, guetos e povos tradicionais. A partir de um processo em Santos com Livia Aquino, pesquisadora do campo das artes visuais, resolvi usar a “”imagem precária”” e os meios de apropriação das fotos históricas, já que na maioria dos meus trabalhos vê-se o uso de outras camadas fotográficas.

As imagens de arquivo que trago são imagens que ainda carregam um trauma histórico do nosso povo, então pensei num modo de apropriação para trazer outras narrativas, que trabalhem possibilidades mais felizes, pois sinto que nossa felicidade está em risco. Sigo inspirada pelos acontecimentos da vida familiar e do cotidiano, num confronto entre a cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação, no ato de fotografar corpos, que assume vários recortes com a fotomontagem, colagem analógica e digital, retornando um segundo corpo gerando lambe-lambe em experimentos de intervenção urbana.

Busco repensar em uma retomada interna a descolonização da minha mente, para que isso se aplique também nos meus trabalhos e que eles floresçam num acompanhamento de iniciação pela identidade ancestral. Domesticaram nosso corpo, nossa língua e o fazer dele, coube a mim expandir essa busca sobre minhas origens e o meio em que eu acesso, lugares que transito com a fotomontagem, colagem, pixação.

Quando criança lembro que mamãe pagou uma pessoa para registrar nossos corpos, foi uma tarde de manuseio com vestimentas e arrumações de poses, um senhor apareceu trazendo consigo uma câmera fotográfica, achei genial aquele lençol grande esticado atrás de mim e dos meus irmãos, foi um dia atípico, pois hoje não tenho conhecimento de registros fotográficos em momentos com a família ou algo do tipo. A fotografia sempre esteve longe de mim, hoje eu entendo que a fotografia é o outro de nós, escrever esse texto é voltar às minhas lembranças, da falta de acesso a fotografia para compreender esse lugar/imagem/perfomático.

<https://www.instagram.com/indioloru/>

■ SOBRE A SÉRIE “SAPATONA”

Manipular imagens icônicas de casais cis, fotografias que vagueiam na internet agora migram para o mundo LGBTQ+ com variações corporais recortadas sem o interesse de um recorte preciso, são imagens de baixa qualidade por se tratarem de fotografias de arquivo. A série “Sapatona” percorre um ambiente em preto e branco, nostálgico, amoroso, compondo um universo de cores.

Em um outro instante vou colhendo em cliques imagens que vem a mim de casais lésbicos, gays, corpos que vagueiam também nos grandes centros, festas. Essas duas formas de apropriação: a de salvamento em rede e em clique “real” me fazem pensar sobre o lugar desses corpos em sociedade: criar uma realidade existente para confrontar a dureza do meio - a sociedade precisa aceitar nossos corpos num ato amoroso em público e isso tem que ser naturalizado!

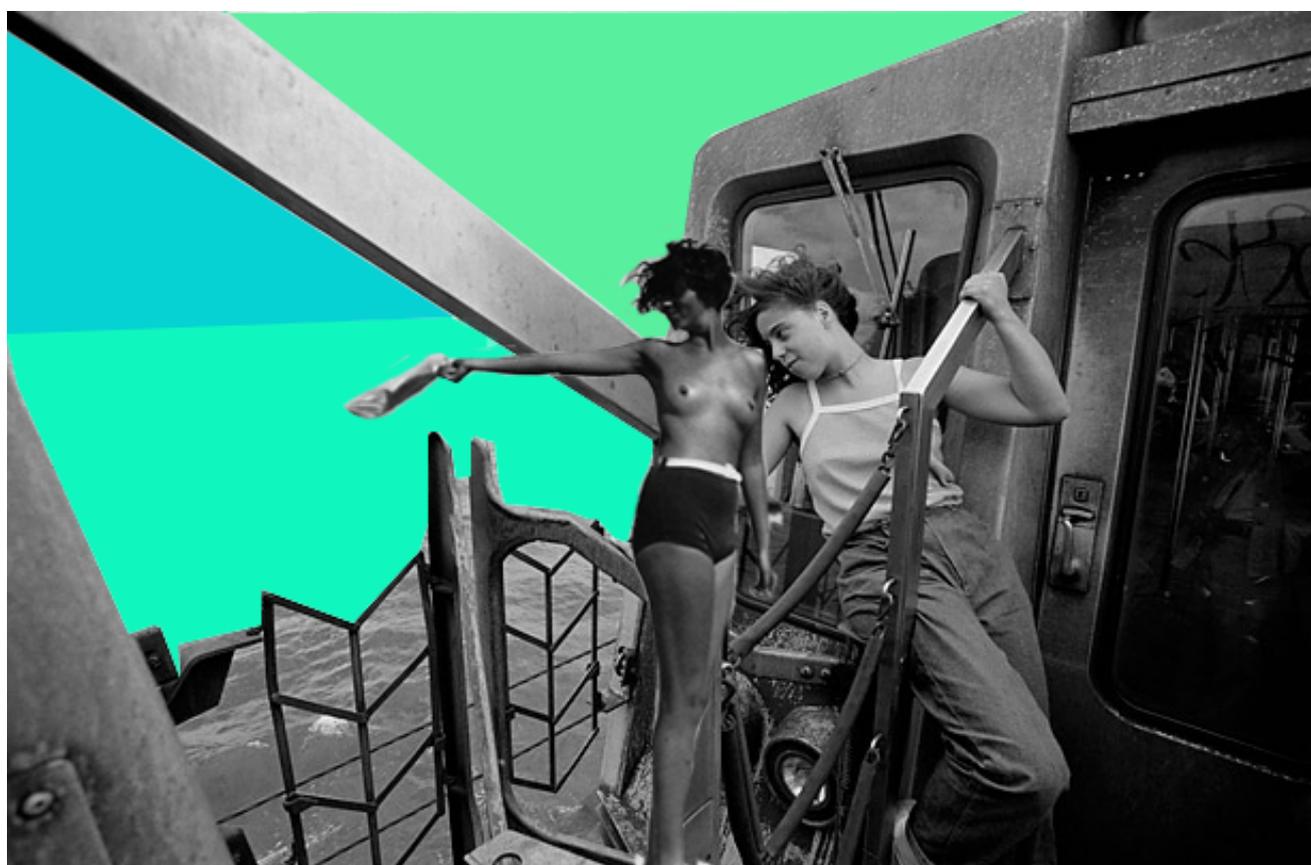
Imagens de casais lésbicos alteradas porque se faz o uso de um outro rosto por cima do heterossexual. Pensando nesses dois tipos de salvamento de arquivos me ponho a lembrar das leituras de Hans Belting quando ele diz “A questão das imagens dilui as fronteiras que separam as épocas e as culturas umas das outras, porque só para além das fronteiras se encontram as respostas adequadas”.

Sapatona está nesse lugar do corpo em liberdade, corpos que se cruzam, se saram, queremos estar bem nesse mundo e, a todo momento, estar vivos e amando.













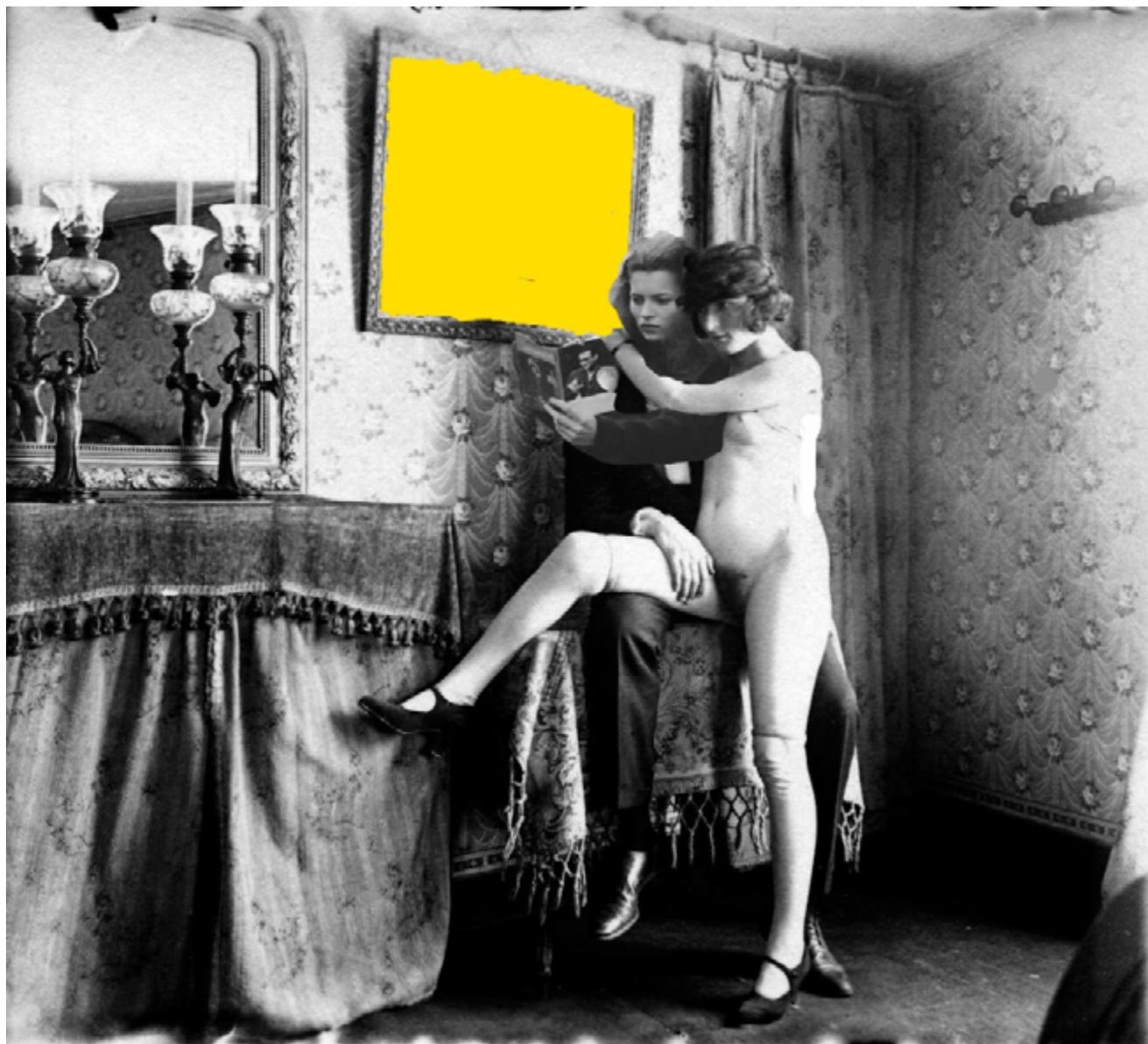














Epifanias de Urubutsin na sagração de Upaon-Açu: montagem e memória na insurreição do conhecimento

*Urubutsin epiphanies in the sacred of Upaon-Açu: editing and memory
in the insurrection of knowledge*

ALBERTO GRECIANO MERINO

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Produção da Imagem (NUPPI/IFMA-UFMA) realizou estágio de pós-doutorado (PDJ-CNPq) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (POSCOM/UFES).

RESUMO

O presente trabalho procura desenvolver uma reflexão crítica sobre as possibilidades estéticas do cinema para investigar as múltiplas facetas que fundamentam a realidade e sobre sua capacidade para que esse exercício se torne uma forma de pensar e proceder diante da história. Para tal fim, desenvolve-se uma análise interpretativa da tática discursivo-reflexiva utilizada na montagem do filme "Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu". As possibilidades que traz esse procedimento de montagem vão se embasar a partir de um marco teórico que aborda conceitos transversais para definir o caráter conflituoso e instável na/da imagem. O interesse é aventar a ideia de que as imagens são tocadas por contingências para instigar uma consciência de que a mirada sobre a realidade é uma tomada de posição social e historicamente determinada.

Palavras-chave: arquivo; montagem; performance.

ABSTRACT

This paper seeks to develop a critical reflection on the aesthetic possibilities of cinema to investigate the multiple facets that underlie reality and its capacity of this exercise to become a way of thinking and dealing with history. To this end, an interpretative analysis of the discursive-reflective tactics used in the assembly of the film "Urubutsin and the consecration of Upaon-Açu" is developed. The possibilities that this assembly procedure brings will be based on a theoretical framework that addresses transversal concepts to define the conflicting and unstable character in/of the image. The interest is to suggest the idea that images are touched by contingencies to instigate an awareness that the view on reality is a social and historically determined takeover.

Keywords: archive; editing; performance.

INTRODUÇÃO

O surgimento do suporte digital nas tecnologias da comunicação favorece o desenvolvimento de uma nova capa no sistema de organizar nossa cultura e, em consequência, transforma nossa forma de pensar. No cenário da imagem digital, produz-se uma reformulação do documentário que deixa de lado a função de elaborar uma memória histórica objetiva através da gestão, descrição e hierarquização das imagens. Seguindo a Foucault, entende-se que esse modo pragmático de criação atende a um regime de verossimilhança que contribui fundamentalmente para uma construção do saber onde “o documento se transforma em monumento” (FOUCAULT, 2009, p. 8). Com base nessa concepção Le Goff ratifica que os documentos, e consequentemente as imagens documentais, “não expressam objetiva e inocentemente uma verdade sobre uma determinada época”, mas sim “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 10).

A partir dessa perspectiva consideramos que as imagens estão atravessadas pela ótica complexa da instabilidade e do conflito, num regime de pós-verdade onde já não é tão interessante utilizar o documentário para representar a realidade sob a ótica de uma crítica política ou social; na atualidade o que concerne ao cinema é investigar os fundamentos da realidade para expor seus matizes como um ato político. Por isso, como aponta Català (2017), talvez seja mais apropriado falar de “cinema do real” (p. 186) que de documentário, pois nosso propósito é entender que o cinema é um dispositivo de imaginação e conhecimento com potencial para operar como uma ferramenta de vanguarda útil para investigar as múltiplas facetas da realidade. Isto é, compreender que sua capacidade para construir e desconstruir a realidade implica tanto explorar e mostrar suas raízes quanto os vínculos e relações que o universo simbólico das imagens estabelece com o real. Essa condição operativa que traz consigo o “cinema do real” propicia uma estética que dá forma aos problemas da realidade mediante a apropriação, reciclagem e remediação das infinitas imagens latentes nos arquivos audiovisuais.

Para fundamentar essa premissa, este artigo assume a noção de arquivo que George Didi-Huberman toma de Walter Benjamin; dessa perspectiva, “a marca histórica das imagens não só indica que elas pertencem a uma época determinada, mas também que quando investigadas podem revelar o momento crítico do ‘real’ que carregam no seu fundo”. A imagem de arquivo demanda portanto o “cruzamento constante dos acontecimentos, das palavras e dos textos” (Didi-Huberman, 2001, p. 274). Estamos propondo uma atividade ou gesto que recupera a proposta do projeto arqueológico-arquivista de Foucault para questionar os discursos impostos numa linearidade sem ruptura. Com isso, trata-se de desafiar o prestígio e autoridade que se confiam aos projetos unívocos de ordenação da nossa cultura. Segundo Deleuze, esta tarefa

do historiador arquivista se instala “numa espécie de leitura diagonal que vai criar espaço para as conexões que podem surgir nas entrelinhas das informações” (1970, p. 195). Quer dizer, é estar aberto para ‘ver o invisível’, o que não se manifesta objetivamente, reconstruir episódios do passado como se fossem do presente, ver além das imagens e deixar que elas manifestem sentidos implícitos (não visíveis).

O escopo deste trabalho passa por desenvolver uma análise interpretativa sobre as possibilidades do cinema para compor estruturas estratégicas de memória. O que se pretende é apontar para um discurso cinematográfico reflexivo que interioriza uma distância estratégica com o material e converte esse deslocamento narrativo numa maneira de pensar e de proceder diante da História. Nossa abordagem teórica reúne uma série de conceitos transversais que permeiam a obra de alguns dos autores que têm desenvolvido teorias em torno do arquivo e da montagem, como Warburg, Benjamin, Foucault, Deleuze Didi-Huberman ou Català. Embora os trabalhos desses pensadores estejam afetados pelas tensões do tempo em que viveram e vivem, o que nos interessa é que eles concordam, por vias distintas, em aventar a ideia de que a imagem de arquivo e o arquivo de imagens são tocados por contingências. No seu entendimento não existe, portanto, a possibilidade da recuperação total de uma memória, mas sim a necessidade de interferir em sistemas de valores impostos que oprimem a possibilidade de novos pensamentos e compreensão de mundo. Com isso, trata-se de revelar um efeito de montagem que suscita no espectador aquilo que Brecht denomina como estranhamento, ou seja, um distanciamento que favorece a assimilação do conhecimento e provoca a possibilidade de um olhar crítico sobre a história. Em suma, ao focar nessa possibilidade da montagem, o que interessa é instigar no leitor/espectador uma consciência de que a mirada artística sobre a realidade (da qual ele é partícipe) não é um discurso imaculado e transparente, mas sim uma toma de posição social e historicamente determinada.

Para elucidar essas questões neste trabalho, estabelece-se um procedimento metodológico de análise qualitativa a partir de um marco teórico embasado em conceitos estéticos que vão se apresentar através da forma ensaio. Esse critério está complementado através de um estudo de caso que aborda as singularidades da tática discursivo-reflexiva utilizada na montagem do filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu”^[1].

SOBRE URUBUS E A SAGRAÇÃO DOS ACERVOS IMAGÉTICOS: APRESENTAÇÃO DO ESTUDO DE CASO.

O filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” é um ensaio de 30 minutos de duração produzido pelo coletivo NUPPI^[2]. Esta obra ressignifica o registro vídeo-gráfico da performance “A Sagração de Urubutsin”, que foi executada pelos artistas Sara Elton Panamby e Filipe Espíndola^[3] no dia 30 de outubro de 2014 na praça Nauro Machado do Centro Histórico de São Luís do Maranhão^[4]. A performance foi gestada por Sara no decorrer da sua pesquisa de mestrado “O Corpo-Limite”^[5].

Segundo as palavras da artista, esse trabalho sustenta um discurso onde “a fisicalidade e experiência informe do corpo atravessa camadas, dos rituais de passagem às políticas urbanas, cria complexidades e zonas desestabilizantes que revelam saberes via percepção e sentidos através de uma experiência poética em carne-viva”. O trabalho parte da perspectiva das modificações corporais no contexto das transformações extremas e se insere no campo sensível da radicalidade das ações marcadas por penetrações e porosidades para traçar um percurso acerca das práticas de corpo que “borram fronteiras, abrem fissuras e desviam, criando novos caminhos poéticos, novos jogos de significação” (PANAMBY, 2014, n.p.).

Na “Sagração de Urubutsin”, Sara Elton revela a recriação da imagem mítica de Urubutsin, o Urubu Rei presente nas cosmogonias das tribos indígenas do Xingu que traz a sabedoria do fogo, da noite e do dia. Para tal fim, evoca o signo das resistências ancestrais através da vulnerabilidade e da fragilidade com o intuito de causar incômodo e provocar outros processos de entendimento do corpo e dos lugares que este ocupa. Nesse processo de criação experimental, a artista também incorpora sonhos e alucinações mediante uma série de elementos estéticos, dramáticos e sonoros. Dentre eles ela destaca a imagem de uma santa profanada que chamou de Nossa Senhora de Escarnificina. A Santa segundo sua descrição:

Nasce de uma colagem, um devaneio de uma travesti prostituta que é estuprada por Jesus e seus apóstolos durante a Última Ceia. (...) Com penas de urubu na cabeça, coroa de ossos e abridor de boca, experimentei então esta entidade em experimentos performáticos, que sempre me evocavam a uma violência inevitável, instintiva, como a violência do parto (PANAMBY, 2014, n.p.).

O trabalho estabelece ainda uma encruzilhada de tramas constituída por fragmentos de histórias familiares (especialmente da avó recém falecida) e referências pessoais elaboradas através de uma série de sons coletados em arquivos privados da família, canções indígenas, ruídos e interferências. Com esses fragmentos a artista cria uma trilha sonora (que depois será incorporada como elemento angular na composição do filme), procurando um lugar de cruzamento entre os discursos autobiográficos, o delírio dos processos de livre-associação, as performances

de rua realizadas pela cidade e uma pesquisa de interpretação cultural densa. Desta forma, em meio a um pensamento entrópico e no âmbito do que Antonin Artaud (1984) propôs como “teatro da crueldade”, nasce um mito de criação pessoal que trata de atravessar essas camadas de memória e (des)afeto. A potência poética dessa experiência ritual reside nas visceralidades e no transbordamento de zonas ocultas ao conjurar os limites do corpo com “as memórias das mortas e as lembranças fugidias para se tornar vivas pelo pulsar: de um povo, um corpo, um pássaro, devir...” (PANAMBY, 2014, n.p.).

A artista nos informa ainda que no substrato dessa pesquisa com perfurações corporais existe um arcabouço simbólico que carrega a presença insistente de imagens discursivas: “fotografias, interferências, colagens, textos manuscritos, desenhos malfeitos”. De tal forma que durante o processo de execução da cerimônia se produz uma liquefação visual desses espectros que se funde conjuntamente com a aporia textual de um “corpo escrito, corpo descrito, corpo inscrito”; numa vivência sensorial em que o sangrar se transmuta num ato pictórico e político de sobrevivência (PANAMBY, 2014, n.p.).

Diante da exposição desse complexo ritual, compreendemos que a performance ultrapassa o ato masoquista de espetar o corpo com dezenas de agulhas ornamentadas com penas de urubu para exibir uma narrativa que consegue apresentar o caos poético do sinistro, ou seja, aquilo terrivelmente incompreensível, inexplicável e estranho que o discurso linear da História não dá conta. Isso nos levou a intuir que era plausível sublimar numa outra esfera essa revelação carnal dos indizíveis que se perfilam no magma das emoções que a atuação da artista desvela. Por isso, ao definir qual poderia ser a tática apropriada para publicar o material captado durante a ação da performance, consideramos oportuno deslizar os significados desde o plano das memórias latentes da artista para as memórias passivas de uma sociedade condenada a reincidir nas imperfeições da sua história.

Encarar esse desafio de deslocar o ato da sagração desde o âmbito pessoal até o social, supõe apostar pela elaboração de uma constelação de imagens que fusiona as geografias do corpo e do território através do cruzamento dialético entre as imagens da performance e diversos fragmentos audiovisuais que recobram memórias dispersas da história do Maranhão^[6]. Nesse sentido, faz-se uso de uma compilação de imagens escolhidas no vasto acervo fílmico que o repórter cinematográfico Lindberg Leite captou no Estado do Maranhão na década de 1970^[7]. O filme também utiliza imagens de uma reportagem realizada pelo telejornal “Imagens do Dia”^[8] sobre os altercados acontecidos durante “a balaiada de São Luís”, que foi como ficou conhecida a greve que paralisou a cidade em 1951. Da mesma forma são utilizadas fotos extraídas dos arquivos da Fundação Brasil Central, da Comissão Rondon e dos fotógrafos Bispo Cândido Penso e Elder Camargo de Passos. Igualmente são usadas obras de artistas plásticos maranhenses,

como as aquarelas que Edson Mondego realizou para ilustrar o livro de Carlos de Lima “Lendas de Maranhão”, ou as xilogravuras da série lendas e mitos realizadas por Airton Marinho; assim como também diversas imagens de anjos que foram produzidas no Maranhão ou que residem em arquivos localizados na cidade de São Luís.

A montagem do filme respeita a ordem sequencial da mise-en-scène apresentada na performance, o que permite dividir sua estrutura narrativa em seis atos: I) Introdução; II) Acrisolamento; III) Verrumação; IV) Encarnação; V) Libertação; VI) Sudário. Porém, os atravessamentos epifânicos que propõe a montagem promovem uma desfragmentação dos sentidos e um processo de reflexão. Esses cruzamentos são potencializados através da constelação de espectros anacrônicos resgatados dos acervos referidos e também pela frequência fantasmagórica que imprime a trilha sonora desenhada para o filme. De tal maneira que, a linha coerente de exposição dos acontecimentos na performance se desvanece para se revelar como uma anamnese de terror (po)ética e política.

DISRUPÇÃO E COLAGEM NA ENSAMBLAGEM ANACRÔNICA: UMA PULSAÇÃO DOS FRAGMENTOS/FENÔMENOS.

O processo criativo do filme “Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” parte desse princípio constitutivo fundamental do cinema que é a montagem, mas assimilando uma forma de proceder onde a fragmentação e construção se corresponde com a técnica da colagem. Invoca-se essa técnica a partir da concepção que foi utilizada pelos movimentos de vanguarda para confrontar os padrões aceitos da arte renascentista. Ao se assimilar esse espírito, a contiguidade metonímica das imagens perde consistência como estrutura básica significante do aparato cinematográfico. A montagem dessa obra reivindica que a vocação ontológica do cinema não passa pelo desejo proibitório que projeta Bazin para reproduzir a realidade através da transparência emascarada do *raccord*. O ato criativo praticado na montagem apela para a produção de sentidos numa lógica onde os significados se configuram através de uma justaposição heterodoxa dos fragmentos que determina novas leituras das imagens além do realismo indicativo. Parafraseando a Deleuze (1985), podemos dizer que a montagem neste filme efetua uma composição onde o plano de imanência da “imagem-movimento” excede a subtração material da “imagem-percepção” e a pragmática dos atos da “imagem-ação”, para se sublimar na absorção refratária da “imagem-afecção” e na impressão subconsciente da “imagem-pulsão”. Essa disposição da montagem que

se situa entre a involução e a deflagração convoca uma intensidade que vai além da correlação dos fenômenos.

Podemos entender melhor o propósito dessa eleição atendendo à fotomontagem^[9] da performance realizada por Jesus Perez "Chuseto". O fotógrafo utiliza os registros que captou durante a representação para elaborar uma articulação causal e cronológica do evento. Nesse caso, a montagem é entendida como um instrumento gerador de discurso que se utiliza para produzir um relato que se subordina à cadência dos acontecimentos. Em outras palavras, na sua construção do tempo diegético o autor não parece estar interessado no processo de pensar e construir a ordem da montagem pelo caráter representativo da espacialidade inerente ao labirinto das imagens, mas sim em subordinar o tempo e ritmo da montagem ao princípio de discursividade narrativo codificado segundo as regras da continuidade (Foto 1,2,3). A incorporação da trilha sonora condiz com essa estratégia compositiva, já que seu arranjo serve basicamente para reforçar o caráter sequencializador da montagem. Com isso não queremos desqualificar o trabalho criativo desse artista nem desestimar a potência das suas imagens. O propósito é indicar que a montagem se estabelece em função de um método que prioriza a percepção da ação na imagem, o que denota a assimilação da imagem como uma realidade física do mundo exterior e não como uma realidade psíquica na consciência. Se acudirmos às taxonomias (SANCHEZ BIOSCA, 1996; PINEL, 2004; AUMONT, 2005; AMIEL, 2010) estabelecidas pelos grandes teóricos da montagem podemos nominar o trabalho de Chuseto como "rítmico" (Eisenstein) e de "continuidade" (Balázs), ao estabelecer níveis de relação de "sujeição argumental" e "reprodução imitativa" (Arnheim) que servem para conservar a coerência narrativa. Ou seja, os critérios valorativos utilizados para efetivar a "correlação visual" (Vertov) entre os elementos formais se definem segundo uma utilidade pragmática para plasmar uma continuidade relacional elementar de progressão entre as unidades fotográficas.



FOTO 1 e 2: Sequências da fotomontagem realizada por Jesus Perez "Chuseto" para divulgar a performance "A Sagração de Urubutsin".



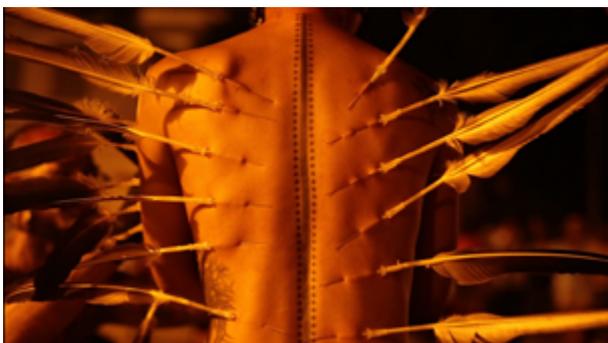
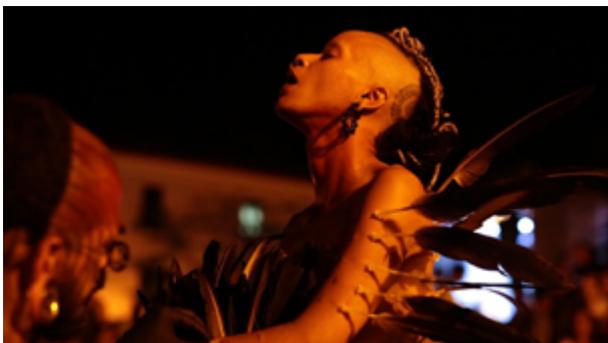
FOTO 3: Sequências da fotomontagem realizada por Jesus Perez "Chuseto" para divulgar a performance "A Sagração de Urubutsin".

Sob outra perspectiva, a proposta do filme "Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu" favorece a exploração significativa de todo o conjunto de traços e fatores definidos a priori na performance. Assim, através das fórmulas de associação que se descobrem a posteriori na montagem, as sustâncias contidas no conjunto das variáveis físicas que discorrem no enquadre são levadas em conta. A progressão desse filme recai na correlação visual que se estabelece entre os intervalos das imagens mas, neste caso, esses indicadores de construção não se estabelecem para conservar a coerência narrativa e sim para instituir um conjunto de ideogramas associativos. Porém, a dialética que se estabelece entre as imagens ultrapassa a pura mecânica de choque das "atrações" e fissura o instrumento discursivo de conhecimento da "montagem intelectual" (Eisenstein) para assumir sua configuração por "correspondências" (Amiel) e "distâncias" (Peleshian). De maneira que o sentido do filme não descansa nos elementos significantes, mas nas relações que se estabelecem entre eles por meio de ritmos e rimas, cruzamentos e constelações.

Essa forma de proceder não deixa de ser paradoxal porque a profunda correspondência que se estabelece entre as imagens está determinada pela pugna que se trava entre o que favorece e o que resiste a/à fluidez dos planos. Assim, quando as imagens da performance (Foto 4,5,6) são interpeladas pelos registros da implementação do "Projeto Pioneiro de Colonização"^[10] (Foto 7,8,9), estabelece-se entre esses fragmentos uma série de chamamentos e sensações contíguas que vão transformar o incessante devir da performance numa matéria complexa e contida. As espetadelas que recebe a performer trazem consigo reminiscências dos colonos,

do desmatamento das florestas, da ocupação desordenada do território etc. Essa associação denota um eterno retorno marcado pela exploração dos recursos como fonte insustentável de uma economia de mercado ao serviço de um capitalismo devastador. Estabelece-se, portanto, uma conjunção de gestos onde o ritmo é dado tanto pela métrica quanto pelos ecos internos, configurando-se uma respiração na montagem que, como define Vincent Amiel, é “constituída tanto pela inspiração (o que as imagens e os seus signos permitem inalar, agarrar, conservar) como pela expiração (o que as rupturas abrem, deixam, abandonam)” (2010, p. 90). Essa pulsação introduz uma ligação sensível e inteligível que vai situar a indeterminação da performance numa dimensão mais estacionária ao refrear seu objeto para recompor sua expressão a partir de uma significação formal e uma ressonância afetiva diferentes.

Estamos apontando para uma noção de montagem pensada por Didi-Huberman como uma “exposição de anacronias que procede mediante a explosão da cronologia”, visto que “corta as coisas reunidas e conecta as coisas separadas” (2008, p. 159). Essa disposição dialética que se fundamenta no decorrer da montagem confere um caráter autônomo a cada fragmento através de um processo de apropriação e reciclagem de significados. Ou seja, o que importa é recuperar o material, reciclar, interferir, liberar essas imagens e sons das funções políticas, ideológicas e estéticas que tinham em seu contexto original para lhes atribuir um novo sentido. Trata-se de expor o que Peleshian nomina como “realidade desmontada: uma versão da realidade, ausente da realidade, mas que tem a sua própria realidade” (PELESHIAN, 2010, p.14).



FIGURAS 4, 5 e 6: Imagens do registro videográfico realizado pelo coletivo NUPPI da performance "A Sagração de Urubutsin".



FIGURAS 7, 8 e 9 : Imagens tomadas por Lindberg Leite durante a implementação do "Projeto Pioneiro de Colonização" na região de Buriticupu - MA.

"Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu" propõe uma liberdade de sentido que é dada pela abertura da montagem. Essa abertura da montagem, ou abandono do sentido imposto, elabora-se e modula mediante o jogo recíproco que estabelecem as ressonâncias dos planos através de pulsações visuais e se revela na amplitude estrutural do filme. As correspondências dos planos culminam na (re)-evolução da película sobre si mesma, é uma questão de circularidade da imagem e do filme no seu conjunto, como uma visão holográfica ou fractal onde cada fragmento contém o todo. Podemos sintetizar que através da montagem o filme transforma o paradoxo diegético dessas cenas numa unidade poética.

MELANCOLIA E MELODRAMA NO ENSAIO ALEGÓRICO: UMA MONTAGEM DE PENSAMENTO.

A proposta deste filme segue a ampla tradição do cinema de apropriação pela forma ensaio, essa estratégia ametódica que irrompe no cinema para liberar o documentário das regras de jogo que impõe a teoria científica. Nesse caso, a configuração do ensaio se vale dos recursos da montagem de correspondências para traçar um percurso singular pela globalidade da história contemporânea. Poder-se-ia dizer que ao solicitar do espectador a possibilidade de retrocessos, recordações ou sensações deslocadas, o filme se desliza por uma densidade temporal onde os conceitos se entrelaçam e compõem uma ordem mútua entre ideias e fatos, preservando assim a fecundidade fluida do pensamento. Dessa forma, a verdade que apresenta o filme não se designa indicativamente e sim se revela como conhecimento reflexivo. Isso se consegue porque a montagem atua como a dobradiça do pensamento, ou seja, como produto e origem da reflexão, tanto a sua própria quanto à do espectador. Sendo assim, sua força estética não se reduz aos significantes simbólicos, mas sim recai na epifania de um pensamento que penetra nas coisas estabelecendo uma ponte efêmera entre o geral e o particular, entre o concreto e o subjetivo, entre a razão e o sentimento.

Essa disposição heterogênea e reflexiva que cristaliza no filme através do ensaio serve para exprimir aquilo que não tinha manifestação possível e supõe um modo estilístico de exposição do conhecimento. Isto é, através da montagem esse filme-ensaio estabelece uma forma de representação que, além de refletir sobre as imagens expostas, vai estabelecer um conjunto de relações para provocar que delas brotem formas reflexivas. Godard, no capítulo 3A de suas "Histoire(s) du cinéma" (1998), define essa disposição de uma forma muito aguçada através do silogismo "pensamento que forma/forma que pensa". Neste caso, a poética da montagem molda uma forma de ver inusitada, algo completamente diferente de um registro da realidade sensivelmente adulterado e totalmente díspar de um modo de expressão mais ou menos aparentado com a linguagem. A montagem é aqui um fragmento do real que, ao tratar de esclarecer uma realidade indissolúvel, apreende-se através da experiência melancólica de um realismo melodramático.

A condição melodramática que detém o filme se ativa ao ensaiar uma montagem transversal que cria linhas de intersecção entre os registros da performance e os materiais preexistentes devidamente apropriados e reciclados. As imagens desses acervos são extraídas de seu entorno e utilizadas para compor um conjunto que nada tem a ver com a funcionalidade específica do tempo histórico em que foram captadas. Já não revelam passivamente uma recordação mas, como aponta Català: "interpelam o espectador a partir de sua condição de imagens sem história, ou seja, sem anedota mas com um grande conteúdo emocional" (2009, p. 106). Constrói-se assim um olhar

emotivo-mental que conjuga a consciência do tempo humano, o tempo de um passado que se vive com estranheza pela segunda vez e de um futuro cuja condição se considera desconhecida. Um tempo de repouso do espírito, de recolhimento ao encontro do íntimo, que através do transe melancólico assume e experimenta sua essência para pensar e proceder criticamente.

Nesse ponto a realidade melodramática que emerge no filme se torna sinistra, porém nunca antes tinha estado tão viva como nesse momento, porque as tensões que percorriam suas entranhas jamais tinham se manifestado tão à flor de pele para vivificá-las. Seguindo Kristeva, pode-se concluir que a índole “melancólica-reflexiva” desse filme está necessariamente instalada entre “os dois polos conecessários e copresentes da opacidade e do real” (1987, p. 112). Vive nessa fronteira porque a montagem ativa um processo de liquefação contínuo no qual a verdade está em perene transformação e a emoção gera uma inflexão nas imagens que permite contemplar a verdadeira face da realidade.

Se o caráter melancólico do filme encarna a operação de aunar um sentimento e um pensamento para expor os verdadeiros limites da realidade e, conseqüentemente, anunciar o advento de uma outra faceta da verdade, sua montagem também trata de recuperar a potência que detém a alegoria como instrumento de organização das memórias e do saber. As alegorias, tal como explica Català, estão sempre presentes nas imagens, porque nelas existe um duplo fundo que condensa a emoção e a vibração, um substrato que parece funcionar de forma autônoma e que as conecta diretamente com o imaginário social. Dessa maneira, para além do seu procedimento clássico “que consiste em converter as ideias em coisas”, ou seja, em imagens e símbolos, as alegorias também estabelecem relações a partir do próprio território visual “situando o observador num nível superposto à imagem literal ou realista”. Essa noção que propõe Català excede inclusive a inversão moderna que efetua Benjamin quando assinala a conversão das coisas em ideias; dessa nova perspectiva o fundamento da alegoria ativa um procedimento retórico que supõe “uma reconversão das imagens em formações mentais de caráter simbólico que reconfiguram o representado” (CATALÀ, 2012, p. 72-74).

Entende-se que as imagens de arquivo utilizadas no filme resistem ao tempo, emanam ecos do passado, e quando se recuperam se transformam ganhando uma vida nova para, dessa forma, como produtos de novos olhares, serem capazes de estimular os pensamentos e a imaginação do espectador. Ou seja, através do gesto iconoclasta da reciclagem-colagem, a montagem se propõe interrogar visualmente o objeto referencial das imagens para que o observador tome consciência de sua contingência. Dito de outra forma, a montagem do filme busca criar relações insólitas e fomentar a confiança no papel ativo de um espectador que tem a tarefa de ensamblar os elementos que surgem na tela. De tal maneira que as sequências apresentadas no filme podem ser observadas como um território ou paisagem aberta a diferentes e diversas formações

visuais em função das interpretações particulares. Pois é aí, nesse ato de oferecer a possibilidade de processar subjetivamente as representações, onde tem suas raízes o mecanismo que o dispositivo alegórico utiliza para captar o real.

PULSAÇÃO, SUBVERSÃO E SOBREVIVÊNCIA NA ESTÉTICA DAS RUÍNAS: UM ESPAÇO POÉTICO PARA DESCOLONIZAR AS MEMÓRIAS.

“Urubutsin e a Sagração de Upaon-Açu” utiliza material de arquivo para lidar com um passado mais ou menos recente que é invocado para revivê-lo a partir de uma nova mirada que estava oculta. A montagem do filme, ao traçar uma tática subversiva para experimentar com esses arquivos, explora possibilidades escondidas nos gestos ocultos das imagens para buscar suas oportunidades de sobrevivência. Essa sobrevivência que habita no gesto e o constitui, e que Aby Warburg denominou *Nachleben*, é justamente o ritmo de sua aparição e de sua persistência no jogo da repetitividade. Assim, através de associações anacrônicas, como a que Warburg utiliza no seu “Atlas Mnemosine” (2010), as imagens do filme alcançam uma dimensão espectral e são carregadas de uma espécie de energia rítmica fantasmagórica. Warburg denominou esse arquétipo do retorno das formas “pós-vida” como *Pathosformel*. No decorrer da montagem a pulsão de repetição anacrônica do “*Pathosformel*” recompõe sensivelmente o que sobrevive nas imagens desses acervos. O traço que imprime essa supervivência permite pensar nas imagens do filme como expressões heurísticas, ou seja, representações que superam a polaridade estabelecida entre sua tendência à fixação como *imago* e sua irreprimível disposição ao movimento. Dessa forma, o gesto reflexivo da montagem ritma este vaivém entre o que cristaliza e o que desloca, suscitando uma recomposição sensível na memória dos espectadores que, ao atravessar fulgurante a História recente do Maranhão, faz indissociável a forma do conteúdo e estabelece um contato inusitado entre o tempo imediato e o tempo remoto.

Essa articulação alegórica da História que se efetiva mediante traços de memória forma um campo estético de reflexão em permanente instabilidade, efemeridade, destruição e recomeço. Dessa maneira, a interlocução poética que se estabelece entre as imagens apresenta os fatos históricos como as ruínas de uma história que ainda pode ser escrita, criada, inventada. De acordo com as noções de Walter Benjamin (1996), essa obra atende ao surgimento de vestígios de memória que escaparam à História oficial e que são incluídos na narrativa para valorizá-los. Nesse sentido, o método estratégico da montagem não é aplicado para indiciar apenas o que

foi, mas sim para revelar potencialidades que ficaram no passado e, desta forma, evidenciar a necessidade de repensar a verdade historiográfica.

A reapropriação que o filme faz das imagens captadas pelo cinegrafista Lindberg Leite nos anos de chumbo da ditadura militar, arruína assim qualquer possibilidade de fortalecer a corrente de transmissão imitativa dos relatos forjados nas estâncias do poder fático (Igreja, banca, federação das indústrias, meios de comunicação, etc.). Isto é, pretende questionar a narrativa da História através de um exercício de resistência à imitação dos relatos institucionalizados para, dessa forma, poder reatar possíveis laços com um passado arruinado pela catástrofe e a violência.

O *modus operandi* nesse filme se desmarca profundamente da metodologia que utiliza o Museu da Memória Audiovisual do Maranhão^[11] (MAVAM) na identificação, catalogação e disponibilização do acervo de imagens de Lindberg Leite. Apoiando-se no nobre objetivo de cumprir com sua missão social de possibilitar à população maranhense o acesso às imagens deste acervo, o MAVAM desenvolve duas linhas de atuação para processar esse material. Por um lado participa na produção de um documentário de longa-metragem intitulado “Pelos Olhos de L.L.”^[12], e por outro introduz uma estratégia de marketing digital em redes sociais.

O documentário tem na sua base cinco acontecimentos: os eventos sociais organizados pelo colunista social Pergentino Holanda, as festas de Carnaval nos clubes e ruas, a vinda do pasquim a São Luís, o primeiro comercial realizado no estado e o lançamento do livro “Missa Convite” de Edson Vidigal. Tais eventos são utilizados para apresentar os registros de Lindberg Leite através de depoimentos atuais de pessoas que aparecem nas imagens e de comentários de outras pessoas que os identificam e falam sobre os eventos retratados (Foto 10, 11). Para tal fim, os diretores aplicam um modo de enunciação expositiva que, seguindo a classificação cunhada por Bill Nichols (2005, p. 142) se corresponde com o método de representação clássico. Ou seja, com o intuito de estabelecer a impressão de objetividade e argumento bem embasado, a narrativa do relato agrupa os fragmentos do mundo histórico captados por Lindberg Leite numa estrutura retórica que responde a uma lógica informativa transmitida verbalmente. A montagem, neste caso, serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Não se trata aqui de fazer uma análise exaustiva da narrativa do filme, mas é inevitável apontar as dificuldades e limitações que esse tipo de enunciação apresenta para dar conta da complexidade do real nessas imagens.



FOTOS 10 e 11: Capturas de tela do documentário “Pelos olhos de L.L.” referentes ao desfile realizado pelas Forças Armadas no dia da celebração da Independência e ao clipe da música “Boqueirão”, composta e interpretada por Giordano Mochel.

Por outro lado, a estratégia de conteúdo digital que o MAVAM promove nas redes sociais consiste em publicar pedaços do material bruto desse acervo no canal TVMAVAM^[13], que está hospedado na plataforma YouTube. Além disso, e com o intuito de ter mais acessos, esses fragmentos são publicitados através de posts nas contas de Facebook da instituição e do próprio diretor^[14]. Os materiais divulgados normalmente levam as logomarcas da instituição e são apresentados numa cartela que, sob a etiqueta genérica “recortes da história”, também detalha um título específico para identificar seu conteúdo (Foto 12). Essas marcas da enunciação são reforçadas com legendas que identificam pessoas nas imagens e também através da sobreposição de uma trilha sonora assertiva que corrobora a função expositiva aplicada por meio dessa metodologia.

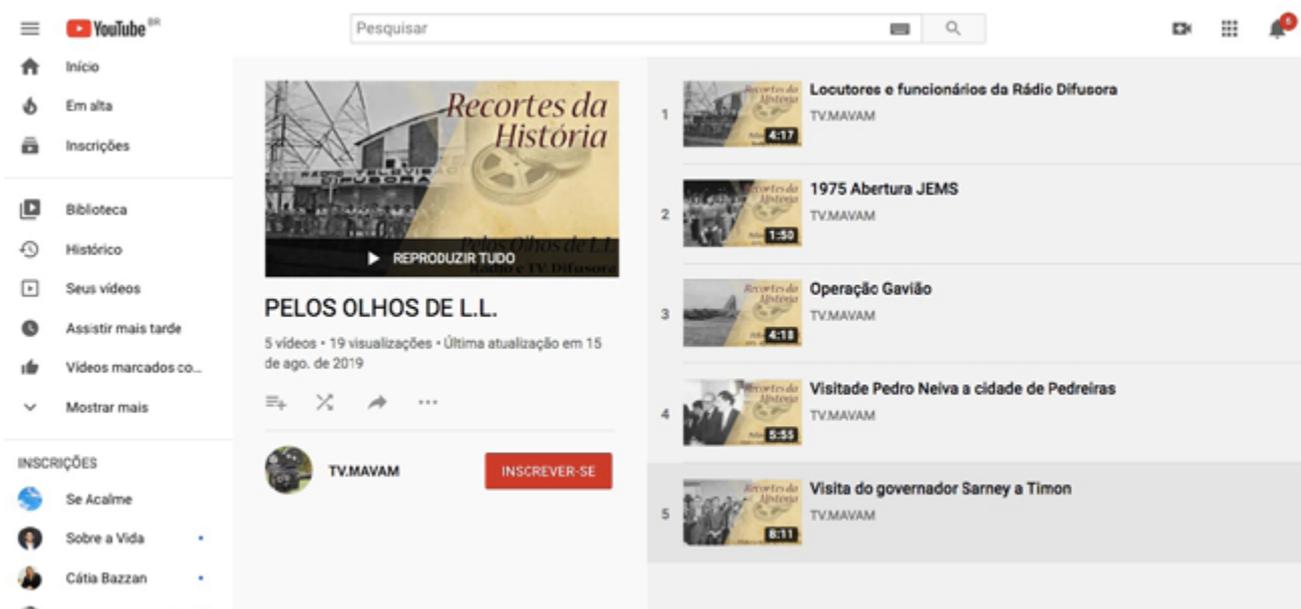


FOTO 12: Captura de tela do menu da playlist intitulada “Pelos olhos de L.L.” publicada no canal TVMAVAM que está hospedado na plataforma Youtube.

O procedimento executado pelo MAVAM responde ao que Foucault (1996) define como “regime de verdade positivista”. Ou seja, essas práticas e técnicas garantem e ratificam uma determinada percepção objetiva da verdade histórica e, dessa forma, enquadram-se num conjunto ordenado de proposições e disciplinas normalizadoras que organizam e controlam os discursos para planificar a conduta humana. Com esta avaliação não estamos querendo desmerecer o esforço da instituição, nem menosprezar uma concepção iluminista que aposta no progresso da ciência como fonte de conhecimento, mas sim indicar que sua atuação promove uma transmissão imitativa que submete os indivíduos às instituições e aos procedimentos normativos do poder.

A partir de uma concepção filosófica diferente, no filme “Urubutsin” o valor simbólico dessas imagens recai na sua capacidade de rememorar um passado sinistro e esse ato de memória é redentor porque se aplica partindo de seu carácter universal. Mas não precisamente no sentido reacionário de impor uma realidade particular como universal, e sim naquele que, como lembra Reyes Mate, “é capaz de ver o todo em cada parte devido à intervenção do princípio construtivo” (2006, p. 302). Nessa ideia de universalidade, a dimensão absoluta está na singularidade da vida de cada indivíduo, de modo que a experiência pessoal e subjetiva prevalece sobre a construção da História como um grande relato.

O filme pode se integrar no que Ramusyo Brasil (2017) denomina como “cine ebó latino-americano”, porque a experiência que transmite essa supervivência do gesto sinistro se impõe como uma energia de confrontação, um contragolpe plástico, vector significativa que como diz

Didi-Huberman, faz de toda história uma verdadeira 'psicomagia', uma sintomatologia cultural e de toda imagem um resultado provisional, singular e virtual (2002, p. 199).

Em suma, o que este filme trata é de ressignificar o resíduo simbólico, transformar as ruínas dos acontecimentos passados em matéria de conhecimento e, conseqüentemente, explorar a terribilidade coletiva das memórias praticando uma revolução do estrato mnemônico que seja capaz de descolonizar os acontecimentos da supremacia dos discursos da História.

CONCLUSÃO

As perspectivas de pesquisa aqui apresentadas partem da premissa de que as imagens documentais não são a expressão da verdade inocente e objetiva de uma época determinada; no seu fundo carregam o poder da sociedade do passado e podem revelar o momento crítico do "real". Na conjuntura da imagem digital o cinema se constitui numa poderosa ferramenta para compor estruturas estratégicas de memória, de modo que a tarefa do cineasta comprometido com seu tempo passa por apresentar leituras transversais que consigam manifestar sentidos que não são visíveis.

A análise interpretativa realizada neste artigo confirma que através da operacionalidade da montagem é possível elaborar um discurso cinematográfico reflexivo que favorece a assimilação do conhecimento ao ser capaz de provocar um olhar crítico sobre a história. Conforme o demonstrado, a montagem de correspondências e a forma ensaio desestabilizam e desafiam o prestígio dos discursos que impõem uma linearidade sem ruptura e a autoridade dos projetos unívocos que tratam de ordenar o pensamento e a cultura segundo um sistema de valores estabelecido pelas instituições e os procedimentos normativos do poder.

A avaliação crítica realizada sobre o método estratégico subversivo aplicado na montagem do filme "Urubutsin e a sagração de Upaon-Açu" confirma que, ao experimentar com as imagens de arquivo e com os arquivos de imagem, é possível alcançar uma liberdade de sentido e, dessa forma, evidenciar a necessidade de repensar a verdade historiográfica. Para isso é fundamental estabelecer uma disposição dialética que conceda a cada fragmento um caráter autônomo através de um processo de apropriação e reciclagem de significados. No caso do filme analisado as imagens se liberam das funções políticas, ideológicas e estéticas que tinham através das relações alegóricas de sobrevivência e da pulsação melancólica que estabelecem no próprio território visual.

Finalmente, o exame efetuado sobre a montagem do filme determina que através do realismo

melodramático é possível interferir no conjunto de preceitos que oprimem a possibilidade de novos pensamentos e compreensão de mundo. Nesse sentido a montagem traz evidências de que ao criar relações anacrônicas insólitas se fomenta o papel ativo do espectador, esse deslocamento arruína a corrente de transmissão imitativa dos relatos forjados nas estâncias do poder fático e se converte numa maneira de pensar e de proceder diante da História.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984 (1964).

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRASIL, R. *Maranhão 669 e a potência das imagens*. São Luís (Maranhão): Edifma, 2017.

DELEUZE, G. Un nouvel archiviste. *Critique*, 274, p. 195-209, 1970.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CATALÀ, Josep María. *Pasión y conocimiento*. MADRID: Cátedra, 2009.

CATALÀ, Josep María. “Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani”. In: Fernández, Vanesa e Gabantxo, Miren. *Territorios y Fronteras. Experiencias Documentales Contemporáneas*. BILBAO: Universidad del País Vasco (UPV-EHU), 2012.

CATALÀ, Josep María. *Viaje al centro de las imágenes: Introducción al pensamiento esférico*. Santander, España: Shangrila Ediciones, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Le monument contre l'archive?* (entretien avec Daniel Bounoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.), *Le cahiers de médiologie*, n. 11, 2001.

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

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

KRISTEVA, *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*. Paris Gallimard, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Carlos de. *Lendas do Maranhão*. São Luís: [s.n.], 2006.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Trotta, Madrid, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PINEL, Vincent. *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós, 2004.

PELESHYAN, Artavazd. *Teoría del montaje a distancia*. Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de Mexico (UNAM), 1972.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1996.

SILVA, Sara Panamby Rosa da. *A sagração de Urubutsin. Ensaio sobre um discurso da carniça*. Karpa, Los Angeles: Cal State LA, vol. 7, n.p., 2014.

<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/sara1.html>

-
- [1] No momento da publicação deste artigo o filme ainda estava no processo de distribuição no circuito de festivais, com o fim de facilitar ao leitor a possibilidade de assistir o filme os produtores liberaram um acesso restrito através do seguinte link: <https://vimeo.com/410791526>. Para acessar o conteúdo é preciso solicitar a contrassenha enviando uma mensagem de e-mail ao endereço: albertogreciano@gmail.com.
- [2] O Núcleo de Pesquisa e Produção da Imagem (NUPPI) é um coletivo de pesquisadores vinculado ao Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Dirigido, roteirizado e montado por Alberto Greciano Merino, a produção do filme conta com a participação de Jane Maciel, Ramusyo Brasil, Matheus Santos, Bruno Soares, Carolina Libero e Edu Cordeiro, entre outros.
- [3] Foi a única apresentação da performance num espaço público ao ar livre e na ocasião contou com a participação especial de Edson Mondego, Bruno Soares Ferreira e Carlos Medeiros.
- [4] A performance formou parte da programação do II Simpósio NUPPI de Arte e Mídia e da Mostra OVER12H (IX Aldeia Sesc Guajajaras). A programação desses eventos pode ser consultada nos sites: https://simposionuppi.wordpress.com/programacao/?fbclid=IwAR2KW0SUwjOp1gIpqNPxG2KgXCKLi_R-3bzAnhpkWQdB0fOs6MZsi1UjShI <http://aldeiasescguajajaradeartes.blogspot.com/p/agradecimentos.html>
- [5] A pesquisa foi realizada durante os anos de 2011 e 2012 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES-UERJ) e teve a orientação do Prof. Dr. Aldo Victorio Filho. A performance foi apresentada pela primeira vez em 2013, na casa-ateliê da artista (Casa 24, no bairro de Santa Teresa), como conclusão da pesquisa e defesa da dissertação.
- [6] Essa transposição se concretiza na locução que adota o título do filme em relação ao nome da performance, onde a sagração se desloca desde o Urubu Rei até o topônimo Upaon-Açu, que era o termo com que os Tremembés (Tupi-Guarani) nomeavam a Ilha de São Luís.
- [7] O cinegrafista foi um dos pioneiros no estado a prestar serviços audiovisuais através de sua produtora Lindberg Filmes SL. O acervo que ele legou está composto por filmagens realizadas utilizando câmeras com bitola de 16mm. Nesses arquivos destacam-se os registros realizados como cinegrafista dos governadores Pedro Neiva de Santana (1971-1975) e Nunes Freire (1975-1979), ao acompanhar os eventos da agenda oficial (inaugurações, visitas oficiais, desfiles militares, etc), mas também as coberturas que fez de eventos sociais para famílias abastadas da sociedade maranhense (aniversários, casamentos, bailes de carnaval, etc), além de registros de diversos eventos culturais (clipes musicais, recitais de poesia, serestas, etc).
- [8] A reportagem foi exibida na TV Tupi de São Paulo no dia 10/10/1951.
- [9] Recuperado de: <https://vimeo.com/111657833>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.
- [10] Projeto de colonização executado pelo governo do Estado do Maranhão na região de Buriticupu a partir do ano 1973, através do qual foram oferecidas terras a uma boa parte dos milhares de produtores rurais que trabalhavam para latifúndios em diversas regiões do Maranhão e do Brasil. O projeto tem provocado um processo de ocupação do território muito conflitivo pois o lugar já era habitado por índios Guajajara desde 1940 e pelos Awa-Guajá que haviam fugido do litoral maranhense aproximadamente em 1650.

- [11] Unidade produtiva e operacional integrada na Fundação Nagib Haickel.
- [12] Dirigido por Fernando Bayma e Joaquim Haickel, o filme é realizado em coprodução com a Objetiva Filmes e a Guarnicê Produções, e conta com a pesquisa de Cinaldo Oliveira, Joan Santos, Fernando Bayma e Joaquiã Haickel.
- [13] Recuperado de: <https://www.youtube.com/channel/UCEWQytLxhKZ2gLs-wGn55FQ/videos>. Acesso em 7 de março de 2020.
- [14] Recuperado de: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011538095436> e <https://www.facebook.com/joaquim.haickel>. Acesso em 3 de março de 2020.

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

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

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^[1]. 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^[2]

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, prenunciando 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.^[3]

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.^[4] 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.^[5]

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”^[6] sobre essa imagem, 1,2 milhão de pessoas aglomeravam-se no centro de Santiago para a maior manifestação chilena desde o retorno da democracia^[7]. 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^[8]

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^[9], 113 acusações de tortura, 24 de violação sexual e irrefutáveis 26 mortos^[10]. 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?^[11] 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 20/012020.
- 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>. 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.

Fotografia contra Vontade: as fotografias de Dorothea Lange dos campos de concentração dos Estados Unidos

Photography against Will: Dorothea Lange's photographs of the US concentration camps

ANDRÉ KEIJI KUNIGAMI

Graduado pela UFRJ, mestre pela UFF e doutor pela Cornell University (Ithaca, NY). Atualmente é pós-doutorando na University of North Carolina at Chapel Hill. Pesquisa cinema e imagens em movimento, teoria crítica racial e regimes estéticos das tecnologias eugenistas, com foco no cinema silencioso brasileiro e japonês.

RESUMO

Este artigo tem como objeto principal as imagens que Dorothea Lange produziu para o governo estadunidense dos campos de concentração para japoneses-americanos durante a guerra do Pacífico (1941-1945). Considerando o contexto das políticas raciais, as restrições visuais sobre os campos e a forma como as imagens foram produzidas, suprimidas e comentadas, percebemos que algumas das imagens de Lange resistem à inscrição original, produzindo um contra-arquivo frente à vontade inaugural que as produziu. Propomos aqui uma atenção às imagens dos corpos imóveis, sugerindo ali uma resistência à demanda da "inclusão" no futuro da estado-nação liberal.

Palavras-chave: Dorothea Lange; campos de concentração; japoneses-americanos

ABSTRACT

This article's main object are the images of the concentration camps for the Japanese-Americans, produced by Dorothea Lange for the US government during the Pacific war (1941-1945). Considering the context of racial politics, the visual restrictions over the camps, and the way the images were produced, suppressed, and commented, we notice that some of Lange's images resist their original inscription, producing a counter-archive against the inaugural will that produced them. We argue for an attention to the images of immobile bodies, suggesting that they show a resistance against the demand for "inclusion" in the future of the liberal nation-state.

Keywords: Dorothea Lange; concentration camps; Japanese-Americans

INTRODUÇÃO

A remoção e o encarceramento da população de japoneses e descendentes da costa oeste dos Estados Unidos, a um só tempo, responderam e consolidaram o pânico anti-amarelo nos momentos pós-Pearl Harbor, no final de 1941. Estes campos de concentração, que se espalharam pelas regiões sudoeste e pela costa oeste do país, deram início a uma disputa pela imagem no projeto de um arquivo da nação, tornando-se espaço político primordial entre a documentação e a representação. A necessidade de produção de imagens foi promovida pelo War Relocation Authority (WRA, em português: "Autoridade de Reassentamento de Guerra"), o órgão do governo estadunidense responsável pela remoção das populações "inimigas" e pela administração dos campos. A câmera fotográfica tornou-se, dessa maneira, um objeto de suma importância: se, por um lado, o WRA contratou fotógrafos profissionais para "documentar" todo o procedimento, por outro, este mesmo órgão sabia que registros fotográficos deveriam ser controlados, proibindo assim qualquer um dos internos de produzir imagens das suas vidas nos campos. A coexistência paradoxal do *medo* e *impulso* às imagens é um fenômeno comum a regimes de encarceramento, e a distinção dessas duas categorias evidencia como o Estado acreditou numa possível eloquência unívoca dos dispositivos e na necessidade de seu controle na conformação de um arquivo.

Neste artigo, será abordada a maneira como o paradigma do realismo funcionou no esforço "multiétnico" do governo dos Estados Unidos durante a Segunda Grande Guerra, no contexto biopolítico de constituir sujeitos ativamente desejantes; e também o modo como o próprio dispositivo de imagem pode produzir resultados disruptivos ao que Jens Andermann (2014) chama de uma "ótica do Estado". Olhando para as fotos que Dorothea Lange produziu para o WRA, as quais foram apreendidas e retiradas de circulação, veremos maneiras como as fotografias podem performar, esteticamente, um desvio no arquivo, extrapolando as inscrições de sentido sancionadas e abrindo rachaduras na ontologia política liberal baseada na noção de agência e inclusão. Algumas das imagens produzidas por Lange resistem à sua dupla inscrição "original" (a de Lange e a do WRA), produzindo uma forma de contra-arquivo oposto à vontade inaugural que as produziu. Através de corpos imóveis, proponho aqui, as imagens de Lange resistem ao imperativo do desejo pela nação contido nas intenções do Estado e da própria fotógrafa. Como se, no instante fotográfico, a imagem fissurasse os impulsos ao futuro da nação "inclusiva" contidos nas vontades do arquivo. A "fala" destas imagens – enfatizada ainda mais pelo seu confisco, num gesto de "retirada da história" – é uma espécie de não-fala, na medida em que elas carregam uma dissolução e indistinção dos regimes do julgamento estético e da representação que as geraram.

OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO: REALISMO E LIBERDADE

O historiador Takashi Fujitani (2011) descreveu o esforço de guerra de ambos Estados Unidos e Japão como fundado na ideia de inclusão racial mais do que na de exclusão. O Departamento de Guerra dos Estados Unidos e o WRA, já no outono de 1942, começaram a tentar “incluir as populações desprezadas dentro dos limites da nação americana” (FUJITANI, 2011, p.80), com inflexões distintas para corpos amarelos e negros. Um dos primeiros passos era assumir a importância de “reconhecer rapidamente a lealdade dos japoneses-americanos que de fato eram leais” (FUJITANI, 2011, p.32).^[1] Tanto nos Estados Unidos quanto no Japão, durante a guerra, minorias racializadas foram “incluídas” no estado-nação como força de trabalho explorada. Nos Estados Unidos, o paradigma de um nacionalismo multiétnico – como no discurso brasileiro da miscigenação – demandava a fantasia de liberdade de escolha por morrer pela nação como uma performance de autodeterminação sob o ideal da democracia liberal.

Claro, não se tratava somente da necessidade de corpos na guerra, mas também havia a demanda de demonstrar legitimidade na luta contra o fascismo em prol da democracia liberal. O fato de que esta manobra estratégica tenha sido feita através de encarceramento racial é uma evidência das aporias da democracia liberal. Na passagem do “racismo vulgar”, que animalizava os amarelos, para o “racismo polido”, que incluía a diferença racial na categoria do cidadão leal, os campos de concentração apresentavam contraditórias “soluções” para o discurso liberal: oximóricos espaços de liberdade dentro dos campos, inscrição do desejo de pertencimento à nação em sujeitos por esta encarcerados, e a representação dos campos como meras extensões dos espaços brancos e abertos existentes fora dos muros. Como Fujitani (2011, p.82) escreveu:

Neste sentido, os “centros de reassentamento” americanos, com suas escolas, bibliotecas, hospitais, ginásios, campos de beisebol, conselhos comunitários, reuniões locais, eleições, liberdade nominal de discurso e religião, jornais, jardins, desfiles de beleza, grupos de escoteiros, escoteiras, “campfire girls”, YMCA, YWCA, até mesmo um orfanato modelo em Manzanar chamado de “Children’s Village” – tudo era construído de maneira a replicar (apesar de o fazerem de forma patética) o que era considerado as melhores qualidades da sociedade liberal.

Neste primeiro nível, o realismo estético funcionava para produzir um sistema de encarceramento que, ironicamente, representava liberdade e bem-estar. Produzindo outras clivagens dentro do espaço encarcerado, o governo estadunidense construiu uma série de “espaços conectados de (não-)liberdade” (FUJITANI, 2011, p.127) como um regime de representação no qual um espaço era investido na “forma” da liberdade em relação a um espaço contíguo de não-liberdade.

Neste procedimento de “purificação dos campos em espaços de liberdade” (FUJITANI, 2011, p.127), o governo realizava a separação dos bons e maus corpos, leais e desleais. Tal

purificação se dava a partir de questionários respondidos pelos indivíduos detidos, chamados de “questionários da lealdade”. Como apontou Fujitani, os questionários visavam a produzir uma sensação de “participação ativa dos detidos como sujeitos livres tomando decisões racionais” (FUJITANI, 2011, p. 127). O governo estadunidense tentava suavizar a sua violência através dos questionários que demandariam dos sujeitos encarcerados o desejo de participar na comunidade nacional. Os questionários constituíam assim um dispositivo que emulava uma agência de forma a produzir sujeitos desejanter da reincorporação na nação.

O instrumento da legalidade, que promoveria uma “inclusão” na cidadania nacional a partir da performance do desejo, tornou-se instrumento de violência. Como Lisa Lowe ressaltou, o paradigma da legalidade e da cidadania na “inclusão” do não-branco é utilizado pela colonialidade do estado-nação liberal de forma a “institucionalizar a negação da história de exploração racializada do trabalho e da privação dos direitos, através da promessa de liberdade na esfera política” (LOWE, 1996, p.10). Como se a inscrição legal na instituição nacional pudesse compensar a sujeição histórica e permanente dos processos de exploração racializada. Encarcerados, o fato de que a liberdade de afirmar seu desejo de “inclusão” os levaria à liberdade de morrer pela nação apenas revela a dimensão necropolítica das tecnologias que fundam o estado-nação liberal.

Esta tecnologia compelia aqueles indivíduos a se entenderem agentes livres e seguidores de seu próprio desejo, produzindo uma performance da ação materializada nos questionários e procedimentos de registro. Emulando autonomia, este ritual de fazer escolhas era de suma importância para a constituição de uma imagem de liberdade. Como se aderindo à ontologia política pensada por Hannah Arendt, segundo a qual “a ação é a atividade política por excelência” (ARENDR, 2007, p. 17), a demanda por fazer os internos falar – numa encenação da ação – visava à produção de uma ideia de que eles poderiam ser sujeitos políticos livres mesmo dentro de campos de concentração. A questão aqui é que a constituição desses sujeitos em agentes requeria a crença de que a ação pudesse ser realizada apenas como forma, esvaziada de qualquer descontrolo de um espaço público propriamente dito, já que o próprio espaço se tratava de um artefato realista sob controle (estético-político) do Estado. Como dizia o Serviço de Inteligência Militar, “as respostas ao questionário podem fornecer um razoável índice de lealdade” (apud FUJITANI, 2011, p.132; grifo meu). Tratava-se de uma questão indexical cara ao realismo: a forma como índice de um conteúdo.

O uso da palavra índice é importante aqui. Não só a operacionalização dos campos deveriam ser “índices” da nação liberal, também o deveriam ser as imagens que o representariam. Se nos questionários a noção de “índice de lealdade” foi usada de forma um tanto ingênuo – desconsiderando a mediação da linguagem, a performatividade dos sujeitos e a própria estrutura racial que sustentava a performance realista – a ideia de índice é também central para

a ontologia realista da fotografia e sua força de evidência. Segundo tal ontologia semiótica, uma fotografia é um índice de uma presença que se deu em frente à câmera: uma prova. Tal “poder de autenticação” do índice fotográfico, como nomeou Barthes (1981, p.132), faz das imagens dos campos de concentração ainda mais problemáticas. O governo necessitava da indexicalidade fotográfica para produzir arquivo e provar que era um estado democrático. Mas como captar *liberdade* em um *encarceramento* através da fotografia documental com sujeitos encarcerados? O problema não vinha apenas de um paradoxo ontológico, mas antes epistemológico, uma vez que os sentidos do próprio encarceramento haviam sofrido flutuações e mudanças. Como a historiadora Jasmine Alinder (2009) nota, as imagens que se tornaram públicas desses espaços apresentam o “desafio iconológico” de mostrarem pessoas sorrindo em vez de sofrendo, fracassando em cumprir as expectativas do que seria uma imagem destes encarceramentos. Assim, falham aos “termos visuais que ficaram associados às imagens de eventos traumáticos da II Guerra Mundial. Noções contemporâneas da representação de eventos traumáticos são diretamente influenciadas e informadas por fotografias do Holocausto” (ALINDER, 2009, p. 13).

As imagens divulgadas pelo WRA contavam com abundantes rostos sorridentes, como nos reluzentes retratos que Ansel Adams reuniria em *Born Free and Equal: the Story of Loyal Japanese Americans* (1944), comunicando lealdade e liberdade, num conjunto visual otimista que se propunha a contrabalancear as representações dos japoneses como “perigo amarelo”.^[2] As imagens de Ansel Adams mostram como o notório fotógrafo de paisagens fez indivíduos sorridentes se mesclarem com a paisagem monumental, evocando liberdade através da presença predominante do céu. Nas suas fotos, paisagem e corpo se confundem, e a liberdade se torna algo da ordem do “natural” onde se encontram sujeitos e nação. (imagens 1, 2 e 3)^[3]



IMAGEM 1: Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00006.



IMAGEM 2: Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00419.



IMAGEM 3: Fotografia de Ansel Adams. Manzanar War Relocation Center photographs, 1943. Library of Congress. Número de catálogo: LC-DIG-ppprs-00272.

A ausência, na imagem, de arames farpados, de torres de vigilância, de soldados armados e outros aparatos de controle – ausência imposta pelo WRA aos fotógrafos – mostra que o controle do sentido já ocorria como um procedimento do Estado que delimitava os espaços, corpos, e gestos visíveis para os sentidos históricos do arquivo. John Tagg (2009) vê a atribuição de sentido às imagens como uma “violência” similar à do dispositivo disciplinar, cujo paradigma de uma “moldura disciplinar” através da representação é fundado justamente com o advento da fotografia (TAGG, 2009, p.54). O teórico Hans Ulrich Gumbrecht, por sua vez, definiu a experiência estética como “uma oscilação (às vezes uma

interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido'" (GUMBRECHT, 2004, p.22). Tal definição permite escapar à disputa pela "autenticidade" da imagem, possibilitando entender de que forma estes dois pólos (dicotômicos porém não excludentes) se relacionam aos sujeitos daquela experiência. Assim, a experiência propriamente estética da imagem fotográfica pode reverberar, ou atrapalhar, o seu caráter disciplinar. Dentro da narrativa do sentido, pronunciado pelo Estado-juiz, qualquer "presença" se torna um excesso. Não à toa, Tagg é enfático ao notar que a relação entre o documento e o "documental" encontra-se baseada não apenas na magia indexical da câmera, mas também "na irregular história da implicação da fotografia na institucionalização proposital dos limites do sentido" (Tagg, 2009, p.55). Desta forma, a inserção no aparato de poder institucional no momento inaugural do arquivo inclui também a contenção de um certo excesso a um regime discursivo. As legendas tornam-se o espaço primordial para esta contenção. Este foi o caso das fotos de Dorothea Lange, que foram submetidas a diversas disputas sobre a legenda, e ao fim foram retidas pelo Estado. Olhar para o excesso é ver que, por vezes, a imagem pode enfatizar sua precariedade narrativa, tornando-se o que vimos chamando de um "contra-arquivo": a imagem em si um gesto de resistência. Nas imagens feitas por Lange, são os próprios corpos postos diante da câmera que ocasionam esta tensão.

AS IMAGENS DE DOROTHEA LANGE

Dorothea Lange, proeminente fotógrafa social, havia trabalhado para a Farm Security Agency (FSA, Agência de Segurança Agrária) na década de 1930, quando fotografou os trabalhadores migrantes afetados pela Grande Depressão. Suas imagens, de forte apelo emocional, foram realizadas no propósito de intervir na opinião pública, como uma ação política humanitária. O fato de que Lange foi contratada pelo WRA para documentar todo o processo de remoção e encarceramento dos japoneses-americanos expõe a contradição central à própria existência dos campos, presente nas duas principais prováveis tarefas que haviam sido conferidas à Lange pelo WRA: documentar o processo de encarceramento e as condições de vida dos prisioneiros; e, ao mesmo tempo, apresentá-los de maneira positiva, de forma a encorajar o seu retorno ao mercado de trabalho após a guerra. (ALINDER, 2009, p.30) Lange encontrava-se em uma "tarefa representacional quase impossível": "retratá-los como cidadãos leais, ao mesmo tempo que justificando seu encarceramento" (ALINDER, 2009, p. 23). Comentadores atribuíram a Lange uma vontade política de denúncia que, como veremos, não apenas não se concretiza como também explicita o comprometimento da fotógrafa com o ethos nacional. Como recentemente

avaliou Abigail Solomon-Godeau (2018, p.35) sobre as fotografias dos campos, a crença na possibilidade de se apropriar de um dispositivo – estatal e imagético – sempre corre o risco de ampliar, em vez de transformar, o dispositivo de poder.

As numerosas imagens de Lange, que acompanhou o processo de remoção, distribuição e a vida de diversos grupos de japoneses-americanos da costa oeste do país, foram interpretadas como contrárias à política do WRA, o que confirmaria o engajamento social de Lange, ao mesmo tempo que justificaria de maneira fácil seu posterior arquivamento. Linda Gordon, por exemplo, argumenta que “Lange era contra o encarceramento, quando ela levou sua câmera aos campos ela estava mais interessada em documentar sua inumanidade que elogiar suas vítimas” (GORDON, 2005, p.30). Neste sentido, não seria surpreendente que suas fotografias tenham sido retiradas do espaço público por muito tempo. No ano de 2005, 97% do seu material ainda se encontrava não publicado e acessível. (GORDON, 2005, p.5) Recentemente, em 2017, o Museu de Oakland, na Califórnia, organizou uma retrospectiva abrangente do trabalho de Lange, na exposição *Dorothea Lange: Politics of Seeing*, que incluía algumas das fotografias dos campos.

Mas, à medida que se olha para suas imagens, o que elas dizem? Uma mulher pintando dentro de um salão iluminado pelo sol; um senhor idoso parado ao lado de uma parede; dois jovens rapazes sentados sobre uma cama; grupos de pessoas esperando; homens reunidos em frente a um edifício; um homem sentado rodeado por malas e bagagens; um velho segurando seu chapéu; roupas penduradas ao sol. Muitas das imagens feitas por Lange, apesar do que elas deveriam significar (a humanidade dos campos), ou do que se cristalizou como significando (a inumanidade dos campos), não dizem muito – ou dizem algo distinto. Elas escapam à dupla inscrição no arquivo do estado-nação liberal e “tolerante”: são inventários de gestos, de posturas corporais, de interações entre pessoas e, por vezes, com a câmera.

Desconsiderando sua ordem cronológica, aqui olharemos para as imagens de forma a entender – e complexificar – os três gestos arquivísticos: sua realização por Lange, seu arquivamento pelas agências governamentais no início do pós-guerra, e sua recente abertura ao domínio público e à comunidade de comentadores. Os três momentos arquivísticos, aqui sugere-se, mostram sinais similares do medo que levou a uma incapacidade de lidar com o fato de que as imagens de Lange, primordialmente, *não dizem nada* (do que deveriam dizer). Elas subvertem os arquivistas e sua vontade histórica: subvertem, deste modo, a demanda do desejo exigido dos sujeitos encarcerados e das imagens que performariam. Assim, seu gesto político de contra-arquivo foi o de não participar da máquina de desejo construída ao redor dos seus corpos.

Os gestos arquivísticos, submetidos ao desejo de seus juízes soberanos (Estado, fotógrafa e comentadores), são superados por aquilo que WJT Mitchell (2005) chama de “desejo da imagem” (*picture’s desire*). Mitchell sugere uma mudança na analítica usual sobre o poder das imagens,

saindo da abordagem das imagens como signos de intencionalidade, entendendo-as na sua materialidade. Percebendo que “quando a questão do desejo é levantada, ela é usualmente alocada nos produtores ou consumidores de imagens, com a imagem sendo tratada como a expressão do desejo do artista ou como um mecanismo para suscitar o desejo do observador”, Mitchell (2005, p.28) faz um movimento especulativo e provocativo de dar agência às próprias imagens. Admitindo que “imagens são coisas que foram marcadas com o estigma da pessoaidade (*personhood*) e da animação”, Mitchell (2005, p.30) revê como as imagens foram historicamente trazidas à esfera pública de modo análogo a como sujeitos subalternizados são demandados *não falar*, enquanto fazem outros falarem em seu lugar, numa transferência de desejo. Como ele diz, seu projeto é de sair “da questão do que as imagens *fazem* para o que as imagens *querem*, do poder ao desejo, do modelo do poder dominante a ser oposto ao modelo do subalterno a ser interrogado ou (melhor) convidado a falar” (MITCHELL, 2005, p. 33).

Ao ver as imagens como subalternas, ele se junta àquelas que veem o elogio da racionalidade da modernidade eurocentrada como um processo de repressão do discursivo sobre o que lhe excede (o estético), que ocorre concomitantemente à subalternização e exploração do Outro não-branco (o excessivo). Deste modo, através da repressão, trata-se de um processo de produção de uma presença espectral: sem desaparecer, o excedente perturba. A tensão entre o que se controla e o que desejam imagens pode interromper um sistema que se constitui como uma “cadeia de significantes”, que é também uma cadeia de violência, operando a implicação de uma ordem na outra. Ou seja, a subalternização da imagem no arquivo da nação é indissociável à subalternização dos corpos ali racializados. Contudo, posicionadas como subalternas, o poder da imagem por vezes corresponde ao poder espectral do oprimido.

O modelo discursivo dominante de reprimir as imagens sob medo – a hermenêutica historiográfica do controle dos sentidos – nos pede, diz Mitchell, que reconheçamos o lugar que as imagens vieram a ocupar para aqueles que foram postos como subalternos, no qual a imputação de desejo é um aspecto central para seu caráter de uma quase-presença espectral: aqueles que devem desejar serem desejados, ao mesmo tempo tendo tal desejo reprimido. Este processo reconhece que as imagens, de fato, podem tomar suas próprias posições, irredutíveis àquelas de seus produtores ou espectadores. Elas podem desencadear efeitos *inesperados*, que contradizem as suas funções iniciais. Se o subalterno não pode falar, ele faz falar. Isto fica absolutamente claro nas imagens triunfantes de Ansel Adams, que ostensivamente demandam aquilo que lhes falta: uma posição positiva de quem as olha. Mas se “não devemos confundir o desejo da imagem como os desejos do artista, do espectador, ou mesmo das figuras dentro da imagem” (MITCHELL, 2005, p.46), como entender as imagens de Lange? E, mais importante, por que elas foram interrompidas, apreendidas e subtraídas do espaço público?



IMAGEM 4: Fotografia de Dorothea Lange para o War Relocation Authority. 6 de maio de 1942.
Numero de identificação no National Archive: 537703.

A disputa discursiva pelo sentido das fotografias já começa dentro do quadro: um notório elemento do estilo de Lange, ela por vezes incluía signos textuais nas fotografias, tornando a legenda parte inevitável da imagem. A ironia produzida destinava-se a explicitar e destruir as premissas racistas do encarceramento, como por exemplo quando vemos no centro de uma imagem, em meio às bagagens e pertences dos encarcerados, uma caixa com as palavras “White King” (Rei Branco). (Imagem 4) A grande logomarca de um fabricante de sabão supera qualquer possibilidade de conter o sentido, irônico por certo, inscrevendo a imagem como um direto e inexorável mensageiro que avisa – e, talvez, replique – a subalternidade dos amarelos. A legenda da foto dizia: “Bagagem pertencente aos evacuados de ascendência japonesa, pronta para ser carregada em vans para o Centro de Recepção de Tanforan”. Ao se omitir da legenda o principal significante linguístico contido na imagem (as palavras “white king”), a legenda reforça o significado pretendido: uma crítica em prol de um projeto liberal de nação “inclusiva”.

O fato de que Lange acreditava numa “guerra boa’, honrável e necessária” (GORDON, 2005, p.39), e assim tomou para si a missão humanista de tornar as práticas dos Estados Unidos mais justas e inclusivas, torna-se visível nas imagens em que o textual afirma uma intenção clara e

subsume a imagem à vontade da fotógrafa. Nas palavras de Gordon (2005, p.39), Lange era

tão ávida por derrotar o poder do Eixo quanto qualquer outro defensor da democracia, e trabalhou em outros projetos fotográficos para honrar aqueles que contribuíram com o esforço da guerra. [...] Se as suas fotos de um grande ato de injustiça americano relativizaram um pouco este veredicto, elas dificilmente destruíram o seu comprometimento nacional.

Apesar de crítica ao encarceramento racial, Lange visava a um fortalecimento do compromisso nacional através da “inclusão” do não-branco na máquina do estado capitalista militarizado. Gordon e Lange, comentadora e fotógrafa, convergem no gesto de arquivar uma violência com outra: a defesa das boas intenções. Assim elas trabalhariam para a produção de um desejo de ser estadunidense, ao mesmo tempo que contribuem no projeto de fazer os próprios Estados Unidos mais “americanos”, como fica explicitado na imagem em que o letreiro “I am American”, pregado sobre a loja de um encarcerado, reforça a contradição entre nacionalidade e diferença racial que Lange busca alinhar. (Imagem 5) Como Sara Ahmed descreve, o paradigma da “inclusão” funciona através da própria violência da legalidade, impondo um “tornar-se parte daquilo que uma instituição já está fazendo” (AHMED, 2012, p. 27). O gesto soberano de Lange, e posteriormente da historiadora, reproduz na relação de contenção entre semiose e experiência estética justamente este gesto imposto aos sujeitos não-brancos através de sua “inclusão” em um sistema cujo funcionamento dependia justamente de sua exploração. Estado encarcerador e fotógrafa inclusiva, assim como os sentidos historiográficos sobre sua obra, acabam convergindo na missão de “melhorar” o arquivo soberano da nação liberal.



IMAGEM 5: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. Abril de 1943. Número de identificação no National Archives: 137867214.

Contudo, a atribuição do sentido soberano torna-se mais difícil nas imagens em que nenhum texto garante a contenção da imagem. Em certa fotografia, tirada em 6 de abril de 1942, vemos um homem vestindo um terno, chapéu em suas mãos, andando, num primeiro plano iluminado pelo *flash* que deixa o fundo da imagem escuro. Atrás dele, algumas pessoas – suas cabeças – olham para diferentes direções, desinteressadas, indiferentes. No primeiro plano iluminado, dois pares de mãos surgem das bordas do quadro: uma, à esquerda, segura um pedaço de papel, enquanto a outra, à direita, checa a etiqueta pendurada na lapela do paletó do homem. (Imagem 6)



IMAGEM 6: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. Data: 6 de abril de 1942. Número de identificação no National Archive: 536068.

A historiadora Jasmine Alinder diz, sobre a fotografia: “a imagem de um velho homem asiático bem vestido em um terno com um chapéu de feltro representa o processo humilhante de perda da liberdade”, e segue dizendo que “esta fotografia é a representação do momento em que o governo tenta extirpar os japoneses-americanos de suas identidades como indivíduos, reduzindo-os a uma identidade racial e então higienizando-os através da substituição do nome por um número” (apud ALINDER, 2009, p.39). Esta é a legenda de Alinder, sessenta anos após o evento fotografado, informada pelas intenções de Lange. Sua legenda reclama uma certa interpretação moral-judicial imanente à imagem. A legenda dada por Lange dizia: “catalogado e

checado na lista geral, este removido está pronto para deixar o posto de reassentamento para o Santa Anita Assembly Center”; tendo sido posteriormente editada pelo WRA para tornar-se apenas “a ponto de entrar no ônibus rumo ao Assembly Center”, fazendo do sujeito o agente da ação da imagem (apud ALINDER, 2009, pp.39-40).

A razão para a apreensão das fotografias de Lange é em geral atribuída à presença dos sujeitos não-sorridentes, assim atribuindo-se a Lange um sucesso em seu projeto de denúncia e correção da nação inclusiva. Claramente, diferente das imagens de Ansel Adams, aqui não há heroísmo ou sorrisos otimistas. No entanto, tampouco há tristeza monumental, sofrimento espetacular como viu a historiadora. A “ação” que o WRA tentou inscrever, Lange tentou extirpar, e Alinder tentou exacerbar, não parece incomodar a imagem. Pode-se até mesmo perguntar se o gesto de Alinder, ao reproduzir a vontade de Lange de significar sofrimento e construir uma nação mais justa e forte, paradoxalmente não carregaria a violência que ela mesma quis criticar, contida no primeiro gesto estatal de inscrição racial.

Em outra fotografia, vemos um homem parado no centro do quadro. (Imagem 7) Ele desvia o olhar, em direção à margem esquerda da imagem. Atrás dele, uma parede de madeira, parte das construções que abrigavam os internos. Ao seu lado, vemos uma pilha de rochas. Ele tem as mãos nos bolsos, a parte superior de suas costas levemente curvada: ele não aparenta estar em meio a um movimento. O chão é seco, infecundo e sem pavimentação. A legenda de Lange diz: “muitos dos removidos sofrem com a falta de suas atividades costumeiras. A atitude do homem na fotografia é típica de residentes dos centros de recepção, e como não há muito o que fazer e trabalho insuficiente, eles vagam, visitam, caminham, protelam, para passar o tempo” (GORDON, 2005, p.150).

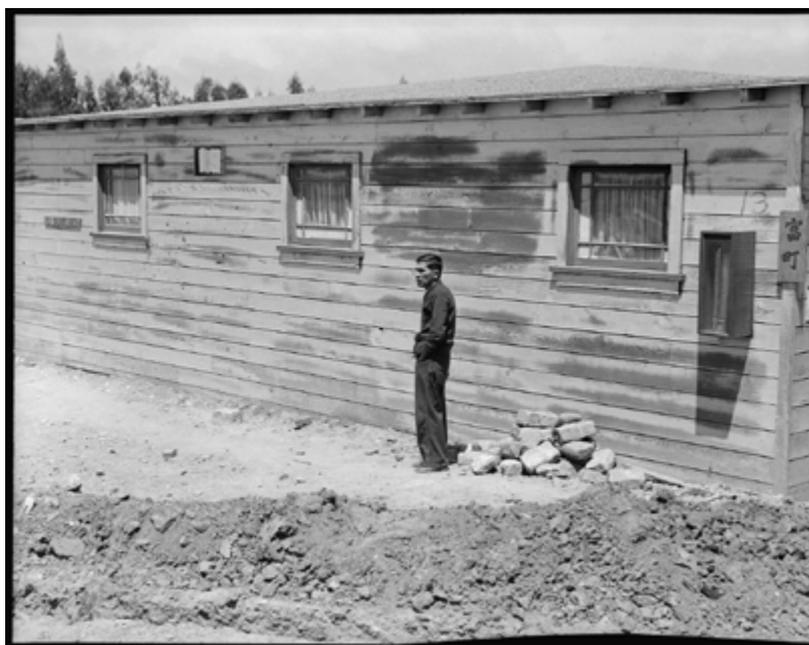


IMAGEM 7: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 16 de junho de 1942. Número de identificação no National Archive: 53794.

Novamente, ação é atribuída à imagem e seu sujeito, o qual passa a significar sofrimento, como um ventríloquo de Lange. Por mais que a descrição construa uma pessoa que *vagueia, visita, caminha, protela*, o homem na fotografia encontra-se *parado*. Apesar de ser posto no centro do quadro, com muito espaço ao seu redor, em uma estratégia comum de fazer encolher a figura humana e confirmar subalternidade, a atitude corporal aqui parece negar esta atribuição – mas tampouco comunica alegria. Em um ambiente árido, duramente exposto a um sol forte (vários elementos nos dizem isso: o forte contraste, a sólida sombra produzida pela caixa na parede à direita da imagem, os olhos espremidos, o solo seco), o fato de que seu corpo mostre indiferença ocasiona um choque de sentidos. O estranhamento da fotografia reside precisamente nesta postura corporal, inesperada por sua excessiva não-excepcionalidade, opaca em vez de transparente, o que impede que as intenções de Lange e do WRA se atualizem.

Como definiu Freud, “o sentido do estranhamento (*unheimlichkeit*) é de uma incerteza intelectual” (FREUD, 2003, p.125). Figuras inanimadas que parecem vivas – ou que *estão* vivas – pode causar tal incerteza. Uma postura corporal demasiado comum, que desvia o olhar em indiferença, enfatiza a presença de um corpo físico em demasia ao evento fotográfico, causando a este estranhamento. Em mídias pictóricas, como argumenta Mitchell, esta “negação da presença do espectador” pode ser vista como “o desejo de não mostrar desejo” (MITCHELL, 2005, p.44). Contudo, na tecnologia indexical da fotografia, pode-se dizer que esta indiferença transmite a

força da presença do corpo, que poderia ser entendida através do *punctum* barthesiano: aquilo que interrompe a dimensão socio-semiológica, o que ele chama de *studium* (BARTHES, 1984, p.45). Como diz Barthes, “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo” (BARTHES, 1984, p.48), concordar ou discordar delas; mas “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (BARTHES, 1984, p.46). O corpo indiferente apresenta a “ferida” acidental do contingente, a perda do controle daquele instante frente aos juízes (governo, Lange, historiadores) que o tentam posicionar numa cadeia de ações.

A fisicalidade dessa presença passada aponta para aquilo que não pode ser reduzido a um “tópico” (o qual, neste caso, seria a necessidade da absorção da diferença racial na nação), e assim desorganiza o sentido. O *punctum*, esta presença estranha no passado, ocorre no momento em que uma fotografia deixa de ser a representação de algo, adquirindo uma espécie de dimensão *dêitica* impossível – impossível já que faz presente o que é inquestionável ausência, numa estrutura temporal do trauma. Assim, trabalha não resolução da violência em luto, mas na *impossibilidade* de uma resolução apaziguadora. Na fotografia feita por Lange, o corpo masculino indiferente não significa nada – nem alegria, nem sofrimento – e promove esta obstrução. Enquadrado à maneira de um retrato, aquele sujeito naquela imagem se recusa a ser absorvido pela inclusão à nação. Daí advém a sua resistência ao sentido imposto pela vontade de Lange, do WRA e de Alinder. A ausência de ação que emerge do corpo da imagem é justamente aquilo que inscreve a imagem na dimensão da precariedade e de um fracasso da inclusão institucional. A conjunção entre a inação infinita do retrato com uma certa indiferença do olhar transforma aquele corpo na opacidade que impossibilita o deslocamento teleológico do luto, a domesticação e normalização de um evento sob a vontade do estado-nação. O evento se torna uma evidência da própria impossibilidade de um estado-nação justo. A imagem escapa à agenda redentora.

Em outra imagem, com características similares, um outro corpo parado faz sua presença visível: Toshi Mizoguchi, um homem velho, está sentado, olhando para algum ponto fora do quadro. Ele segura seu chapéu entre as mãos e tem as pernas cruzadas. (Imagem 8) Sem claro-escuro, sem *pathos*. Na legenda, Lange escreve:

Byron, California. Toshi Mizoguchi esperando na estação WCCA para se registrar para a evacuação. O senhor Mizoguchi veio aos Estados Unidos do Japão em 1892 e é um trabalhador agrícola em ranchos californianos desde então. Ele não é casado. Ele é visto aqui vestindo uma bandeira norte-americana impressa em um botão de celulósido. (apud GORDON, 2005, p.115)

Quando olhamos a imagem, contudo, nota-se que a bandeira apontada por Lange não existe. Através da linguagem, Lange direciona nosso olhar para este detalhe – o botão – e cria ali um signo que não se encontra lá, na imagem. Ela inscreve a imagem como portadora de um desejo por “americanidade”. Mas, ao contrário, a imagem não enuncia nenhum discurso e

nos traz uma pessoa sentada, em vez de esperando: a ausência de desejo e um círculo na sua lapela. Ali, novamente, nada falta. É assim, numa ausência de falta, que a imagem aqui restitui a temporalidade daquele sujeito, na sua incapacidade de ser subsumido no circuito de desejos que lhe era imposto.



IMAGEM 8: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 28 de abril de 1942. Número de identificação do National Archive: 537693.

(IN)CONCLUSÃO

As imagens sorridentes e ensolaradas que foram tornadas visíveis no arquivo oficial dos campos de concentração estadunidenses mostram o impulso ao sentido pela imagem-clichê. Como códigos mais estáveis (a felicidade de uma face feliz, a liberdade de um céu amplo), elas puderam ser inscritas mais facilmente no discurso do Estado, assim submetendo-se mais facilmente à tecnologia de arquivo engendrada pelos primeiros guardiães da Lei do arquivo – neste caso, o governo dos Estados Unidos e suas agências.

Mas, o que faz possível a existência do desejo do arquivo é o próprio risco da sua inexistência, que é seguido do gesto de controle da repressão, do arquivamento *per se*. Entre os inúmeros arquivistas – os órgãos governamentais, a fotógrafa humanista, até o discurso da historiografia – trava-se uma disputa sobre o controle moral de uma narrativa sob o risco da desapareição. O

arquivo, assim, nasce do medo e produz a Lei a partir de uma repressão: o primeiro arquivista, responsável pelo seu estabelecimento, ou o historiador que o escava, é quem “institui o arquivo como ele deve ser” (DERRIDA, 1998, p.55), que reclama competência hermenêutica sobre seu sentido, que se autodesigna o direito de fazer o arquivo enunciar a Lei. Contudo, como Derrida nos lembra, sempre há um risco de contradição na relação do arquivista com o arquivo. O arquivo pode sempre retornar como um espectro, um fantasma: uma “resposta espectral” (DERRIDA, 1998, p.62) O arquivo funciona no mesmo paradigma do próprio dispositivo fotográfico: do desejo e fracasso na captura do tempo. No campo da imagem fotográfica, tão fracasso torna-se mais premente.

Roland Barthes diz que descrever uma fotografia é um fracasso iminente, é “mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado” (BARTHES, 1990, p.14). As distintas séries de legendas – de Lange, do WRA, e de Alinder – encenam este processo de fracasso, pois mostram a dificuldade em fixar um sentido a imagens cujo mais proeminente sentimento é o da indiferença. Estas imagens não encenam uma falta. Sua potência é de não serem subalternas ao não quererem nada: assim resistem a uma incorporação como objetos de um circuito de desejos. Inversamente, elas exibem uma certa completude física que pode se tornar ameaçadora. Não um desejo por ser estadunidense, nem japonês, nem a ameaça do perigo amarelo, nem a docilidade do bom subalterno: elas não obedecem nem a vontade de Lange, nem do WRA. Elas se recusam a portar um desejo de inclusão. Talvez por isso elas tenham sido apreendidas e retiradas do espaço público, porque elas negavam o próprio paradigma deste espaço.

Lange produziu várias outras fotografias dos campos de encarceramento, algumas incluem pessoas olhando para a câmera, e algumas outras exibem apenas espaços vazios, panorâmicas dos campos, ou objetos. Poucas exibem sujeitos sorrindo, enquanto algumas poucas outras trazem pessoas chorando. A decisão aqui foi de olhar para as imagens que trazem pessoas fazendo nada ou quase nada, olhando para algum ponto fora do espaço do quadro, e cuja imagem foi comentada e estudada, como nas imagens analisadas e na que encerra este artigo. (Imagem 9) Além de muito numerosas, tais imagens impõem um problema para o uso político da fotografia pelo aparato estatal. Elas podem ter sido um obstáculo para as agendas políticas que as disputavam. Ainda que o regime demandasse um desejo unificante – construindo um dispositivo que inscreveria seus sujeitos em uma esfera automatizada de uma emulação de ação, de fala compulsória, no qual o político era aquilo que representava uma ação – as fotografias mostram a possibilidade de resistência através da negação da ação, do desejo do não-desejo, de ir contra o arquivo que as faz existir. É através dos corpos parados, opacos e indiferentes ao olhar que os demanda ação que estas imagens podem, talvez, proporcionar um contra-arquivo de dentro do próprio arquivo que os inscreveu num campo de disputa entre muitos agentes soberanos representantes da nação liberal. Assim elas resistem à própria vontade de Lange de fazê-las falar. O mérito de Lange está no fracasso de seu projeto,

na criação de imagens que anulam seu juiz ao constituir objetos estranhos que devolvem àqueles sujeitos suas presenças e seus corpos.



IMAGEM 9: Fotografia de Dorothea Lange para o WRA. 6 de abril de 1942. Número de identificação no National Archives: 536059.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke University Press, 2012.
- ALINDER, Jasmine. *Moving Images: photography and the Japanese American incarceration*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- ANDERMANN, Jens. *A Óptica do Estado: Visibilidade e Poder na Argentina e no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2014.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense, (1958) 2007.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. "A Mensagem Fotográfica". In *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 11-25.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: a Freudian Impression*. Chicago: U Chicago Press, 1998.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 2008.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin Books, 2003.

FUJITANI, Takashi. *Race for Empire: Koreans as Japanese and Japanese as Americans during World War II*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2011.

GORDON, Linda. “Dorothea Lange Photographs the Japanese American Internment”. In Linda Goron and Gary Okihiro (ed) *Impounded: Dorothea Lange and the Japanese American Internment*. New York: WW Norton, 2005. 5-45.

GUMBRECHT, H. Ulrich. *Produção de Presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed Puc-Rio, 2004.

LOWE, Lisa. *Immigrant Acts: Asian-American Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *What do Pictures Want?: the lives and loves of images*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2005.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “Dorothea Lange: Reflections on an Archive”. *Dorothea Lange: Politics of Seeing*. Londres: Barbican Center, 2018. 27–36.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

TAGG, John. *The Burden of Representation: essays on photographs and histories*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. *O Perigo Amarelo: imagens do mito, realidade do preconceito (1920-1945)*. São Paulo: Humanitas, 2008.

Imagens

Fotografias de Dorothea Lange: Central Photographic File of the War Relocation Authority, 1942 – 1945. National Archives. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/536000>.

Fotografias de Ansel Adams: coleção “Ansel Adam’s Photographs of Japanese-American Internment at Manzanar”, Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/collection/manz/>

-
- [1] Todas as citações de originais em inglês são traduções livres.
 - [2] No Brasil, o mesmo paradigma ambivalente entre cidadão modelo e perigo amarelo foi utilizado pelo governo de Getúlio Vargas sobre japoneses-brasileiros, durante a guerra. Sobre isso, ver Takeuchi (2008).
 - [3] Todas as fotografias aqui reproduzidas são de domínio público

Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman^[1]

ÂNGELA CRISTINA
SALGUEIRO MARQUES

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2253-0374>; angelasalgueiro@gmail.com.

LUIS MAURO SÁ MARTINO

Faculdade Cásper Líbero, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Av. Paulista, São Paulo, SP; Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5099-1741>; lmsmartino@gmail.com

FREDERICO DA CRUZ VIEIRA
DE SOUZA

Doutor em Comunicação Social pela UFMG. Professor Doutor da Escola de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3095-7535>; frederico.vieira.souza@gmail.com

ELTON ANTUNES

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5265-6584> eltunes@uol.com.br

Fabulating interval images and assembling surviving images: approximations and differences between the methods of Rancière and Didi-Huberman

RESUMO

O objetivo central deste artigo é explorar aspectos centrais e específicos do pensamento de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman acerca das imagens. Interessamo-nos identificar como ambos elaboram métodos de reflexão acerca do trabalho das imagens a partir das noções de montagem, intervalo, sintoma, visibilidade, legibilidade e sobrevivências. As semelhanças e diferenças entre tais métodos serão observadas a partir de reflexão crítica de textos e obras dos autores. Argumentamos que a fabulação intervalar das imagens em Rancière e as sobrevivências via legibilidade dos sintomas em Didi-Huberman se aproximam quando se trata de olhar como as imagens podem perturbar os tempos homogêneos e hierárquicos, tensionando o sensível e o inteligível de modo a criar intervalos por meio dos quais os sintomas, os rastros e as linhas de fuga possam se tornar legíveis. O gesto dialético da montagem em ambos os autores permite redefinir o desenho das aparências, das aparições e figurações da alteridade.

Palavras-chave: Rancière; Didi-Huberman; trabalho das imagens; cena de dissenso; intervalo, sintoma, montagem.

ABSTRACT

The main aim of this article is to explore central and specific aspects of the thinking of Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman about images. We are interested in identifying how they both elaborate methods of reflection about the work of images from the notions of montage, interval, symptom, visibility, legibility and survivals. The similarities and differences between such methods will be observed from a critical reflection of the authors' texts and works. We argue that the interval fabulation of images in Rancière and the survivals via legibility of symptoms in Didi-Huberman come close when we look at how images can disturb homogeneous and hierarchical temporalities, tensioning the sensible and the intelligible in order to create intervals by through which the symptoms, the traces and the lines of escape can become legible. The dialectical gesture of montage in both authors allows us to redefine the design of otherness appearances, apparitions and figurations.

Keywords: Rancière; Didi-Huberman; images work; scenes of dissensus; interval, symptom, montage.

INTRODUÇÃO

Uma imagem sobrevivente é aquela que, segundo Georges Didi-Huberman (2008, 2011), se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento dos holofotes que, impondo um imperativo radical de publicidade, imprimem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, como um convite acolhedor à contemplação demorada, que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência afectiva.

Ao recusar o regime representativo das imagens (que privilegia a imagem como reprodução mimética do referente), Jacques Rancière (2003, 2018b e c, 2019) avalia como o regime estético pode favorecer a criação de intervalos capazes de emancipar o olhar do espectador de uma forma de legibilidade do mundo que o torna inteligível apenas pela via da hierarquização causal dos acontecimentos. O intervalo fabulado pela imagem promoveria uma invenção ficcional necessária ao deslocamento e ruptura das ordens policiais que definem partilhas desiguais do visível, do dizível e do audível. No caso de Didi-Huberman (2012a, p.214), o intervalo pode ser aproximado da noção de sintoma, isto é, aquilo que interrompe uma leitura contínua da história, do conhecimento que avança causalmente para outro conhecimento: a brecha dentro de cada conhecimento é “uma imperceptível marca de autenticidade que a distingue de toda mercadoria fabricada em série. Poderíamos chamar sintoma a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo.”

Uma leitura cruzada das abordagens que Didi-Huberman e Rancière produzem acerca de seus métodos de pensar as imagens, ou melhor, de pensar sobre o trabalho realizado pelas imagens (produzindo memória e imaginário; sintoma e intervalo; cena e montagem) é o que motiva a escrita do presente artigo. Interessa-nos evidenciar como ambos produzem uma robusta reflexão acerca de uma dimensão de resistência nas imagens e da maneira como as imagens podem produzir outros regimes de visibilidade e legibilidade dos povos e de suas existências. Ao mesmo tempo, é importante destacar algumas diferenças na forma como cada um deles configura seu método de trabalho com as imagens e, portanto, de afirmação de sua politicidade.

■ SOBREVIVÊNCIAS DA IMAGEM DIALÉTICA

Neste artigo consideraremos principalmente as influências de Aby Warburg e Walter Benjamin sobre o pensamento de Didi-Huberman (2012b), procurando ressaltar o modo como ele concebe a imagem como uma impressão, um rastro, uma sobrevivência, um traço visual do tempo que e de outros tempos suplementares, anacrônicos, heterogêneos. É a partir da prática da montagem, estabelecida por Warburg, e do trabalho sobre as passagens, feito por Benjamin, que Didi-Huberman vai conceituar as imagens como “documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência” (2012b, p.209).

Segundo Didi-Huberman, Benjamin e Warburg adotaram a montagem como método capaz de fazer trabalhar a memória a contrapelo de uma historicidade que narra os feitos e ações de maneira pretensamente completa: o objetivo da montagem, seja ela literária (Passagens) ou imagética (Atlas Mnemosyne) é permitir o trabalho da “memória inconsciente, a que se deixa menos contar que interpretar seus sintomas” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p.213). Os sintomas entrevistados pelo exercício da montagem podem ser justamente os intervalos e os indícios que abrem as narrativas e as imagens às temporalidades suplementares, permitindo-nos dialetizá-las, ou seja, torná-las incapturáveis ao conhecimento hierárquico e classificatório.

A montagem nos permite acesso aos sintomas quando requer o risco de “por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012b,p.212). Veremos mais adiante que os encontros de múltiplas temporalidades também é algo que também interessa a Rancière, sobretudo quando temporalidades fabuladoras e excessivas perturbam o tempo da causalidade histórica que governa as possibilidades de ser, trabalhar e criar. O atrito, a fricção entre essas temporalidades produz um gesto dialético capaz de “fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente, introduzir a divisão e o movimento a elas associados, a emoção e o pensamento conjugados” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.405).

A imagem dialética benjaminiana nos é apresentada por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) enquanto forma de legibilidade do tempo, e também como forma de encontro e comparação entre temporalidades distintas. A imagem dialética é ativada pela rememoração, que “tem por tarefa a construção de constelações que ligam o presente ao passado” (LÖWY, 2005, p.131).

A imagem dialética à qual nos convida Benjamin consiste em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.126)

Assim, como entende Didi-Huberman, a imagem dialética não é uma imagem na acepção denotativa do termo, mas uma metáfora para um procedimento de montagem que faz surgirem e sobreviverem os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente e pelo Estado. Por isso, ele constrói a hipótese (p.119) de que a imagem é um “operador temporal de sobrevivências”, portadora de uma potência política relativa a nosso passado, presente futuro. “A imagem dialética, segundo Benjamin, nos leva a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.46).

Dialetizar o visível é fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente e introduzir a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados. Colocar em contato, friccionar a representação com o afeto, o ideal com o reprimido (recalcado), o sublimado com o sintomático. Dialetizar é fazer aparecer, em cada fragmento da história essa imagem que passa como um raio, que surge e que desaparece no instante mesmo que se oferece ao conhecimento, mas que em sua fragilidade mesma engaja a memória e o desejo dos povos, ou seja, a configuração de um futuro emancipado (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.405).

A imagem dialética toma forma/lampeja em momentos de perigo ou padecimento, fazendo aparecer uma constelação que une presente ao passado. Esse lampejo é uma centelha que expressa a oposição entre os registros feitos por agentes do poder e os lampejos dos contrapoderes. Em Benjamin, a rememoração produz imagens, formas de ler o tempo e modos de fazer saltar os dispositivos oficiais de registro e nomeação.

A montagem em Didi-Huberman é uma operação dialetizante, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica. A eficácia dos choques está em recusar o modo causal de organização da narrativa histórica e numa aposta na desorganização como forma de revelar as contradições não resolvidas, as descontinuidades e as diferentes velocidades e temporalidades de aparição e acolhimento da alteridade na imagem.

Tal concepção dialoga também com o pensamento de Benjamin sobre o sentido de “origem”. A origem é evidenciada em relação a um passado, ao trabalho de rememoração que é mediado, reflexivo, oscilando entre a restauração e a produção sempre inacabada (LÖWY, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2017). A vontade do regresso à origem revela a precariedade desse retorno, desidentificado consigo mesmo, mas aberto para um futuro a ser delineado. “Essa definição de origem coloca em questão uma representação abstrata e vazia do tempo histórico como sucessão infinita de pontos que somente a ordem de sua aparição interligaria” (GAGNEBIN, 2005, p.15). A ruptura com a organização cronológica do tempo histórico é algo valorizado no gesto metodológico de reflexão sobre a sobrevivência das imagens em Didi-Huberman, revelando uma dimensão da montagem que a articula ao ficcional. Acreditamos que não se trata aqui de optar

entre a montagem e o enquadre ficcional, mas de aproximar essas operações políticas, pois ambas exercem um papel central na compreensão do regime estético das imagens e nas forças políticas que engendra.

São as pequenas ficções e montagens das “coisas chãs” que nos revelam a politicidade das imagens produzidas por Didi-Huberman. Vera Casa Nova (2014), por exemplo, salienta como ele se serve do trabalho da ficção para nos oferecer o testemunho de um trauma no livro *Cascas*. Neste texto, que relata a visita de Didi-Huberman às ruínas do complexo de Auschwitz-Birkenau, o “luto e a história se transformam em arte, mediados pela ficção” (CASA NOVA, 2014, p.72). Também Balint-Babos destaca que *Cascas* utiliza a montagem como princípio de escritura atuando junto com “um esforço de memória que nos questiona sobre os limites de nossa humanidade, sobre a ambivalência de nossos olhares e sobre as interferências inconscientes dessas imagens, entre o real do corpo e o real da história” (2014, p.20).

As reflexões feitas por Didi-Huberman em *La demeure, la souche* (1999) podem nos ajudar a entender como, em *Cascas*, talvez o objetivo da busca arqueológica pelos vestígios na superfície da paisagem-memória do campo não fosse encontrar o passado, mas assegurar as condições de sua inacessibilidade. Assim, como ele já havia afirmado em 1999, “a ficção inventa a obra no sentido arqueológico: a torna acessível ainda que parcialmente” (p.13). Assim, o esforço de montagem feito por ele em *Cascas*, evidencia traços da catástrofe, mas alguma coisa permanece inacessível por excelência, e aí reside a força dessa obra: não é pelo viés de uma representação, mas por jogar novamente e relançar os elementos da memória, transformando, transfigurando e desfigurando. É em *La demeure, la souche* que encontramos uma definição interessante para o trabalho feito em *Cascas*: “um trabalho psíquico para capturar a ausência e a perda (...) um exercício fatal da memória e da sensação de esquecimento misturados de exploração de restos visuais do desaparecimento – fábula do lugar para gerar a perda, fábula da perda” (1999, p.78).

Ao trabalhar a imaginação e a montagem nessa fabulação da perda, Didi-Huberman abriu novos caminhos no processo de memória e rememoração: para ele, segundo Balint-Babos (2014), a imaginação não está separada do real da história e a montagem possui valor de conhecimento, nomeação, enunciação.

Em *Images Malgré Tout*, ele nos revela o trabalho de montagem complementar entre imagem e palavra: elas são “absolutamente solidárias, não terminam de trocar suas lacunas recíprocas – uma imagem é acionada frequentemente quando a palavra falha, e uma palavra surge quando a imaginação falha” (2003, p.39). A montagem se define pela mútua indagação que as palavras lançam às imagens e vice-versa, pelo constante atrito entre as potências de continuidade e ruptura.

Não se trata de submeter as imagens à decifração, mas de situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação, de questionamento que num vaivém se relança sempre. Uma relação crítica. Quando não se constrói essa relação, quando

as imagens convocam naturalmente palavras coincidentes, ou quando as palavras convocam espontaneamente as imagens que lhes corresponderiam, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.45)

Uma dimensão ficcional importante do trabalho de montagem que aparece em *Cascas* é descrita por Didi-Huberman como a construção de um ponto de vista arqueológico, que permita “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (2013, p.117). O exercício de montagem é ficcional ao confrontar dialeticamente tempos, espaços, vozes e palavras, e permitir encontros e passagens entre passado e presente, aqui e alhures. Montar e cavar são ações articuladas que movem a experimentação com o tempo.

Em *La demeure, la souche* (1999, p.139), Didi-Huberman caracteriza a ação de cavar como “deixar repousar, deixar o tempo agir no subsolo. Deixar se produzirem as sedimentações, esperar que as espessuras se constituam”. É também uma forma de “pensar o lugar como trabalho do tempo se inscrevendo, fazendo sua inscrição” (p.149). O gesto arqueológico de cavar revela, assim, “uma escritura do tempo, em que cada linha pode ser pensada como uma fronteira entre tempos que se bifurcam e se cruzam novamente sem cessar” (p.158).

A recusa de Didi-Huberman em transformar as paisagens do campo de concentração em “paisagens bem focadas” possui afinidade com o modo como Rancière (2012, 2007) define o regime estético das artes, uma vez que ele busca um modo específico de experiência e de visibilidade que, ao demandar liberdade contemplativa, recusa a prescrição de modos tidos como “adequados” e consensualmente regulados de ver, sentir e pensar. Sob esse aspecto, a restituição operada pelas obras museificadoras estão em busca do brilho revelador, enquanto que o acolhimento, a nosso ver, revela a paisagem como alteridade inalcançável: o dizer de uma agonia.

FABULAÇÃO DAS IMAGENS INTERVALARES

Um dos problemas em associar política e imagem, segundo Rancière, está na crença de que existe um modo específico de representar, assim como um roteiro previamente estabelecido de leitura, interpretação e posicionamento diante das imagens. Rancière, contudo, afirma que a política das imagens não está necessariamente no conteúdo representativo por elas expresso e nem se concretiza como uma instrução para olhar para o mundo e transformá-lo através da tomada de consciência de relações opressoras. A imagem, segundo ele, não pode ser confundida com um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva, apesar de

muitas vezes atuar alimentando a produção da consciência crítica e modos de agência individual e coletiva.

O trabalho político das imagens, segundo Rancière (2007), apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). A imagem pode ser assim percebida como trabalho, como construção de relações e articulações novas que inventam possibilidades outras de aparecimento e transformação das formas, das vidas e do comum. Tais “relações novas” derivam, segundo ele, da reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável e que modifica as condições de seu aparecimento. O trabalho da imagem consiste em produzir um arranjo, um reenquadre, uma reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção.

O que interessa a Rancière (2009, p.283) não é a oposição entre real e ficcional, mas entender como o trabalho da ficção busca um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O que ele propõe é olhar para as formas tradicionais de escritura da história - as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente - de outro jeito, questionando os formatos tradicionais e hierárquicos de visibilidade e inteligibilidade. O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das “relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente que rasgam os formatos tradicionais, os modos de apresentação de objetos, de indução de significações e de esquemas causais que constroem a inteligibilidade do padrão da história” (RANCIÈRE, 2006, p.164).

Partindo desta definição, as imagens não se reduzem a uma realidade visual, mas a um modo de construir um mundo, de produzir aparências antes interditadas, formas que rejeitam a ordem dominante e que tecem um outro “em comum”: não aquele que existe em si mesmo e por meio de si, mas um comum que se cria no movimento a partir do qual é posto em questão (CALDERÓN, 2018, p.142).

O trabalho das imagens não é o de escavar o real para que verdades apareçam, mas mover imagens já existentes para que outras figuras se componham e decomponham com elas. Segundo Calderón (2018), as imagens não teriam que estar sujeitas ao que representam, nem prestar contas sobre o real, mas comprometidas com os tecidos do real que são capazes de construir. A autora ressalta que o trabalho da ficção renuncia ao regime de representação sem deixar de produzir representações: o que interessa a Rancière é o modo como as imagens

podem ser articuladas fora da lógica da representação, escapando a uma hierarquia da ação e fortalecendo uma prática de montagem dissensual. É importante precisar que a montagem para Rancière é uma ação que, ao mesmo tempo, aproxima várias imagens, mas confere também importância à singularidade de uma única imagem quando ela introduz um intervalo, uma linha de fuga em relação ao desdobramento horizontal de um enunciado no qual impera a causalidade consensual. São os arranjos indeterminados entre imagens que se associam, por sua vez, a palavras, temporalidades e outros registros que se destacam na abordagem que Rancière confere à imagem, delineando-a como um dispositivo ou cena polêmica.

Calderón (2014) e Panagia (2018) argumentam que Rancière compreende as imagens enquanto dispositivos (no sentido Foucaultiano), como “máquinas” que produzem arranjos e colocam em relação eventos, discursos, formas de vida. Segundo eles, Rancière estaria buscando uma maneira de anular um modo consensual e hierárquico de pensamento e produção de inteligibilidade a partir do trabalho político das imagens. Sob esse aspecto, a imagem seria um dispositivo ao remeter a “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível; o visível e a palavra; o dito e o não dito” (RANCIÈRE, 2008, p.86).

Na tentativa de responder a essa associação feita entre imagem e dispositivo, Rancière (2019, p.35) reitera que seu pensamento sobre a imagem busca defini-la como o resultado de operações, de relações e de alterações sobre o sensível, de maneira que esse trabalho por ela realizado começa antes mesmo que exista algo de concreto a ser visto. Ele insiste que a imagem é uma construção: não uma apresentação passiva, mas um duplo agenciamento:

De um lado, a imagem é uma maneira de ligar uma forma visível a outra, de ligá-la a um enunciado dizível, a uma certa estruturação do tempo, um certo lugar no espaço, a modos de percepção e de interpretação. De outro lado, tentei mostrar os limites da operatividade da imagem, pois a imagem não é simplesmente o produto de uma operação ou algo fabricado: é também algo que resiste justamente à vontade daquele que produziu a imagem e que deseja que ela produza tal modo de recepção, tal olhar, tais afetos e tal forma de interpretação (RANCIÈRE, 2019, p.36)

Segundo o autor, a imagem possui uma dimensão performativa de resistência que abrange, ao mesmo tempo, a construção de relações nas quais são elaboradas operações de aparência e a construção de uma linha de fuga que escapa à vontade daquele ou daquela que teria o desejo de predeterminar seus efeitos e apreensões. Essa dimensão performativa da imagem alcança terreno propício para emergir quando tematizada sob a forma da cena dissensual. Assim, a imagem como dispositivo produz arranjos que se articulam como cena. “A cena captura conceitos em operação, em sua relação com os novos objetos que buscam apropriar, velhos objetos que tentam reconsiderar e os padrões que constroem ou transformam para este fim” (RANCIÈRE, 2013, p.11).

Na abordagem elaborada por Rancière, imagens são cenas que fabulam “um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (CALDERÓN, 2018, p.148). A imagem enquanto cena articularia uma forma polêmica de reenquadrar o comum, subvertendo uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico. A ficção presente na arte e na literatura fabulam, assim, outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns em cenas dissensuais. A racionalidade da ficção deriva das diferenças e rupturas que produz no seio de um *continuum* supostamente homogêneo ensejado pela ordem causal e hierárquica de organizar e habitar o tempo.

A cena de dissenso, explica ele, é a escolha e a ordenação ficcional de uma singularidade a partir da qual se pode “fazer aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob um certo modo de visibilidade e inteligibilidade.” (2018b, p.14) Ele deseja, como expresso no livro *La Méthode de la Scène*, evidenciar a continuidade de tempos e espaços que se amplificam em uma forma de encadeamento não linear e não representativa:

[...] a cena, ainda que ela seja montada a partir de uma multiplicidade de elementos, funciona mais como um plano-sequência que explora, na continuidade, as potencialidades de um espaço e não como uma montagem de elementos que se entrecrocam (RANCIÈRE, 2018b, p.118).

Poderíamos dizer que as imagens ficcionais reintroduzem em um dado “mundo comum”, pessoas que estão à margem e que são sobreviventes de múltiplas perdas e violências. A escritura e a pintura não fazem isso sob uma forma de “imposição” do ficcional sobre o real, mas ficcionalizando e fabulando “o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer” (RANCIÈRE, 2019, p.55). A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas. A imagem como cena produz momentos de *rêverie* (devaneio fabulador):

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

O tempo da *rêverie* (devaneio fabulador) nos oferta um momento de contemplação no qual se pode descobrir um modo tecido temporal cujos ritmos não são definidos por objetivos preexistentes, mas permitem a fabulação errante, tentativa acionada pelo “como se” das narrativas que se abrem à experimentação. A potência desse momento contemplativo está na

[...] oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam e onde a inatividade de um devaneio fabulador (*rêverie*) entra em harmonia com a atividade do universo. A ficção construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns (RANCIÈRE, 2017, p.13).

A cena de dissenso promove, assim, outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem hierárquica. De acordo com Rancière (2019, p.48), o que é importante na ideia de cena é o fato de que ela constrói uma visibilidade e um aparecer em uma tentativa de enquadrar, montar e distribuir as figuras questionando o tempo todo a forma assumida por esses arranjos, tensionados entre o corte e a construção ou tecelagem de um "comum". A situação presentificada pela cena revela uma construção de pensamento que aparece como um tipo de corte instantâneo na partilha do sensível. É como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável.

A noção de cena comporta duas ideias: aquela de um corte e aquela de uma certa arquitetura do que é dado. Um corte ou uma divisão primeiro: o método da cena é um princípio de emancipação intelectual que se opõe ao princípio embrutecedor da explicação que remete cada fato singular a um processo global do qual não podemos jamais apanhar em sua totalidade. A cena constitui um todo por ela mesma. Depois, a cena dá a ver uma certa estruturação do perceptível e do pensável. A questão é: o que é dado a perceber? Que lugar possuem os indivíduos que são dados a ver nessa arquitetura? (RANCIÈRE, 2019, p.49)

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

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

Argumentamos que uma das dimensões da política das imagens estaria na possibilidade de desconstruir enquadramentos pejorativos, recriando, pelo discurso e pela interação inusitada, vozes e rostos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas, possibilitando com isso, um processo de desidentificação. Nas palavras de Rancière (2019, p.83), "a desidentificação não é uma aniquilação, mas uma maneira de criar sequências verbais, qualificações, um teatro de denominações ou um teatro de palavras que, ao mesmo tempo, cria uma certa cena do visível

e do pensável”. E, para instigar-nos a ir além, o autor nos indaga: a questão que se apresenta diante de nós agora é “qual tipo de operação vai mudar essa distribuição do visível e do pensável? Qual operação pode mostrar às pessoas sobre uma cena que é aquela de sua própria capacidade de viver em um determinado mundo? (2019, p.50).

A DIMENSÃO ESTÉTICO-POLÍTICA NO TRABALHO DAS IMAGENS: TENSÕES E APROXIMAÇÕES

É possível perceber como Rancière e Didi-Huberman configuram um pensamento que confere destaque ao trabalho político das imagens. Entretanto, há algumas diferenças entre o modo como definem a montagem e o processo de articulação entre as imagens.

O gesto de Rancière está voltado para a reconstituição da rede conceitual que torna um enunciado pensável. Para Rancière (2006), a política da estética se define sempre por uma certa reorganização de formas perceptivas dadas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa, uma ficção.

A cena de dissenso possui o “poder de engendrar uma outra temporalidade, diferente daquela que encadeia e faz valer o que estava previsto” (RANCIÈRE, 2018c, p.36). É na cena que se tornam sensíveis e legíveis os momentos singulares e imprevisíveis nos quais a fabulação perfura a rotina das existências e extravassam suas definições e designações consensuais, produzindo desidentificação e insurgência.

Didi-Huberman (2016b, 2017), por sua vez, está menos preocupado em reter uma narrativa a partir dos intervalos criados no atrito entre diferentes temporalidades (implodindo os princípios ordenadores de uma narrativa causal) e mais interessado nas discontinuidades, na disposição das coisas, na emergência dos vestígios e na desorganização de sua ordem de aparição. Para ele, o choque dialético entre as imagens é algo central para pensar suas sobrevivências. O gesto de Didi-Huberman busca escavar (*creuser*), bagunçar, desmontar a ordem espacial e temporal das coisas pela via do choque, do tensionamento.

Já para Rancière, o mais importante é “tentar reconstituir a rede conceitual que torna um enunciado pensável, que faz com que uma pintura ou uma música façam efeito, que a realidade pareça transformável ou não” (RANCIÈRE, 2006, p.142). O método de Rancière (2006, 2009), em suma, está baseado na premissa de que a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição

do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que é comum” (RANCIÈRE, 2009, p.277).

O reenquadre reorganiza o tecido do sensível a partir do encontro conflitivo e dos modos como a narração e as visibilidades apresentadas pelas práticas da arte entram no meio das possibilidades estéticas da própria política. Para ele, “as políticas devem se apropriar, por seu próprio uso, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidas pelas práticas artísticas e não o contrário” (RANCIÈRE, 2006, p.163). O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das articulações entre diferentes temporalidades, entre o comedimento e o excesso.

Já o método da remontagem de Didi-Huberman é inspirado em Benjamin e na dialética do montador-mostrador: “abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não dis-põe as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem” (2017, p.91). A essa desordem dialética se opõe o encadeamento conflituoso de diferentes formas sensíveis e estético-expressivas.

Assim, em Rancière uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro sensível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados.

A forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento, deixando suspensa sua causa parece convir ao extraordinário do holocausto sem lhe ser específica. Mas ainda a forma própria parece ser também uma forma imprópria. O acontecimento não impõe nem interdita por si mesmo uma forma de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar dessa ou daquela maneira. (RANCIÈRE, 2003, p.146)

A política das imagens pode ser descrita, em Rancière, como estratégia própria de uma operação estética e artística, “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). De acordo com Rancière (2012), o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). O reenquadre, em suma, explicita o método de extrair narrativas de uma ordem policial de articulações do tempo e espaço e fazê-las aparecer como proferimentos que promovem uma nova partilha do sensível. Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção.

Dito de outro modo, é uma potência que permite uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p.34). Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação.

Gostaríamos de ressaltar aqui que tanto Didi-Huberman (2011, 2012b, 2016b) quanto Rancière (2012) partem do mesmo princípio que estabelece a dimensão dialética da montagem em Benjamin: a recusa à linearidade causal. Ao explicar sua noção de frase-imagem, Rancière (2003) primeiro questiona a lógica de que ao texto cabe o encadeamento das ações e que a imagem é um suplemento de presença que dá carne e consistência ao texto. Para ele, a frase é que dá carne, sendo que a imagem se tornou potência activa e disruptiva. Em segundo lugar, ao citar duas possibilidades de montagem entre texto e imagem, ele faz a distinção entre montagem dialética – caracterizada pela produção de choques entre elementos heterogêneos e pela encenação de “uma estranheza familiar, para fazer aparecer uma outra ordem que só se descobre pela via da violência e do conflito” (RANCIÈRE, 2003, p.78) – e montagem simbólica – caracterizada pela aproximação de elementos heterogêneos via analogia e familiaridade criando elos e convidando ao vínculo.

O que difere os autores é o modo como se apropriam da montagem no respectivo método que apresentam para discutir a política das imagens. Em Didi-Huberman a politicidade da montagem parece obedecer a esse exercício metodológico de criar, ao mesmo tempo, intervalos e constelações, que funcionam como novas maneiras de dispor e pensar as coisas, desmontando ordens legitimadas. É nas constelações que vários elementos adquirem novo sentido e permitem a emergência de um texto histórico, organizado não sob a linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente.

Já em Rancière, a figura do intervalo parece ter maior centralidade, evidenciando uma preocupação em configurar a imagem como cena, ou seja, como resultado de operações de interrupção de um continuum. A montagem parece ser mais uma (re)montagem que desorganiza a linearidade de uma narrativa causal, produzindo intervalos através dos quais é possível um “habitar entre”: de um lado, a narrativa dissensual possibilitada pela remontagem desorganiza a hierarquia dos fatos e dos tempos, “uma dimensão de fuga com relação ao desenrolar horizontal da leitura de uma imagem” (RANCIÈRE, 2009, p.69). De outro lado, o intervalo promove um “habitar entre” que acolhe o espectador (preservando as devidas distâncias), permitindo a partilha de um mundo “segundo a modalidade que os intervalos nos impõem: aquela de uma invenção contínua para comunicar entre seres distantes” (RANCIÈRE, 2009, p.70).

Ao visitar o campo de concentração, Didi-Huberman (2013) nos mostra que a definição da origem não se realiza somente nesse gesto, mas depende do questionamento das narrativas dominantes, da produção de outra narrativa que desmonte e interrompa a anterior, num interminável processo de destituição e restituição, permitindo a emergência do diferente. As cascas, rugosos vestígios de um passado em constante retrabalho, parecem ser uma metáfora perfeita para o encontro com a origem, que requer o movimento de “acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, e renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (GAGNEBIN, 1999, p.99).

Por sua vez, em Rancière, a politicidade da montagem não se associa tanto a um embaralhamento e a uma intervenção direta dos enunciados, mas à escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, para abrir intervalos narrativos que permitam duas ações simultâneas: criar uma narrativa intervalar e através dos intervalos, permitir aos espectadores uma outra forma de legibilidade do tempo e do comum.

Há dois movimentos em que Rancière distingue seu método daquele empreendido por Didi-Huberman. O primeiro refere-se à relação entre montagem, emoções e politização do lugar do espectador. Segundo ele, a montagem pode tanto agir sobre as emoções dos espectadores, produzindo atividade a partir de uma passividade (incitar lágrimas, sentimentalismo, dúvidas), quanto produzir o choque dialético dos opostos presente na reflexão marxista. Contudo, a politicidade da montagem estaria menos ligada a uma ativação do *pathos* pela montagem simbólica, e mais à maneira de conjugar o movimento e o repouso, a voz e o silêncio. Rancière (2016), ao comentar o exercício de montagem no filme *Encouraçado Potemkin*, afirma que montagens simbólicas teriam o efeito de harmonizar e articular imagens de violência e de revolta que se espalham no mundo, propondo uma forma de comunidade sensível consensual: o espectador se aproxima demais das imagens e não consegue distinguir as falhas, excessos e vazios que existem entre elas. Já as montagens dialéticas devolvem a politicidade às imagens ao configurarem barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. Segundo ele,

As lágrimas e os punhos erguidos têm efeito quando o espectador se encontra separado das imagens e não é obrigado a responder à sua solicitação. Essa suspensão forja um olhar livre de ter que responder às solicitações que educam a maneira ordinária de ver e de habitar um mundo (RANCIÈRE, 2016, p.70).

O segundo movimento relaciona-se ao modo como Rancière (2009, p.281) define seu método a partir do que ele chama de poética do conhecimento, ou seja, uma poética que descola os enunciados dos sujeitos e as descrições de acontecimentos e objetos de suas funcionalidades habituais “a fim de fazer com que apareçam como proferimentos sobre alterações na partilha do

sensível e como ocorrem”. A frase-imagem e a montagem dialética são formas de manifestação da poética do conhecimento na medida em que transformam e reenquadram as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p.163).

A frase-imagem é um operador de cenografia, um operador de transformação de uma visibilidade e de uma pensabilidade. O que ela nos dá a ver e a pensar, por exemplo, não é o massacre em massa, mas o fato de que aqueles e aquelas que foram massacrados são indivíduos que possuem um nome, uma história, e não são corpos tomados como massa. A frase-imagem desloca uma visibilidade (RANCIÈRE, 2019, p.73).

Assim, o que interessa Rancière (2009, p.283) é menos o anacronismo e a desmontagem do tempo, e mais uma construção combinada entre historicidade e atemporalidade, na busca por um modo de enquadrar e pensar enunciados, objetos e acontecimentos “em termos de multitemporalidade, de plots entrelaçados”. O entrelaçamento de várias temporalidades permite, para Rancière,

[...] transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos. Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do trabalho. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante: (...) uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento. (2018c, p.34)

Uma imagem dinamita o tempo contínuo quando, em seu trabalho conjugado à palavras, produz uma montagem fabuladora que possibilita a “fragmentação das coisas que acontecem uma após a outra, criando diferenças, rupturas e intervalos no seio de um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p.35). Assim, a política das imagens e dos enunciados se encontraria na reivindicação do caráter poético e estético de todo enunciado, quebrando as fronteiras e as hierarquias entre os níveis de discurso; fraturando a reprodução da hierarquia dos tempos e permitindo um hiato, uma ruptura, a emergência de um sintoma que precisa tornar-se sensível, legível, perturbador.

Poderíamos afirmar que o modo de experimentação do tempo na montagem concebida por ambos é distinto: Rancière aposta na atemporalidade como linha de fuga à historicização causal, enquanto Didi-Huberman enfatiza a anacronia para evidenciar sobrevivências em meio às desapareções. A nosso ver, é justamente a combinação entre essas experimentações que pode potencializar tanto o gesto de pensar a política pelas imagens, quanto aquele de pensar a política das imagens. A fabulação intervalar de Rancière e as sobrevivências via legibilidade dos sintomas sobre as quais nos fala Didi-Huberman se aproximam quando se trata de “explodir os

tempos homogêneos e vazios e de substituí-los pela desmontagem e pela remontagem de toda temporalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.406).

É sob essa perspectiva que a cena de dissenso de Rancière é avaliada por Didi-Huberman (2016a, p.407) como fruto da adoção de uma posição literária que, semelhante àquela de Benjamin, faz “figurar os povos, conferindo uma representação digna aos sem nome e aos oprimidos da história”. A cena de dissenso, segundo Didi-Huberman, permite a Rancière dialetizar o sensível, ou seja, atritar o sensível e o inteligível de modo a criar brechas nas quais os sintomas, os rastros, as linhas de fuga possam se tornar legíveis.

Em sua obra *Aisthesis*, Rancière procede frequentemente por cenas, que são histórias singulares ou objetos apontados com o dedo, segundo o gesto característico de uma abordagem descritiva e problematizada. [...] Ele adota uma posição literária destinada a se aproximar dos fenômenos sensíveis, [...] de modo a discernir as linhas de força que os atravessam. É através dela que “a dialética encontra o sensível e que a política toma forma através de novos recursos, incluindo os recursos visuais da poesia.”(DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.417-418).

Ao fazer figurar os oprimidos nas cenas de dissenso, Rancière não só os considera em sua dignidade e humanidade, mas também nos torna sensíveis à uma possibilidade de conferir legibilidade à história a partir da dialética das imagens, das aparências, das aparições, dos gestos, dos olhares. Sob a avaliação de Didi-Huberman (2016a, p.418), Rancière pode dialogar com Benjamin, com Warburg e com ele próprio quando se considera que os quatro tinham interesse em destacar a “potência de legibilidade dos acontecimentos sensíveis” através das imagens, ou seja, a potência de tornar legível a dialética do sintoma. Tal dialética se configura porque as imagens podem “tornar sensíveis e legíveis as falhas, os lugares e os momentos por meios dos quais os povos, ao declararem sua impotência, afirmam, ao mesmo tempo, o que lhes falta e o que desejam (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.422).

Tornar sensível (*rendre sensible*) seria tornar acessível, pelos sentidos; mas também tornar acessível o que nossos sentidos e nossas inteligências não sabem perceber sempre como “produtores de sentido”: alguma coisa que aparece somente como falha no sentido, como indício ou sintoma. Mas, em um terceiro sentido, tornar sensível quer dizer também que nós mesmos, diante dessas falhas e sintomas, nos tornamos sensíveis a alguma coisa da vida dos povos – a algo da história – que nos escapava até então, mas que nos olha diretamente. E nos tornamos sensíveis ou sensitivos a algo de novo na história dos povos a ponto de desejarmos, em consequência, conhecer, compreender e acompanhar essa história (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.422).

Assim, Rancière e Didi-Huberman possuem o interesse comum em evidenciar como as imagens, dialeticamente, tornam sensíveis – acessíveis, legíveis e dignas de consideração – a vida e a sobrevivência dos povos, ao mesmo tempo em que elas declaram a impotência dos oprimidos em situações que os expõem à violência do silenciamento e, justamente por isso, demandam outras formas de acolhimento, consideração e hospitalidade nas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho das imagens em Rancière e em Didi-Huberman se traduz em um conjunto de operações e mecanismos que desafiam uma máquina consensual de leitura do mundo, ao mesmo tempo em que produzem espaço, na sobrevivência de seu registro, para os sobreviventes da violência imposta pela ordem policial. Como salienta Didi-Huberman (2012a, 2016b), a sobrevivência da vida na imagem relaciona-se à elaboração de uma sintaxe incorreta, desterritorializada que, ao mesmo tempo conecta e desconecta o sujeito marginalizado da história principal, que opera em plena luz, mostrando o que pode ser dito e o que não pode. Tal desencaixe devolve a sonoridade ao silenciamento do cotidiano, a espessura aos espaços e tempos achatados pela repetição, a visibilidade às relações de força naturalizadas. “As imagens são inscrições da história, são formas de legibilidade em contextos de lutas, relacionando a historicidade às formas de visibilidade dos corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.403).

Ao desenvolver o conceito de “imagem intolerável”, Rancière (2012) afirma que a elaboração do testemunho resulta de uma batalha travada com a dimensão da impossibilidade de representação do trauma. Como traduzir um trauma em palavras, em imagens? Um testemunho seria menos o relato dos acontecimentos traumáticos e mais as maneiras de evidenciar as dificuldades de produzir esse relato, uma vez que os acontecimentos resistem à apreensão e os espectadores também resistem à sua compreensão. A necessidade das imagens “apesar de tudo”, para retomar o título do livro de Didi-Huberman sobre as imagens fotográficas feitas por judeus que resistiram ao Holocausto, é salientada por Rancière ao considerar que “quando a voz cessa, é a imagem do rosto sofrido que passa a ser a evidência visível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio” (2012, p.91).

Para Rancière, o intolerável da imagem relaciona-se à montagem de um dispositivo de visibilidade capaz de localizar e de enquadrar a vítima dentro de uma dimensão do visível e do sensível que lhe confere esta ou aquela possibilidade de ser apreendida, esta ou aquela legibilidade e inteligibilidade. Assim, a experimentação via montagem de dispositivos de deslocamento precisa de novos arranjos não hierárquicos entre corpos, ações, palavras e gestos responsáveis por alterar quadros valorativos a avaliativos das vidas e modos de torná-las habitáveis. O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual, ou uma *rêverie* (devaneio fabulador) desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos destabilizantes.

A imagem como trabalho dissensual de fabricação de uma cena confere destaque ao gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p.34). Esse

trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação. Imagens que conseguem figurar o “desmedido momento” transformam e reenquadram também as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (RANCIÈRE, 2006, p.163).

Para que emergjam nas imagens figurações que desloquem os povos de uma posição subalterna e revitimizante são necessários lampejos e curto-circuitos que interrompem a linearidade de uma possível história contada sob o viés da superação das adversidades (ideologia meritocrática). É preciso desterritorializar os discursos que insistem em revelar a história daqueles que sobreviveram às vulnerabilidades associadas à catástrofe e ao empobrecimento, pois “existe nos corpos mais desprovidos a vontade de sonho, de múltiplas escapadas, a invenção de gestos criados para realizar esses sonhos e palavras para nomeá-los” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.411).

A ideia de fabulação e sonho é comum ao modo como Didi-Huberman e Rancière caracterizam o trabalho das imagens. Ambos, cada um a seu modo, nos alertam para como as potências da legibilidade promovida pelas imagens podem tornar-nos sensíveis à dialética das aparências, das aparições, dos gestos e dos olhares. Enquanto Rancière busca evidenciar o trabalho das imagens em montar uma cena na qual intervalos promovam uma forma de habitar o entre (*habiter l'entre*) (2009, p.70), ou seja, de partilhar os intervalos que existem entre coisas, palavras e imagens; Didi-Huberman destaca o trabalho das imagens em nos tornar sensíveis (*rendre sensibles*) (2016a, p.421) à vida dos povos a partir do que aparece como falhas, intervalos e brechas nas imagens. A figura do intervalo é produtiva para ambos, mas enquanto em Rancière o intervalo é potência de produção do comum, em Didi-Huberman essa figura é o que torna acessível o que está reprimido nas representações, o que evidencia os sintomas de uma “declaração de impotência diante da situação que expõe os povos à desaparecimento” (2016a, p.421). Ou seja, o intervalo permite entrever o sintoma que torna sensível e interessado o olhar, conferindo outra visibilidade e legibilidade aos povos.

Ambos afirmam que, no lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências, é preciso encontrar os relatos que permitem tornar sensível uma aproximação, um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem e na escritura. Imagens de avizinhamo despertam no espectador novos modos de percepção da imagem, do texto, dos corpos e das múltiplas espacialidades e temporalidades da cena a partir da qual figuram e se erguem, dialeticamente e dissensualmente, os rostos que nos interpelam.

REFERÊNCIAS

- BALINT-BABOS, Adina. Imaginer, monter: la mémoire inachevée d'Auswitz selon Georges Didi-Huberman. *Voix Plurielles*, v.11, n.2, 2014, p.20-31.
- BENJAMIN, Walter. *Fragments*. Poirier, Paris : Collège International de Philosophie/PUF, 2001.
- CALDERÓN, Andrea Soto. Jacques Rancière: desajustes metodológicos en el tratamiento de las imágenes, *Aisthe*, v.8, n.12, 2014, p.35-51.
- CALDERÓN, Andrea Soto. Potencias y impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière. In: VEGA, Francisco; ROCCO, Valerio (eds.). *Estética del disenso: políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018, p.135-149.
- CASA NOVA, Vera. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. *Aletria*, v.24, n.2, 2014, p.65-75.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste*. Paris : Éditions de Minuit, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo”: diez fragmentos sobre la libertad estética. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, editorial Metales pesados, 2008, p.39-67.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: L'Oeil de l'Histoire*, 4. Paris, Éditions de Minuit, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 -219, nov. 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas, *Serrote*, v.13, 2013, p.98-133.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit, 2016a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016b.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In.: OTTE, George, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio, Georg Otte, Sedlmayer (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 12-26.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. SP: Boitempo, 2005.

- PANAGIA, Davide. *Rancière's sentiments*. London: Duke University Press, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, 2009. p.273-288.
- RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile:editorial Metales pesados, 2008. p.69-89.
- RANCIÈRE, Jacques. Le travail de l'image. *Multitudes*, n.28, p.195-210, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. Le coup double de l'art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill. *Lignes*, v.1, n.19, p.141-164, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. «Un soulèvement peut en cacher un autre ». In : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris : Gallimard, Jeu de Paume, 2016, p.63-70.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. “O desmedido momento”. *Serrote*, n.28, 2018a, p.77-97.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méthode de la scène*. Paris: Éditions Lignes, 2018b.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le temps modernes*. Paris : La Fabrique, 2018c.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le travail des images*. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon : Les Presses du Réel, 2019.

[1] A realização deste trabalho contou com o apoio da CAPES, do CNPq e da FAPEMIG.

A estrutura mítica narcísica no imaginário midiático e nas selfies^[1]

The narcissistic mythical structure in mediatic imaginary and selfies

FABIO CIQUINI

Doutor pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua como docente nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade Cásper Líbero e da Fapcom. Pesquisador vinculado ao CISC-PUCSP (Centro Interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia) e ao Arquivo Vilém Flusser São Paulo.

RESUMO

O artigo discute o modo como o imaginário midiático e as selfies atualizam o mitologema do mito grego de Narciso. Partindo de um diagnóstico cultural sobre as selfies, argumenta-se como esta narrativa de estética fugaz reforça a compulsão pela imagem e a pasteurização da subjetividade. Vinculando as selfies ao macroambiente midiático, explica-se este sob o conceito de imaginário em Kamper (2016) e mediasfera em Contrera (2010). Em seguida, explica-se de que modo a estrutura mítica, o mitologema, do mito grego de Narciso se encarna no imaginário midiático e nas selfies, a partir de autores como Hollis (2005) e Brandão (2013, 2014). A estratégia metodológica é a pesquisa bibliográfica de caráter interdisciplinar, de forma a articular selfies, imaginário midiático e o mitologema de Narciso. Neste sentido, o artigo, de natureza teórica, contribui para a compreensão crítica de como essas instâncias atuam em padrões de visibilidade e comunicação narcísicas presentes na atualidade.

Palavras-chave: Selfie; imaginário midiático; mitologema.

ABSTRACT

The article discusses how mediatic imaginary and selfies update the mythologem of Narcissus' Greek myth. Starting from a cultural diagnosis about selfies, it is argued how this fleeting aesthetic narrative reinforces the compulsion for the image and the pasteurization of subjectivity. Linking selfies to the media macroenvironment, this is explained under the concept of the imaginary in Kamper (2016) and mediasphere in Contrera (2010). Then, it explains how the mythical structure, the mythologem, of the Greek myth of Narcissus is incarnated in the mediatic imaginary and in the selfies, from authors such as Hollis (2005) and Brandão (2013, 2014). The methodological strategy is bibliographic research of an interdisciplinary character, in order to articulate selfie, mediatic imaginary and the mythologem of Narcissus. In this sense, the article contributes to a critical understanding of how these instances perform patterns of narcissistic visibility and communication present today.

Keywords: Selfies; mediatic imaginary; mythologem

A PANDEMIA DAS SELFIES NA COMUNICAÇÃO: PROBLEMATIZAÇÕES INICIAIS

A disseminação e circulação massiva de imagens no ciberespaço atual tem a forte contribuição do fenômeno fotográfico selfie^[2]. A popularização deste gesto fotográfico deve-se ao entusiasmo mercadológico em torno do fenômeno - a integração de câmeras fotográficas aos smartphones e o seu barateamento - e conseqüentemente à popularização desta tipologia fotográfica no âmbito da fotografia vernacular.

Para além do deslumbramento em torno do fenômeno, no entanto, é fundamental que esse gesto fotográfico pandêmico com a marca do contemporâneo seja pensado criticamente à luz da comunicação em consonância aos processos antropológicos e históricos, já que ele traz em si abordagens estéticas, éticas, históricas que se entrecruzam e o complexificam.

Gunthert (2015) situa-o no espectro de uma longa trajetória do autorretrato na história da fotografia, mas, engessando-o como categoria fotográfica, não analisando-o em relação aos ambientes comunicativos em que ele ocorre e suas implicações. Ressalta-se, segundo o autor, que a self, *per se*, mantém relação direta com a era da fotografia digital especificamente, sendo insígnia de autorretrato neste período.

De fato, é perceptível que as selfies estão vinculadas ao autorretrato fotográfico e ampliam-se quantitativamente nos ambientes digitais. Dessa forma, alguns tensionamentos são importantes: quais são possíveis similaridades e diferenças entre as selfies e o autorretrato tradicional? Como se dá sua circulação midiática e relação com esses ambientes comunicativos? Qual a natureza das performances de representação e encenação no/do gênero?

Já de saída, é possível afirmar que a popularização deste gênero fotográfico contemporâneo certamente possui estreita relação com o ambiente comunicacional em que ele é disseminado. Nas redes sociais, em especial no Instagram^[3], as postagens de selfies ocupam amplo espaço nos conteúdos (feeds) dos usuários. De acordo com pesquisa realizada pelo Yahoo Labs e Georgia Institute of Technology, as selfies são mais curtidas que fotos de paisagens, animais ou artísticas^[4]. Além do ambiente comunicacional propício, o barateamento dos smartphones, ampliação e melhoria da conexão móvel com a internet aliada ao desejo humano de representação do rosto^[5] são ingredientes que elevam quantitativamente a produção das selfies em nossa época.

O desejo pela representação de si próprio e/ou encenação de uma personagem, no entanto, não é característica do nosso tempo. Como afirma Freund (2017) o desenvolvimento da técnica fotográfica propiciou a democratização do autorretrato e, conforme a fotografia se popularizava, a necessidade de o fotógrafo também estar presente na imagem aumentava. Fotografias familiares de casamentos, batizados, aniversários e outros festejos não permitiam, muitas vezes, que o fotógrafo - geralmente membro da família - estivesse nas imagens, pois se ele operava a câmera,

não haveria como sair na foto. Atendendo aos apelos da fotografia vernacular, fabricantes de câmara como a Kodak desenvolveram aparatos como pequenos tripés e temporizadores nas câmeras para propiciar que o fotógrafo também se fizesse presente nos registros. A popularização desses mecanismos a partir do século XX elevou a produção de autorretratos na fotografia, no entanto, há diferenças importantes entre o autorretrato fotográfico clássico e as atuais selfies. Se naquele, geralmente há uma elaboração composicional pensada previamente, neste, a personagem (seu rosto) ocupa majoritaria e displicentemente o quadro fotográfico. Além de o ambiente comunicacional da self ser da ordem da imediaticidade, há diferentes contextos em que a tipologia é empregada, desde georreferencialidade (*eu estive em tal lugar, eu visitei tal espaço*) expressão de performatividades sociais (*eu em encontros com amigos etc*) ou mesmo sexuais (*eu após o sexo, ou mesmo eu durante o ato*). Apesar do vínculo com a representação do eu, nas selfies estimula-se o fascínio da ficção e encenação de personagens, em maior escala quando comparado aos retratos e autorretratos de épocas anteriores à onda sélfica. Há uma amplificação dos modos de “escamotear de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p.75).

E de que modo pode-se pensar a performatividade do gesto fotográfico selfie? O braço levantado segurando o *smartphone* é sintomático no sentido de uma supervalorização da técnica. Gunther Anders (2002) ao discutir a relação homem-máquina no cenário pós-modernidade afirma uma assincronia entre essas instâncias, denominando-a vergonha Prometeica (*Prometheisches Scham*), isto é, uma vergonha da vergonhosa “alta qualidade das coisas criadas por ele mesmo”^[6]. Na relação cada vez mais discrepante entre homem e máquina, aquele a coloca em um altar, pois não consegue acompanhar suas mudanças e digeri-las completamente, está sempre um passo atrás e portanto submisso as suas complexidades e aperfeiçoamentos. Criticamente, Anders (2002) afirma que o homem é inferior à velocidade, força e precisão dos aparatos e envergonha-se diante da superioridade e quase infalibilidade das máquinas. Nesse sentido, pode-se pensar em uma inversão:

A ubiquidade dos aparelhos faz os objetos se humanizarem – se tornarem sujeitos – e os humanos se objetificarem. Não no sentido de o homem ser um objeto técnico *entre* objetos técnicos, mas de ser objeto *para* aparelhos, isto é, matéria prima para a sociedade dos objetos técnicos. As qualidades que geralmente são atribuídas aos homens trocam de lugar com aquelas associadas aos objetos (HEILMAR, 2019, p.59).

Na ânsia para diminuir essa assincronia, segundo Anders (2002), o homem busca a reprodutibilidade em escala industrial, quer igualar-se a técnica pois os parâmetros de vida são essencialmente estruturados por níveis de excelência industrial e dos aparelhos. O reproduzir-se em série por meio das imagens, chamado de *Iconomania* pelo autor, é o principal sintoma, em nível simbólico, de uma mimese industrial, uma objetificação do humano (ao mesmo tempo que

ocorre uma humanização da máquina). Pode-se pensar que o gesto sélfico, sob esse prisma, emula tal assincronia, enaltecendo a técnica e o aparelho que olha do alto. A técnica está superior ao corpo e, na busca por diminuir a discrepância, o homem se reproduz imagetivamente em escala industrial. O autorretrato sélfico é um dos sintomas da iconomania e iconofilia presentes na sociedade.

Sobre a estética do gênero, pode-se inferir, como afirma Fontcuberta (2016, p.59) que ele engendra um “afã autobiográfico com consequente pasteurização da subjetividade”. É o que se verifica, por exemplo, quando se vislumbra performatividades semelhantes como caretas, poses eróticas, sorrisos normatizados e outras gestualidades típicas da selfie nos múltiplos ambientes e situações em que estas imagens são produzidas, além de diferentes situações como funerais e locais marcados por tragédias humanitárias como Auschwitz-Birkenau^[7].

Diante do espraiamento contínuo do fenômeno, alguns questionamentos vem à tona e aprofundamentos são necessários: qual a relação entre este gesto fotográfico e uma cultura cada vez mais pautada pela visibilidade midiática do eu? há possíveis lastros arcaicos presentes nas selfies que justificam a avidez pelo show do eu?

A fim de buscarmos possíveis respostas a esses questionamentos e claro, façam emergir outros, é necessário compreendermos o macro ambiente comunicacional midiático onde essas fotografias circulam. Sendo assim, faz-se necessário realizar um exercício epistemológico interdisciplinar que discuta a centralidade do papel das imagens na comunicação contemporânea e o modo como a visibilidade torna-se a pedra-de-toque da cultura midiática em nosso tempo. Diante desse cenário, buscaremos neste artigo problematizar: a) o modo como o ambiente midiático do contemporâneo sugere amplamente um imaginário onde a visibilidade impera, cuja consequência direta é b) a retirada (abstração) do corpo que cede espaço à superficialidade da imagem. A partir desta articulação, sugeriremos a hipótese de uma matéria mítica narcísica presente nos ambientes midiáticos contemporâneos sob a forma de mitologema, o qual se encarna estruturalmente no imaginário midiático, cujo sintoma é o gesto fotográfico selfie.

■ O AMBIENTE MIDIÁTICO E O BAILE DE MÁSCARAS IGUAIS

Na Antropologia histórica alemã, Dietmar Kamper (1936-2001) é um pensador singular que transita interdisciplinarmente entre sociologia, filosofia e antropologia, abordando criticamente fenômenos contemporâneos como a relação entre corpo, imagem e ambiente. Diante dessa

tríade, o autor reflete sobre o papel da imagem como um dos eixos socioculturais do nosso tempo, e, em um agudo diagnóstico, Kamper (2016) vislumbra transposições profundas entre o mundo quadridimensional do espaço e dos sentidos para um universo da superfície das imagens. Para o autor, o mundo das imagens – e não mais o mundo físico quadridimensional – torna-se o horizonte de orientação.

E nessa bolha de imagens que nos assedia dioturnamente, a perda da corporeidade, a abstração e a compulsão pela superfície são marcas significativas. Essas imagens ubiquitárias tendem a representar e a emular a realidade, porém, gradativamente tornam-se autorreferentes, e sua imanente superficialidade e veloz disseminação tendem a encobrir os lastros simbólicos profundos contidos em suas múltiplas camadas. A caverna imaginal, como afirma Kamper, é uma grande festa com participação espontânea dos envolvidos (Kamper, 2016) que se utilizam e creem piamente nas imagens luminosas repetidas em *looping* infinito na atual cultura das telas. Assim, configura-se uma prisão de espelhos imanente que praticamente impossibilita ver algo que não seja “sua própria cavidade” (Idem), trata-se de um imaginário de proporções mundiais, uma imensa bolha, “uma prisão feita de imagens de liberdade” (Idem, 2009, p.29).

Kamper, sob o conceito de *imaginário*, aborda criticamente o mundo das imagens midiáticas^[8] que, segundo o autor, nos cerca e empareda a perspectiva visual. Além de *imaginário*, o autor emprega o conceito de órbita para descrever tal ambiente, e aqui é importante refletirmos sobre a precisão conceitual.

Coube a Johannes Kepler (1571-1630), célebre cientista do século XVII, descobertas importantes sobre movimentos da mecânica celeste, em especial a revelação de que as “órbitas dos planetas não são perfeitamente circulares, mas sim elípticas” (ÁVILA, 1989, p. 1), a qual auxiliou no desenvolvimento das chamadas Leis de Kepler. Em uma época cujas fronteiras entre astrologia e astronomia misturavam-se, o astrônomo observou e estudou os movimentos planetários, descrevendo-os como elípticos que se configuram como “trajetória curva descrita em torno de dois pontos fixos sob influência de alguma força” (MOURÃO, 1988, p.261). Interessamos notar aqui as ações do movimento elíptico de um corpo ao redor de outro, recuperando inicialmente a etimologia da palavra *elipse*, cuja origem do grego *élleipsis* (ἐλλειψη) remete a “não alcançar, deixar de fora” (CUNHA, 2010, p. 238). O movimento elíptico configura uma órbita imperfeita (do latim *orbis*, círculo) em torno de algo, porém, sem tocá-lo. É o movimento dos planetas ao redor do sol que serviu de inspiração a Kamper (2016) para refletir sobre a dinâmica da imageria contemporânea em sua relação com as pessoas e com o ambiente midiático que as agasalha. Diante dessa imensa órbita imaginária que encerra nossa perspectiva visual, estaríamos, portanto em movimento contínuo e sem tocá-las, e assim, apenas presos em suas superfícies imanentes?

A órbita do imaginário atua como uma ampla caverna elíptica de espelhos que se apresenta na superfície e está constantemente em um ciclo dinâmico, fechado e tautológico. Compõe-se, assim, um novo “céu artificial” (KAMPER, 2016, p.74) onde se projetam constelações de imagem, é um espetáculo debordiano, pois é “o sol que nunca se põe no império da passividade moderna [...] recobre toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória” (DEBORD, 1997, p.17). Nessa imanência midiática, a tridimensionalidade e a complexidade dos corpos são reduzidas à superficialidade imagética. Leva-se uma vida diante de espelhos de nós mesmos, o *continuum* temporal, a dinâmica da vida e seu devir de transformação tendem a ser substituídos pelas superfícies imagéticas. Os corpos no espaço-tempo cedem lugar a corpos na imagem, em uma espécie de estrangulamento do diagnóstico benjaminiano sobre a modernidade no qual apontava para a rarefação da experiência (*Erfahrung*)^[9]. Progressivamente, a celeridade técnica e dos ritmos biossociais - sob os quais o imaginário midiático está submetido e também submete seus atores - coloniza e pasteuriza universos de experiência.

Nota-se que o padrão autóctone da voracidade multiplicadora da órbita imaginária eleva exponencialmente a quantidade de imagens, caracterizando no interior dessa caverna imaginária um “culto telemático da imagem, com o corpo como sucata e lixo” (KAMPER, 2002, p.7), ou seja, o corpo abstraído de suas singularidades. Assim, a caverna especular forma uma imensa massa de superficialidade visual que de modo autorreferente se repete *ad nauseam*, um vazio recoberto por vazio. Essas imagens da órbita perfazem um movimento elíptico que não toca em dimensões imaginárias mais profundas e, conseqüentemente, não ativa a nascente e o lugar de transformação das imagens, o corpo, ou seja, o papel deste como instância imaginativa de transformação e deformação das imagens (Bachelard, 2001) sofre um rebaixamento. Praticamente descartado da ação de transformar e dar vida às novas imagens, o corpo apenas assiste à dinâmica da órbita em contínuo movimento repetitivo, tornando-se também, dessa forma, imagem dela, cuja configuração precisa estar ajustada a sua visibilidade solarizada, já que passa a ser menos corpo e mais imagem, da ordem da virtualidade, abstração e superfície. Sua somatosensorialidade é abstraída, retirada, pois o tempo das imagens da órbita imaginária é o futuro do pretérito, um vir-a-ser de desejos infinitos de sonhos, corpos e consumos que, quando e se alcançado, já está obsoleto. Na caverna espelhada das imagens, como afirma Kamper (2016) o presente é impossível pois está sem corpo, as imagens o substituem.

Além de Dietmar Kamper outros autores importantes auxiliam nas definições dessa esfera midiática visual. Contrera (2010) afirma que a expansão da imageria midiática recente é tão intensa que se pode falar de um imaginário próprio à mídia, a *mediosfera*. Nesse ambiente, as imagens possuem um padrão superficial, cujo objetivo é serem digeridas rapidamente por espectadores, Segundo a autora, com a crescente inflação das imagens midiáticas, pressionam-

se internamente as estruturas do imaginário cultural^[10] que cede espaço à mediosfera (imaginário midiático). Nesta inversão de papéis que sobrevaloriza o imaginário midiático, a mediosfera torna-se uma estrutura de imagens *prêt-à-porter* que tem como isca um verniz superficial solarizado de corpos, lugares e consumos de toda espécie.

Nesse macroambiente comunicativo onde a visibilidade é a tônica, as selfies que lá estão são imagens homogeneizadas e autorreferentes. Na ânsia por serem notabilizadas e consumidas, elas caracterizam-se por poses pré-prontas, gestos maquínicos, sensualidade militarizada e alegria desmesurada. É um grande baile de máscaras especulativo, mas em vez da encenação inventiva de um eu (como acredita de modo otimista Fontcuberta, 2016), o especulativo aqui é espelho autorreferente. As máscaras (personagens) são padronizadas e reproduzem imagens em abismo, é a vertigem do eco infinito, “deixam de lado a unicidade para nos fazer parecermos todos iguais” (PERSICHETTI, 2013, p.163). De um *display* para a construção da alteridade como função biossocial, o rosto transmuta-se em máscara autorreferente do eu-mesmo. “há uma inflação de ‘eus’ que se dispersam em infinitas imagens de ‘eus’”. (BAITELLO JÚNIOR, 2019, p.94).

Distintamente do que conta a mitologia quando afirma a importância do espelho como instrumento que desperta o desejo da essência por um corpo, um mergulho na matéria (BRANDÃO, 2013, p.195), o especular dos rostos sélficos não busca a particularidade do uno, de um corpo, mas a replicação, imagens semelhantes e padronizadas em escala industrial. Admira-se e fascina-se (a palavra inglesa *mirror* vem do latim *mirari* que significa admirar-se) com um *eu* não em corpo, mas em *imago*. Imagem esta que possui a estabilidade dos espelhos de vidro, como afirma Bachelard (2013), os quais limitam a imaginação criativa daquele que observa, trazem uma imagem pronta e acabada, que no ambiente midiático ganha conotação de norma homogeneizante.

A enchente visual de rostos sélficos na era midiática cruza fronteiras e particularidades culturais e, na era de sua disseminação massiva com normas e modismos na esfera midiática, o rosto, paradoxalmente, some. Em um oceano de rostos, não há o rosto, pois são homogeneizados, tipificados em expressões normatizadas que atendem aos modismos típicos do imaginário.

Em uma sociedade midiática, o rosto segue a lógica da política e da publicidade. Os meios de comunicação de massa - um conceito que declara seus propósitos pelo seu próprio rótulo - entregam rostos como comodities e armas. Ao fazer isso, esse mecanismo cria uma dialética oculta entre as *faces proeminentes*, as quais são constantemente apresentadas pela mídia e *rostos anônimos* da multidão. O consumo de rostos na mídia alimenta rostos que têm suas origens em máscaras, em outras palavras, rostos que foram “feitos”. Na internet, no entanto, o consumo privado de rostos está se espalhando ao mesmo tempo. Isso envolve as pessoas postando seus próprios rostos para os outros verem, como se todos estivessem participando de uma festa imaginária e perpétua. No lugar das antigas formas de esfera pública e privada, surgiu um mundo paralelo, uma nova versão da “sociedade do espetáculo”, que Guy Debord conceitualizou há meio século^[11] (BELTING, 2017, p.176).

Nessa festa imaginária e perpétua a que Belting faz referência – mediosfera/órbita imaginária - a replicação dos rostos por meio das selfies busca avidamente a confirmação de um *eu* que anseia visibilidade. Dialogando com a citação anterior, é possível ainda refletirmos sobre a intersecção entre as esferas pública e privada, que tem como consequência a espetacularização da intimidade, a transparência total do eu como demonstrou Sibilia (2008), sob o conceito de extimidade.

As selfies na órbita imaginária replicam-se umas as outras e, ao se repetir poses e gestos, busca-se não a alteridade, mas apenas a confirmação de si mesmo (quantas selfies uma pessoa faz para que seja postada apenas uma?). São produzidas visando *likes*, comentários e uma visibilidade que não raro se quer transmutar em monetização. Evidenciam-se, por meio de um roteiro de trejeitos e expressões, imagens personalistas, positivas e domesticadas. O rosto e a performatividade do corpo buscam não o outro, mas a superfície da imagem. O rosto torna-se imago, uma máscara, que na “festa imaginária e perpétua”, são acessórios quase idênticos entre os seus participantes. Em vez da inventividade dos bailes de máscara de outrora, neste aqui elas são padronizadas. Não há enigma, pois as máscaras querem a exponibilidade em alta escala e, de certa forma, como afirma Han (2017), aproximar-se de uma nudez pornográfica, destituída de mistério e enigma. Na era das máscaras sélficas, a tônica é a hipervisibilidade:

Fechar os olhos é uma *negatividade* que não se coaduna bem com a positividade e hiperatividade da sociedade acelerada de hoje. A coerção para a hipervigilância, hoje, impede que fechemos os olhos. Ela também é responsável pelo esgotamento neuronal do sujeito de desempenho [...] a hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o *telos* da sociedade da transparência (HAN, 2017, p.73).

A hipervisibilidade como *telos*, ou seja, como alvo da sociedade contemporânea, dialoga prementemente com o conceito de órbita imaginária de Kamper. Em um aprofundamento desse diagnóstico, Byung-Chul Han, amplia as consequências da caverna imaginal analisando como a sociedade da transparência arranca qualquer tipo de véu enigmático e possibilidade de sombra das imagens. Há um triunfo do ego sobre *eros*, o “sujeito do amor próprio estabelece uma delimitação negativa frente ao outro em benefício de si mesmo” (Han, 2017, p.10), a libido não é direcionada ao outro, mas a si próprio, não há alteridade. Em uma era da visibilidade total e aceleração contínua como medidas de sucesso, o sujeito da sociedade do desempenho esgota-se mentalmente e tem sua percepção embotada diante de tanta luminosidade. O aniquilamento das sombras nas imagens da órbita imaginária é sintomático de uma consciência coletiva que quer a visão do outro apenas para confirmar suas próprias virtudes e predicados.

JULGA CORPO, O QUE É SOMBRA, E A SOMBRA ADORA

Conta a mitologia grega, que, Narciso, filho de Líriope e do rio Cefiso, era de uma beleza preocupantemente fora do comum. Preocupantemente, pois, na cultura grega, a beleza era uma das características dos deuses e, sendo tão belo um mortal, poderia despertar a ira dos deuses (Brandão, 2013). Colocar-se em um patamar semelhante às divindades era cometer *hybris*^[12]. Preocupada com a descomedia beleza do filho, Líriope consulta-se com o sábio oracular Tirésias querendo saber quantos anos viveria o belo filho. Laconicamente, o profeta responde: *si non se uiderit* (se ele não se vir...) (Brandão, 2013, p.184).

Narciso, por conta de sua beleza incomum, despertava paixões entre as ninfas, dentre elas, Eco, que castigada por Hera por acobertar traições de Zeus, apenas repetia o final dos sons das palavras que ouvia. Certa vez, ao sair para caçar com companheiros, Narciso, que estava sendo seguido por Ninfa, se perde do grupo, e Eco, profundamente apaixonada, vai ao encontro de Narciso que a repele friamente. Além de Eco, o belo jovem recusa o amor de outras ninfas, que raivosas, amaldiçoam Narciso a ter um amor não correspondido. No itinerário do mito, Narciso, como se sabe, ao beber água no límpido rio Téspias, vê o seu reflexo (sua imagem) e se apaixona profundamente. Nas raízes arcaicas do conhecido mito grego, Frazer (1887) aponta proximidades em narrativas dos indianos, melanésios e zulus. Na história destes:

Diz-se que há uma besta na água que pode capturar a sombra de um homem; quando este olha para a água ela traga sua sombra; o homem não quer mais voltar; mas tem grande desejo em entrar na água. Parece a ele que não há perigo ou morte na água; é como se ele fosse encontrar a verdadeira felicidade onde não há perigo; daí, ao entrar, ele morre nas profundezas sendo comido pela besta, que não foi vista de início, mas sim quando o pegou; então é dito ‘em verdade sua sombra foi capturada, ele não mais pode ver, sua visão está preta, ele não mais pode enxergar nada; o seu modo de ser causou a desgraça’^[13](FRAZER, 1887, p.344).

Entre os melanésios, ainda segundo Frazer, também há uma narrativa em que pessoas que olham fixamente para a água em uma piscina natural de um riacho tem sua sombra roubada por um espírito maligno que habita as profundezas da água, e este aprisionamento se dá por meio do reflexo na água. Feito esta correspondência entre o mito de Narciso e outras narrativas arcaicas, poder-se-ia pensar, metaforicamente, em relações entre sua estrutura, o gesto fotográfico selfie e a órbita imaginária?

Dietmar Kamper (2016) nos fornece uma pista ao afirmar que a caverna orbital imaginária é “Narciso sem Eco” (p.91). O filho de Líriope e Cefiso é um símbolo central de permanência em si mesmo, pois ao se ver, apaixona-se pela própria imagem, esquece-se das necessidades do corpo e morre de fome. No local onde morre, nasce uma flor amarela de perfume estupefaciente.

O objeto do amor de Narciso não é o outro, mas tão somente ele, é o autoamor excessivo, solipsista, o *eu* refletido na água como única realidade. Brandão busca na etimologia da palavra reflexão aprofundamentos sobre a temática:

Reflectere, de *re-* ‘novamente’ e *flectere*, ‘curvar-se’, significa etimologicamente ‘voltar para trás’ [...] exatamente isto que Jung chamou de instinto de reflexão. A libido cessa de mover-se em direção ao objeto, sofrendo uma psiquização e é desviada para uma atividade endopsíquica [...] Narciso indicaria este desenvolvimento patológico no instinto de reflexão: a atividade da reflexão (voltar-se para si mesmo) domina e exclui a necessidade de alimentação, de sexualidade comum (BRANDÃO, 2013, p.192 e 193).

Ao se ver, conforme profetizou o velho cego Tirésias, o jovem Narciso encerra-se em si mesmo. Narcotizado, como explica a etimologia *narké* que tem origem no mito que inclui a flor de mesmo nome, Narciso rejeita o mundo-objeto, não projeta no outro sua libido, ama o próprio reflexo, comete uma violência contra Eros – o envolvimento erótico com o outro – e permanece encastelado em sua beleza (imagem do self). O mito sugere uma ligação forte ao mundo da matéria e das aparências, de acordo com Brandão “indiferente ao amor e autossuficiente, ele é vítima de uma ilusão de que a *imago* e a sombra (*umbra*) são a única realidade” (2013, p.194). A *imago* desejada e amada por Narciso não possui equivalência no mundo real, é uma ausência de uma presença e uma presença ausente. Como relata o poeta Ovídio em suas Metamorfoses, Narciso “julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora. Extasiado diante de si mesmo, sem mover-se do lugar” (Ovídio, *apud* Brandão, 2013, p. 186).

Já a ninfa Eco, segundo Brandão (2013, 2014) possui características distintas do jovem Tebano. Conhecida pela tagarelice, a ninfa é usada por Zeus para distrair sua ciumenta esposa Hera, já que Eco poderia ficar conversando horas com a esposa de Zeus enquanto ele realizava seus passeios amorosos entre os mortais. Depois de descobrir que Eco acobertava Zeus, Hera decide castigá-la não permitindo mais a ela falar, mas somente repetir os últimos sons das palavras que ouvisse. Essa diferenciação entre Narciso e Eco é importante, pois:

Representam uma relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro [...] Narciso e Eco são dois caminhos provenientes de uma raiz comum, do sofrimento cultural, e que buscam, através de suas peripécias, se encontrar e se resolver [...] nos fica desse encontro-desencontro a marca de uma discórdia e de uma tragédia, que muito nos elucida sobre a realidade do homem e da mulher [...] e mais que tudo, a realidade do desenvolvimento psicológico da *personalidade individual e da cultura* (grifo nosso) (BYINGTON *apud* BRANDÃO, 2013, p.187).

Em relação a denominada “personalidade da cultura”, de que modo, a partir de Eco e Narciso, podemos entendê-la em nossa época? Cotejando os elementos e conceitos até aqui explanados, acreditamos que em meio aos ambientes midiáticos e vidas instagramáveis das selfies, há uma

forte tendência para uma personalidade cultural narcísica na atualidade. Detendo-nos mais atentamente aos ambientes comunicativos, é possível observar a presença de uma matéria mítica de essência narcísica. Não apenas no gesto sélfico, mas também no imaginário midiático há a presença deste elemento constitutivo do mito de Narciso, que é o mitologema.

Um elemento ou tema isolado em qualquer mito. Os temas da ascensão ou declínio são mitologemas. A busca do herói reúne dois mitologemas: o herói e a busca [...] Tal energia (mitologema) é invisível, apesar de tangível de maneira transitória ao ser investida em uma imagem. Só podemos considerá-la consciente após haver encarnado. Tais imagens são psicodinâmicas, transportam energia e podem se apoderar de nós de forma individual e/ou coletiva por meio de valores conscientes e inconscientes (HOLLIS, 2005, p.10 e 11).

Os mitologemas são núcleos constitutivos de todo mito, configura a ele uma estrutura. O psicanalista junguiano James Hollis, na citação acima, retoma a importância das imagens já discutida pelo seu mestre Carl Gustav Jung, pois para este autor os mitologemas “constituem expressões imagéticas dos arquétipos, que em si mesmos, são incognoscíveis” (Jung, 2012). Na imagem, portanto, o mitologema se reformula e se reorganiza e, a despeito de sua dinamização, sua essência permanece como história primordial, como imagem arquetípica. O sol fálico e seu profundo simbolismo de vida, fecundação e consciência entre culturas de diferentes épocas e lugares, como lembra Boechat (2008, p.3) são exemplos de mitologema “o deus egípcio solar Ra, com seu falo fecundante, os quadros medievais cristãos de Ambrogio di Bondoni, o Giotto, com a Virgem Maria sendo fecundada pelo sol”. A saga de heróis e heroínas com suas jornadas de proações e enfrentamentos também se configura como mitologemas encarnados em imagens primordiais que circulam na cultura. A presentificação, a atualização de um mitologema necessita de uma incorporação, o mundo invisível encarna-se nas imagens arquetípicas.

A essência primordial do mito de Narciso, acreditamos, se faz presente não apenas no gesto sélfico, mas também é uma energia psicodinâmica circulante no imaginário midiático. Kamper afirma que o *imaginário* é um oceano de imagens (será que essa metáfora ligada à água não alude deliberadamente ao espelhamento narcísico?) cujo espelho formado não ocorre por meio da água, mas sim pelas próprias imagens em profusão. Assim, sendo sua superfície recoberta por outras imagens, o que se espelha não é o corpo de quem olha. No espelho narcísico midiático do contemporâneo as imagens fingem-se corpos e os querem aprisionados em sua superficialidade reluzente. É um embuste para o aprisionamento de corpos com suas multiplicidades em imagens que os querem unos e homogêneos. O corpo torna-se abstraído em superfície imagética.

As selfies, com sua gestualidade típica do espelhamento da auto-foto reberveram o mitologema do jovem Efebo, mas é *apenas um* dos movimentos narcísicos de uma sociedade midiaticizada que emana o mitologema também de outras formas. Há todo um discurso midiático das esferas jornalística, publicitária e de entretenimento, como o encorajamento a chamada uberização do

trabalho e vida - *faça seu horário, seja seu próprio chefe, escolha o parceiro sexual de acordo com seus critérios, leia apenas as notícias em que você acredita*-. Categoricamente, os exemplos abaixo reforçam a presença do mitologema narcísico no macroambiente comunicacional da esfera midiática.

A revista norte-americana *Time* vem repetindo a cerimônia de “personalidade do ano” há pouco mais de um século com o intuito de apontar as pessoas que mais afetaram o noticiário e nossas vidas. E quem foi a personalidade do ano de 2006, de acordo com o respeitado veredito da *Time*? Você! Sim, você. Ou melhor: não apenas *you*, mas também *eu* e todos nós. Ou, mais precisamente ainda, cada um de *nós*: as pessoas “comuns”. Um espelho brilhava na capa da publicação e convidava seus leitores a nele se contemplarem, como Narcisos satisfeitos de verem suas ‘personalidades’ cintilando no mais alto pódio da mídia [...] No final de 2007, o jornal *O Globo* também decidiu colocar *you* como protagonista daquele ano, permitindo que cada leitor fizesse sua própria retrospectiva anual através do site do periódico na web. Assim entre as imagens e comentários sobre grandes feitos e catástrofes ocorridos no mundo ao longo dos últimos doze meses, apareciam fotografias de casamentos, bebê sorrindo, férias em família e festas de aniversário, todas acompanhadas de legendas do tipo: ‘neste ano, o Hélio casou com Flávia, Priscila desfilou no Sambódromo, Carlos conheceu o mar, Marta conseguiu vencer sua doença’ (SIBILIA, 2008, p.8 e 9).

No oceano de imagens e narrativas narcísicas presentes na esfera midiática, Eros agoniza. O sujeito narcísico “não percebe o outro em sua alteridade, só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo” (HAN, 2017, p.10). Assim, vai se confirmando o diagnóstico de Kamper (2016, p.91) de uma época de “Narciso sem Eco”, com a contribuição gigantesca de uma sociedade estimulada e narcotizada pelas imagens sélficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ligada principalmente à fabricação técnica de imagens e à expansão dos meios de comunicação, a dilatação da órbita imaginária se dá de forma autorreferente, alimentando-se de imagens encapsuladas “desprovidas de referência (*Bildhaftigkeit*)” (KAMPER, 2016, p.56). Nessa imanência midiática, a tridimensionalidade e a complexidade dos corpos são reduzidas à abstração imagética, leva-se uma vida diante de espelhos de nós mesmos, é um presente impossível pois sem corpo, o *continuum* temporal, a dinâmica da vida e seu devir de transformação são substituídos pela superficialidade das imagens; os corpos no espaço-tempo cedem lugar a corpos na imagem.

Nesse espelhamento da natureza egóica e narcísica do humano, o *eu* na imagem se sobrepõe a todos os outros elementos: paisagens lindamente inesquecíveis, cenários devastados

por guerras e outras possíveis janelas de mundo são obliteradas pelos apaixonamentos narcísicos da *imago*. Os encantamentos das máscaras sélficas representam uma estética do não tempo, de uma aceleração contínua, pois fugazes e de obsolescência veloz, uma “paralisia frenética” tal como formulou Virilio (1998). Na órbita imaginária inundada pelas imagens solarizadas da mídia não há corpo, pois este foi abstraído em padrões, medidas e trejeitos específicos plasmados nas selfies. O encantamento é pelo reflexo de câmeras-espelho dos smartphones, pela *imago*. Paradoxalmente, diante de milhões de rostos da onda sélfica, não há o rosto, pois este apenas imita máscaras cuja visualidade é constantemente ajustada à visibilidade mimética e homogeneizada da órbita imaginária.

Sendo o imaginário midiático uma superfície espelhada, não há lugar para o outro. A natureza sélfica reverbera coletivamente a energia psicodinâmica presente no mito de Narciso, e, ao encontrar o ambiente midiático espelhado de cerramento em si, potencializa-se. Há nesse macroambiente comunicacional e nas selfies a encarnação do mitologema de Narciso. Ambas instâncias (selfies e imaginário) atuam como vetores de presentificação dessa energia arcaica.

E nesse espelhamento perpétuo do imaginário midiático o “show do eu” se sobrepõe continuamente ao outro. Assim, verifica-se que o mitologema de Narciso encarna-se na cultura via selfies e imaginário midiático, que o amplifica embotando as dimensões simbólicas e arcaicas e valoriza a superficialidade das imagens que refletem um baile de máscaras homogeneizadas e de contínua duração.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Geraldo. *Kepler e a órbita elíptica*. Disponível em: <http://www.ime.usp.br/~pleite/pub/artigos/avila/rpm15.pdf>. Acesso em 26/06/2019.

BAITELLO JR, Norval. *Existências penduradas: selfies, retratos e outros penduricalhos*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2019.

_____. *A carta, o abismo, o beijo os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático*. São Paulo: Paulus, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

_____. *Antropologia de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.

- _____. *Face and Mask a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- BENJAMIN. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BOECHAT, Walter. *O mito na teoria e na prática da psicologia analítica*. http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Mito_Teoria_Pratica.pdf. Acesso em 25/06/2019.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega volume II (25ª edição)*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CONTRERA, Malena. *Mediosfera*. São Paulo: Annablume, 2010.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan. *Dança sêlfica in Revista Zum*, n°11. Páginas 52-63. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.
- FRAZER, J. G. "The Legend of Narcissus." *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 16, 1887, pp. 344-344. JSTOR, www.jstor.org/stable/2841524. Accessed 24 Feb. 2020.
- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2017.
- GUNTHER, Andre. *The consecration of the selfie a cultural history*. In <https://imagesociale.fr/1413>. Acesso em dezembro de 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- _____. *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEILMAR, Alex F. *Imagem e imaginação: aproximações entre a ciência da imagem de Hans Belting, a antropologia histórica de Dietmar Kamper e a filosofia budista vajrayana*. Tese de doutorado PPGCOS/PUCSP. São Paulo: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22402>.
- HOLLIS, James. *Mitologemas encarnações do mundo invisível*. São Paulo: Paulus, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KAMPER, Dietmar. *O Medial – O Virtual – O Telemático: o espírito de volta a uma corporeidade transcendental*, 1994. Tradução de Ciro Marcondes Filho. Disponível em: www.cisc.org.br/biblioteca. Acesso em: 20 de abril 2019.
- _____. *A estrutura temporal das imagens*. In: *Princípios*, revista de Filosofia. V.4, n°5, 1997, pp 229-236, 1997. Disponível em: www.cisc.org.br/biblioteca. Acesso em: 20 de abril 2019.

_____. *Imagem*. 2002. Disponível em: www.cisc.org.br/biblioteca. Acesso em: 20 de abril 2019.

_____. *Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* Tradução Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2016.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/CNPq, 1988.

PERSICHETTI, Simonetta. Dos elfos aos selfies in Künsch & Persichetti (orgs.) *Comunicação entretenimento e imagem*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

SIBILIA, Paula. *O show do eu a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

-
- [1] A pesquisa sobre o tema e a confecção deste artigo foram realizadas mediante bolsa de pesquisa concedida pelo Centro Interdisciplinar de Pesquisa (CIP) da Faculdade Cásper Líbero no ano de 2019, aos quais, formalmente, agradeço o apoio.
- [2] Compreendemos aqui a fotografia *selfie* como referência à self-portrait, como tradicionalmente vem sendo empregado desde o início dos anos 2000. A *selfie* é uma tipologia de autorretrato realizada com smartphones e cuja intenção primordial é o upload da imagem na rede e sua circulação no ciberespaço. Nesse sentido, a *selfie*, apesar da natureza de autorrepresentação, possui elementos constituintes específicos os quais abordaremos ao longo do texto.
- [3] Lançado em 2010, o Instagram é uma rede social que permite o compartilhamento de fotos e vídeos sobre os quais os usuários podem aplicar efeitos prontos (filtros) de edição. Em 2019, segundo o Facebook, empresa proprietária do Instagram, cerca de 800 milhões de pessoas em todo o mundo usam o aplicativo, que cada vez mais se populariza como veículo de publicidade para empresas e serviços. Fonte: <https://canaltech.com.br/empresa/instagram/>. Acesso em 08/03/2020.

- [4] Para saber mais sobre a pesquisa realizada <https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/03/selfies-no-instagram-recebem-mais-curtidas-que-fotos-comuns-entenda.html>
- [5] O conceito de retrato em sua arqueologia remete à ideia de *eidolon* ou *imago*, que literalmente significa máscara mortuária, cujo objetivo era, e ainda é, a ideia de perenidade. O rosto, portanto, configura-se como elemento fundamental não apenas no que tange ao gênero visual retrato, mas também como elemento fundante do percurso antropológico das imagens na cultura.
- [6] Os trechos citados da obra de Gunther Anders foram traduzidos pelo prof. Dr. Alex Florian Heilmar e estão presentes em sua tese de doutorado.
- [7] Principalmente a partir de 2018/19, a cidade ucraniana de Prípyat, palco da tragédia nuclear de Chernobyl, tem recebido turistas e curiosos que postam suas descontraídas *selfies* produzidas em meios aos escombros da zona de exclusão da cidade, conforme noticiado pela BBC <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-4860300>. Acesso em 05/12/2019.
- [8] Para Baitello (2018) a mídia impressa, a partir da segunda metade do século XIX, e a mídia eletrônica no contemporâneo perfazem grandes ambientes comunicacionais habitados densamente pelas imagens, e, assim, a disseminação das imagens possui características desses *media*. O ambiente midiático e a imagem que se espalha a partir dele, portanto, “fornecem parâmetros para nossos olhares, educam e moldam nossa mirada” (Idem, p.14) e necessitam de ampla exponibilidade.
- [9] Para Benjamin (2018) a experiência se caracteriza como a agregação do vivido. Trata-se de uma apropriação do vivenciado com auxílio de narrativas fixadas na memória e à luz dos horizontes de expectativa. Com a clivagem do mundo da experiência quadridimensional para o mundo bidimensional das imagens, estas tornam-se pasteurizadas e descontextualizadas. Defendemos, nesse sentido, que as *selfies* atuam como *souvenirs*, rastros de proto-experiências desvinculadas entre si e não cumulativas.
- [10] Imaginário cultural é compreendido por todo um sistema de crenças e culturas que traz em si lastros míticos e simbologias profundas.
- [11] Tradução do autor
- [12] *Hybris* (Híbris), segundo Brandão (2014) é um descomedimento, uma “violência, insolência, uma ultrapassagem do métron” na medida em que o homem quer competir com o divino, e, quando o faz desperta a ira dos deuses.
- [13] Tradução do autor