

Le processus de décolonisation semble inévitable. En dépit des tensions et de l'agitation qui règnent dans la colonie, Belges et Africains tentent de se rassurer mutuellement. Ordre, protection des biens et indépendance doivent aller de pair. La proche histoire en décidera autrement.



LE CONGO



6139

LOGOS

Vol.27. Nº03. 2020

55

DOSSIÊ DECOLONIALIDADE E POLÍTICA DAS 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-REITOR

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

DIRETORA

Patrícia Sobral de Miranda

VICE-DIRETOR

Ricardo Ferreira Freitas

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 55 - VOL 27, Nº03, 2020

Logos: (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

EDITORES CONVIDADOS

Fernando Gonçalves (UERJ), Daniel Meirinho (UFRN) e Michele Salles (EBA-UFRJ/Universidade de Coimbra).

PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

Ana Carolina Escosteguy, Ana Coiro-Moraes, Ariane Diniz Holzbach, Bruno Nogueira, Carolina Libério, Cid Vasconcelos, Edileuza Penha de Souza, Evandro de Sousa Bonfim, Fabián Núñez, Felipe Maunis, Felipe Padilha, Fernando Moraes da Costa, Gabriela Almeida, Giovani Lobato, Janaína Oliveira, Jane Cleide de Souza Maciel, José Messias, Juliana Leitão, Liliane Leroux, Luciana de Oliveira, Ludimilla Carvalho, Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim, Marcelo Gomes, Natasha Marzliak, Pablo Assumpção, Raquel Schefer, Rodrigo Carreiro, Maurício Bragança, Thiago Soares, Tobias Arruda Queiroz, Valéria Maria Vilas Bôas, Victor de Almeida Nobre Pires, Vilso Junior Santi e Vinícius Kabral Ribeiro.

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

CAPA

Délio Jasse (obra)

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



SUMÁRIO

8

EDITORIAL

Decolonialidade e política das imagens: tensões e agenciamentos

FERNANDO GONÇALVES

DANIEL MEIRINHO

MICHELLE SALES

17

Contramapeamento indígena: aproximações entre a cartografia crítica e o decolonialismo

Indigenous countermapping: affinities between critical cartography and decolonialism

DANIEL MELO RIBEIRO

38

A retomada crítica da história indígena em *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

*Critical recovery of Indigenous history in *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**

CÉSAR GERALDO GUIMARÃES

LUÍS FLORES

60

A descolonização do olhar a partir do cinema de Lilian Solá Santiago

The decolonization of the perspective through the cinema of Lilian Solá Santiago

ANDRIELLE CRISTINA MOURA MENDES GUILHERME

DENISE CARVALHO

JUCIANO LACERDA

80

O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial

Cinema as cosmopoetics of decolonial thinking

CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE

ÁLVARO RENAN JOSÉ DE BRITO ALVES

98

Ruínas futuristas do Cinema Brasileiro Contemporâneo

Futuristic ruins of Contemporary Brazilian Cinema

ANA CAROLINE DE ALMEIDA

119

Altivez e resistência na representação do Outro em *Dulce Sudor Amargo* de Miguel Rio Branco

*Pride and resistance at the other representation in *Dulce Sudor Amargo* of Miguel Rio Branco*

RAFAEL CASTANHEIRA

143

Re-existências decoloniais – a potência dos cliques *Mandume*, *Boa Esperança* e *Eminência Parda*

*Decolonial re-existences – the strength of the music videos *Mandume*, *Boa Esperança* and *Eminência Parda**

DENISE FIGUEIREDO BARROS DO PRADO

161 Olhares críticos e estéticas periféricas: a produção de *outras* margens no cinema brasileiro

Critical views and peripheral aesthetics: the production of other margins in Brazilian cinema

FERNANDA SALVO

177 K-pop, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial sobre os ARMYs do BTS

K-pop, fan activism and epistemic disobedience: a decolonial glance at BTS's ARMYs

KRYSTAL URBANO

DANIELA MAZUR

MAYARA ARAUJO

AFONSO DE ALBUQUERQUE

194 Um grito de revolta: Notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme *Death Metal Angola*

A cry of rebellion: Notes on the Afro-Pessimism Discourse and the narrative of Death Metal Angola

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA

JUREMIR MACHADO DA SILVA

CRISTIANE FREITAS GUTFREIND

215 #justiçapormiguel: visualidades resolutivas

#justiçapormiguel: resolute visualities

MARINA FELDHUES

JULIANNA NASCIMENTO TOREZANI

ENSAIOS VISUAIS

236 Memórias do microespaço

Memories of Microspace

PATRÍCIA AZAMBUJA

255 Contracolonizar a memória Guarani-Kaiowá

Countercolonize Guarani-Kaiowá memory

LUCIANA OLIVEIRA

271 Construindo narrativas como dispositivo de re existência

Building Narratives as a Device of Re Existence

LAÍZA FERREIRA

280 O Encontro Etnográfico em Do Outro Lado do Atlântico

The Ethnographic Meeting in From The Other Side of the Atlantic

DANIELE ELLERY MOURÃO

MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA

TRADUÇÃO

290 Ler a arte como confronto

Reading Art as Confrontation

DENISE FERREIRA DA SILVA

EDITORIAL

Decolonialidade e política das imagens: tensões e agenciamentos



Délio Jasse | *J'ai le devoir de mémoire* | C-print and Silkscreen | 10x, 120x80cm | 2019

Dentre os muitos agenciamentos que questionam e esgarçam as políticas neocoloniais eurocentradas ainda vigentes, parte de um amplo legado colonial, o campo das artes parece oferecer um espaço privilegiado de contestação, reivindicação e quebra de hegemonias.

Em 2020, ano em que este dossiê é pensado e organizado, o assassinato de George Floyd aprofundou a crise social e moral causada pelo capitalismo racial e suas consequências nefastas, gerando uma forte onda de contestação contra o racismo estrutural, contra a brutalidade policial e contra o terrorismo de Estado que avança sem limites sobre as populações racializadas ao redor do mundo todo.

Esta onda de contestação (que é anterior ao assassinato de George Floyd, mas encontra nesse triste episódio um vértice) também estrutura-se fundamentalmente a partir do campo simbólico na cultura visual contemporânea através de certo viés iconoclasta que é preciso aprofundar e contextualizar.

O iconoclasmo exposto pelos novos agenciamentos pode ser percebido a partir do debate público (e do embate físico) em torno da derrubada e da retirada de estátuas, bastante notório ao longo de 2020 no âmbito das manifestações anti-racistas ao redor do mundo. A onda de contestação em torno do movimento “Black Lives Matter” envolveu a derrubada e/ou retirada de monumentos, datas comemorativas e outras celebrações que têm (tinham) como homenageados símbolos, líderes ou marcos que fazem alusão à escravização, ao roubo e pilhagem coloniais e ao genocídio dos povos ameríndios nativos da “América”.

É nesse contexto que surge o trabalho *J’ai le devoir de la memoire*, de Délio Jasse, artista angolano radicado na Itália que há mais de uma década trabalha a partir do legado colonial a tensão preexistente na (re)constituição de uma memória que está ausente nos discursos oficiais.

Mesmo tendo sido feita anteriormente ao ciclo de manifestações anti-racistas de 2020 que aqui comentamos para apontar o vértice de uma crise global, o desgaste da imagem eurocêntrica, a contestação da memória colonial contada pelo colonizador e o enfrentamento diante de uma cosmovisão europeia que violenta e inferioriza é prioridade no trabalho de Délio.

Do ponto de vista técnico, o trabalho de Délio Jasse está majoritariamente baseado em processos experimentais fotográficos como a cianotipia e o Marrom Van Dyke. Uma das práticas centrais do artista consiste em fotografar imagens encontradas em feiras, arquivos pessoais ou espólios abandonados numa tentativa de contextualizá-las, ressignificando sua história e memória.

O gesto de fotografar a fotografia reveste o trabalho de Délio de um caráter performativo, reinserindo a fotografia como lugar de experimentação, trazendo à tona processos experimentais de criação e impressão de imagem, capazes de reproduzir, do ponto de vista estético, também uma crise na representação.

A escolha de seu trabalho para abrir este dossiê, cujos artigos e ensaios visuais dialogam diretamente com algumas das questões discutidas pelo artista através da imagem, certamente não é fortuita. Seu trabalho pode ser visto como uma alegoria das políticas da imagem no contexto das discussões propostas pelo dossiê.

Por outro lado, um dos grandes desafios do nosso presente passa pelo exercício político e conceitual da academia ultrapassar alguns marcos que configuraram a ciência moderna a partir de elementos baseados na razão iluminista, como a criação de um sujeito universal e a consolidação de um pensamento epistêmico eurocêntrico (QUIJANO, 2005), patriarcal (hooks, 2019) e racializado (GROSFOGUEL, 2016).

Elementos simbólicos e significados absolutos criados pela Matriz Colonial de Poder (MIGNOLO, 2010) resultaram em uma rede de relações sociais marcadas pela dominação, exploração e pelo conflito. Estas, categoricamente reguladas, buscam assegurar a reprodução dos padrões da colonialidade interna do poder, desqualificando corpos e saberes, neutralizando e domesticando formas contestatórias de quaisquer possíveis mudanças na forma de ser e estar no mundo dos sujeitos subalternos.

O *conhecimento situado* (HARAWAY, 1999) e os *estudos pós-coloniais* emergem de uma tentativa de ruptura em contraponto ao que conhecemos desta ciência neutra, objetiva e universal, que oculta a presença onipotente do sujeito normativo masculino branco ocidental.

Na experiência estética, o sentir e o perceber, assim como as formulações do “belo” e do “sublime” fazem parte do projeto moderno-colonial de ser, de ver e de mostrar que toma forma através da criação de estruturas canônicas, genealogias artísticas e taxonomias singulares de catalogação.

Neste contexto, o domínio da visualidade não poderia ser pensado através de uma diversidade que dialogasse com outras éticas, sistemas de valores morais e ideais formais (TLOSTANOVA, 2011). Gómez (2019), ao atribuir ao Renascimento a origem não só da colonialidade do espaço, mas também do tempo, já apresentava esses vínculos quando desvenda a construção de uma exterioridade espacial conjugada a um sujeito impossibilitado de desenvolvimento civilizatório, moral e cultural.

Ao recuperar os mitos e valores clássicos romanos e gregos, a modernidade se localizaria no centro do espaço e no presente do tempo a partir de um cronótopo europeu, atribuindo a este lugar um valor civilizacional moralmente elevado, que universaliza sua experiência estética como única e superior.

Após séculos de colonização territorial, ética, estética, subjetiva e de pensamento, uma opção emerge para além da restrita possibilidade de encaixe na modernidade ocidental eurocêntrica. Ela passa pelo conjunto de práticas anticoloniais em um giro de posição ético-política a partir de uma perspectiva que reconfigura e reorienta a estrutura dos processos sociais, artísticos e comunicativos, em escala local e global, reconhecendo-os como heterogêneos e pluriversais. Passa também por uma espécie de sacudida institucional e não-institucional que provoca uma atitude contínua de transgredir e de se insurgir (WALSH, 2009) contra a colonialidade através de lugares de exterioridade e de construções que subvertem os padrões do poder colonial.

Apesar de não existir um consenso sobre os usos e os significados do termo decolonial - que não é propriamente um conceito, mas uma chave de leitura - poderíamos afirmar tratar-se de uma abordagem e de forma de narrativa que busca propor, a partir de lógicas não-ocidentais de compreensão, outras formas de percepção da experiência e um desejo de desmoronamento de uma política sociocultural de apagamento e de genocídio que aflige mulheres, indígenas, negros, LGBTQI+, entre outros grupos sociais. A chave decolonial não opera simplesmente pela passagem de um momento colonial para um não-colonial, opondo-se às narrativas colonizadoras de poder, nem a partir delas. Um pensamento decolonial é uma resposta epistêmica transmoderna que opera pelo difícil exercício de habitar fronteiras, como sugeriu Mignolo (2015).

Pensamentos e fazeres fronteiriços decoloniais convergem tanto para formas acadêmicas de construção do conhecimento como também para uma movimentação ética e estética no campo de produção das imagens, objeto de nossas reflexões neste dossiê. Embora de forma não exclusiva, vemos na arte formas de produção e de uso da imagem (e também do som, da palavra, do corpo, do tempo e do espaço) que buscam contestar e questionar imaginários, discursos, formas ideais, modos de vida e visões de mundo tecidos pelas narrativas coloniais a partir de novas formas de representatividade e de discursividade.

A compreensão de enunciações ético-políticas no campo da arte que discutem a construção e difusão dos estereótipos do corpo "colonizado", por exemplo, tem ajudado artistas contemporâneos

a configurar estéticas e modos de re-existências que buscam confrontar significações e imagens de controle (COLLINS, 2002) a partir de outras rotas e horizontes de sentido que tencionam e redefinem violências e territórios de segregação (SODRÉ, 2018).

O presente dossiê busca exatamente contribuir com reflexões a partir e através das imagens, acerca de dinâmicas de opressão e de apagamento, em grande maioria interseccionais. A edição traz uma série de artigos e de ensaios visuais, que abordam diversas práticas narrativas que podem ser consideradas decoloniais na medida em que contribuem para construir e sistematizar um pensamento plural e fronteiriço sobre experiências de corporeidade ancestral, histórica e cultural através do resgate de memórias e de confrontamentos. Esse caminho, como veremos, é reforçado e construído por práticas artísticas e midiáticas, por epistemologias e saberes (e de dentro e fora da arte e da academia) que misturam, reprocessam, regurgitam discursividades e formas (áudio) visuais que permitem repensar as relações entre vida e representação.

Em “Contramapeamento indígena: aproximações entre cartografia crítica e decolonialismo”, Daniel Ribeiro discute as relações de poder presentes nas representações de espaço nos mapas e como estes constituem dispositivos capazes tanto de reiterar as lógicas de dominação coloniais quanto de criar imaginações de espaço que resistem a essas mesmas lógicas.

Cesar Guimarães e Luís Flores lançam um olhar decolonial sobre o cinema documentário através da análise do filme colombiano “A retomada crítica da história indígena em Nuestra voz de tierra, memoria y futuro”, cujo método de produção compartilhado entre realizadores e povos locais vai permitir a desconstrução dos significantes coloniais e a afirmação da imaginação política desses povos.

Andrielle Moura, Denise Carvalho e Juciano Lacerda analisam a naturalização da violência contra diferentes grupos sociais no Brasil a partir do videodocumentário *Roda o Tererê – a erva-mate no Mato Grosso do Sul*, de Lilan Solá Santiago, que conecta a história da produção e do consumo da erva-mate no estado à história de violência contra os Guarani-Kayowá e o apagamento de sua cultura e da memória de suas práticas com a erva.

“O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial”, de Catarina Andrade e Álvaro Alves, propõe uma reflexão sobre as contribuições do cinema no campo da educação para imaginar novas realidades e mundos comuns com capacidades singulares de mediação a partir da identificação de experiências de produção em comunidades indígenas e periféricas no Brasil.

Em “Ruínas futuristas do Cinema Contemporâneo Brasileiro”, Ana Carolina de Almeida, aborda o tratamento dado pelo cinema autoral dos anos 2010 a algumas das problemáticas da ocupação espacial nas grandes cidades brasileiras, como a gentrificação e a especulação imobiliária, a partir de cinco filmes que tratam do tema através das leituras temporais não-lineares neles presentes e da figura da ruína.

No campo das imagens fixas, Rafael Castanheira aborda a representação do Outro no contexto de produção do primeiro livro de fotografias de Miguel do Rio Branco, intitulado *Dulce Sudor Amargo*. A discussão sobre a produção de uma visibilidade de corpos de mulheres negras prostitutas levanta questões como os limites e as possibilidades éticas e poéticas dessa representação no fotodocumentarismo.

Adentrando o universo do rap e das performances audioverbovisuais, “Re-existências decoloniais – a potência dos clipes *Madume*, *Boa Esperança* e *Eminência Parda*”, de Denise Figueiredo, examina, com base nas questões da memória, do corpo e da liberdade, as discursividades e os investimentos estéticos das imagens do rapper Emicida e seus modos de endereçamento às feridas coloniais.

“Olhares críticos, estéticas periféricas: a produção de outras margens no cinema brasileiro”, de Fernanda Calvo, discute as contribuições do Cinema Novo na instauração de formas visuais anticolonialistas e suas relações com os gestos críticos de alguns filmes da cinematografia nacional contemporânea que tratam da representação da alteridade.

Kristal Urbano, Mayara Araújo, Daniela Mazur e Afonso Albuquerque discutem, em “K-POP, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial para os ARMYs do BTS”, o engajamento político dos fãs do K-Pop, movimento cultural de música da Coreia do Sul, que atuam em lutas antirracistas em escala global, desafiando o desejo de universalidade do poder ocidental.

Em “Um grito de revolta: notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme *Death Metal Angola*”, Melina dos Santos, Juremir Machado e Cristiane Gutfreind analisam as representações midiáticas de países africanos a partir das ambiguidades do filme que documenta a cena e a cultura desse subgênero musical angolano.

“#Justiça por Miguel: visualidades resolutivas”, de Marina Feldhues e Julianna Torezani, aborda o evento racial da morte do menino Miguel em julho de 2020, em Recife, e as imagens dos protestos viralizadas no Instagram com esta hashtag para discutir o racismo estrutural e a objetificação dos corpos negros.

Além dos artigos, quatro ensaios visuais abordam, de diferentes formas, temas relacionados ao poder das imagens numa chave decolonial e anticolonial. Em “Memórias do microespaço”, Patrícia

Azambuja lança um olhar poético sobre os poderes da imaginação no cotidiano como um exercício de liberdade. “Não posso saltar sobre suas palavras”, de Luciana Oliveira, propõe um jogo entre imagem e palavra para discutir os processos de luta pela terra e de re-existência dos povos Guarani-Kaiowá por meio de ativações poéticas e políticas da memória e dos arquivos. Em “Narrativas visuais como dispositivo de re-existência”, Laíza Ferreira cola e monta digitalmente fragmentos de imagens midiáticas e de arquivo que resultam em possibilidades de recriação de mundos como prática de imaginação política de suas relações com a terra e com a ancestralidade. Finalmente, Daniele Mourão e Márcio Câmara apresentam e discutem a produção do documentário de busca “Do outro lado do Atlântico”, resultante de uma experiência de “encontro etnográfico” que reflete sobre os imaginários visuais de raça e subalternidade.

Fechando o dossiê e fazendo uma espécie de diálogo transversal com os artigos e ensaios visuais, traduzimos especialmente para esta edição “Lendo a arte como confronto”, de Denise Ferreira da Silva, que aborda os desafios de se pensar a criação artística como prática estética e política no interior do contexto institucional da própria arte. Com muita alegria, potência e afeto, desejamos a todos, todas e todes uma boa leitura.

Fernando Gonçalves

Daniel Meirinho

Michelle Sales

REFERÊNCIAS

- COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. Nova York: Routledge, 2002
- GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, 2019.
- GROSFUGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 23-47, 2016.
- HARAWAY, Donna. **La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles**. In *Politica y Sociedad*, n.30, Enero de 1999.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- MIGNOLO, Walter D. Aesthesis decolonial. **CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.
- _____. **Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad** (Antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UACI, 2015.
- QUIJANO, Aníbal (2005). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais**. Perspectivas Latinamericanas (pp. 117-142), editado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO.
- SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2018.
- TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, v. 5, n. 6, p. 10-31, 2011.
- WALSH, Catherine. **Interculturalidad crítica y pluralismo jurídico**. Seminário Pluralismo Jurídico e Multiculturalismo, Brasília, 13-14 de abril 2010. Disponível em: <http://ccr6.pgr.mpf.gov.br/institucional/eventos/docs_eventos/interculturalidad-critica-y-pluralismo-juridico>. Acesso em: 14 de janeiro de 2021.

Contramapeamento indígena: aproximações entre a cartografia crítica e o decolonialismo

*Indigenous countermapping: affinities between critical cartography
and decolonialism*

DANIEL MELO RIBEIRO

Universidade Federal de
Minas Gerais
Professor Adjunto do
Departamento de Comunicação
Social da UFMG.
<https://orcid.org/0000-0002-0840-2587>
danielmeloribeiro@gmail.com

RESUMO

Este estudo trata das relações entre o decolonialismo e a cartografia crítica. Partimos da constatação de que o mapa não é um instrumento neutro de representação do espaço, traduzindo relações de poder. Diante disso, colocamos a seguinte questão: de que maneira a representação do espaço através dos mapas poderia criticar a lógica da colonialidade/modernidade e revelar narrativas reprimidas pelo colonialismo? Apontamos que a resistência ao discurso da colonialidade passa pelas práticas de contramapeamento indígenas.

Palavras-chave: decolonialismo; contramapeamento; mapeamento indígena

ABSTRACT

This study discusses the relations between decolonialism and critical cartography. We start from the consideration that the map is not a neutral support to represent space, translating power relations. Given this assumption, we ask the following question: how could the representation of space through maps criticize the logic of coloniality/modernity and reveal narratives that are subjugated by colonialism? We propose that the resistance to the discourse of coloniality could be explored in the indigenous counter-mapping practices.

Keywords: *decolonialism; counter-mapping, indigenous mapping*

1. INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo aproximar os temas da *cartografia crítica* (HARLEY, 2001) e do *decolonialismo* (MIGNOLO, 2007). Argumentamos que as reflexões promovidas pela área conhecida como cartografia crítica podem dialogar com o movimento decolonial, na medida em que assumem a premissa de que o mapa não é um instrumento neutro de representação do espaço. Embora os mapas tenham sido historicamente revestidos de uma aparente objetividade científica, eles não estão isentos de inclinações ideológicas. Pelo contrário, os mapas reforçam relações de poder. Essa característica dos mapas contribuiu de maneira decisiva, por exemplo, para a própria afirmação das nações europeias na conquista colonial do “novo mundo”.

O mapa é um artefato semiótico que traduz certos aspectos de uma realidade espacial externa para um determinado intérprete (NÖTH, 1998). Ao fixar características do espaço em um suporte, o mapa se torna um instrumento de apreensão da realidade, estimulando ações de orientação, de deslocamento e de domínio sobre esse espaço. Seja através de relatos de viajantes ou de sofisticadas técnicas de geoprocessamento via satélite, os dados coletados sobre o território são consolidados nesse suporte comunicacional, apoiando decisões estratégicas de exploradores e governantes. Assim, os mapas se revestem de uma espécie de autoridade discursiva sobre o território e se tornam valiosos documentos de teor político.

Uma vez que os mapas não são representações neutras do espaço, sendo historicamente utilizados como instrumentos de imposição de poder sobre o território, lançamos as seguintes perguntas: como poderíamos conceber uma cartografia decolonial? De que maneira a representação do espaço através dos mapas poderia revelar narrativas reprimidas pelo colonialismo? O mapa é um tipo de imagem que pertence a uma cultura visual e que, por sua vez, nos ofereceria “perspectivas de compreensão crítica da realidade” (CUSICANQUI, 2010, p. 20). Portanto, defendemos que o mapa pode ser um registro visual que “nos permite descobrir as formas como o colonialismo é combatido, subvertido e ironizado, agora e sempre” (CUSICANQUI, 2010, p. 6).

Para debater essas questões, propomos uma reflexão sobre o *contramapeamento indígena*. Trata-se de uma corrente de caráter ativista que procura explorar a linguagem cartográfica a fim de contestar as premissas e as relações de poder presentes em suas convenções. Embora o termo *contramapeamento* inclua uma diversidade de iniciativas ligadas à reflexão crítica sobre as representações cartográficas de territórios, sua origem é frequentemente associada aos mapeamentos indígenas. Em particular, esses projetos procuram problematizar a representação do espaço indígena, trazendo à tona questões sobre a reivindicação desses territórios e sobre as próprias limitações da cartografia ocidental.

Para isso, este estudo irá trazer um breve panorama do movimento decolonial e da cartografia crítica. Em seguida, trataremos das relações entre a modernidade e a cartografia, a fim de

reforçar como os mapas são historicamente utilizados como instrumentos de domínio sobre o território. Incentivados pela proposta decolonial de desconstrução do discurso da modernidade, apresentaremos, então, um percurso introdutório pelo contramapeamento indígena. Por fim, apontaremos algumas limitações dessa abordagem, bem como indicaremos lacunas para o aprofundamento futuro nesse debate.

2. O MOVIMENTO DECOLONIAL

Uma recente corrente crítica ganha destaque nos círculos acadêmicos das ciências sociais e humanas da América Latina: o chamado decolonialismo (BALLESTRIN, 2013; LUGONES, 2008; MALDONADO-TORRES, 2008; MIGNOLO, 2007; QUIJANO, 2005). Parte-se da constatação de que as relações de colonialidade nas zonas periféricas do mundo não terminaram com o fim do colonialismo. Adotando um tom mais radical em relação aos estudos pós-coloniais, o decolonialismo busca sinalizar mais claramente que, embora os países da América Latina tenham conquistado sua independência política de Portugal e da Espanha, as relações de colonialidade ainda estão presentes. Em outras palavras, a colonialidade ultrapassa o contexto do período colonial, na medida em que permanece como um mecanismo de dominação até os dias de hoje. Haveria, a partir dessa premissa, a urgência de se fomentar epistemologias próprias, cujas categorias de pensamento não mais perpetuem vínculos de dependência (MIGNOLO, 2007).

O argumento central do movimento decolonial consiste na afirmação de que a colonialidade é a outra face (obscura) da modernidade (MIGNOLO, 2007, p. 31). O projeto moderno dos países europeus está necessariamente vinculado à exploração colonial dos países da América, África e Ásia. De acordo com Quijano (2005, p. 126) a própria consolidação do capitalismo como modo de produção dominante ocorreu graças à exploração colonial da América. Embora as origens do capital antecedam o contexto das grandes navegações, a exploração de recursos por meio do trabalho escravo nas colônias foram determinantes para viabilizar a comercialização de mercadorias e a acumulação do capital pelos países da Europa, financiando o projeto moderno.

A modernidade é um projeto idealizado a partir de um ponto de vista eurocêntrico, através do qual as conquistas intelectuais e culturais da Europa seriam tratadas como indispensáveis para o desenvolvimento das nações. Segundo essa lógica, a relação de exploração colonial dos países periféricos justificaria-se como uma empreitada que levaria o desenvolvimento ao novo mundo, tendo como referência um modelo de sociedade concebido pela Europa. Assim, a colonialidade

surge como a contrapartida implícita no discurso da modernidade. Por um lado, a modernidade é frequentemente apresentada de maneira positiva, associando-se aos conceitos de progresso, desenvolvimento, prosperidade, democracia e civilização. Por outro lado, a colonialidade é vista como um mal necessário, um legado que “infelizmente” precisa ser considerado para que o ideal moderno seja alcançado. Caberia aos colonizadores europeus o “dever moral” de levar tanto o desenvolvimento quanto o conhecimento aos povos “primitivos”. As terras descobertas deveriam ser apropriadas (pois “não tinham dono”) e os povos que ali habitavam deveriam ser devidamente instruídos e catequizados. Segundo Quijano (2005), um dos eixos fundamentais de operacionalização desse mecanismo é o conceito de raça, “uma construção mental que expressa a experiência básica de dominação colonial” (QUIJANO, 2005, p. 117). Ou seja, a suposta inferioridade racial dos povos conquistados legitimaria a dominação colonial.

O fato de a modernidade se apresentar como um discurso associado ao progresso esconde, de maneira engenhosa, as articulações geopolíticas por trás da dominação colonial. Trata-se de uma lógica de reprodução de poder que se disfarça em uma falsa neutralidade e objetividade: o homem moderno do “norte” é aquele que, munido do conhecimento científico, seria responsável por levar o saber aos povos ignorantes do “sul”. Enquanto o “norte” fornece as teorias e os conceitos, o “sul” se torna um objeto de estudos. Apoiada nesse mecanismo de dominação, a modernidade não somente oculta os efeitos da colonialidade em seu discurso, como também suprime os rastros de qualquer tentativa de enfrentamento ou resistência. Portanto, é preciso refletir sobre a geopolítica da espacialidade na produção de conhecimento e expor que o pensamento ocidental estabeleceu a Europa como *locus* epistêmico privilegiado (MALDONADO-TORRES, 2008).

Sob o ponto de vista decolonial, o “homem moderno do norte” também deve ser entendido em seu sentido literal, e não como mero sinônimo de “ser humano”. Além do conceito de raça, a dominação de gênero também é colocada como um relevante problema nesse debate. Nesse sentido, destacamos o trabalho de Lugones (2008). A autora argumenta que as diferenças binárias e hierárquicas de gênero e raça foram introduzidas como ferramentas de dominação pela colonialidade. As categorias isoladas de “mulher” e “negro”, por exemplo, seriam insuficientes, pois tornam invisíveis as particularidades que se impõem às mulheres não-brancas. Assim, a luta contra a violência sistemática que acomete as mulheres não-brancas deve considerar a interseccionalidade entre as categorias de raça, classe, sexualidade e gênero. Em outras palavras, a “lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na interseção” (LUGONES, 2008, p. 82). Portanto, revelar os mecanismos que operam o “sistema moderno-colonial de gênero” (LUGONES, 2008, p. 77) seria fundamental para compreender a profundidade dessa imposição e a inseparabilidade dessas categorias (LUGONES, 2008, p. 82).

Dessa forma, a reflexão sobre a colonialidade passa, necessariamente, por uma profunda crítica da própria noção de modernidade. Essa crítica deve considerar não somente aspectos econômicos e políticos, mas também sociais e epistemológicos (MIGNOLO, 2007, p. 35). O debate sobre o decolonialismo expõe, por exemplo, os problemas decorrentes e contemporâneos sobre a exploração de mão de obra e de recursos naturais dos países periféricos, as relações de poder e dominação em diferentes instâncias da sociedade, os mecanismos de controle da sexualidade e de gênero, o desenvolvimento da ciência em contraste aos saberes locais e assim por diante.

Em resumo, o chamado giro decolonial seria um movimento de resistência que procura alertar sobre essa lógica que se impõe pela modernidade/colonialidade (BALLESTRIN, 2013). Trata-se de propor narrativas que partem da própria América Latina, oferecendo alternativas ao modelo colonial implantado pelas metrópoles modernas. Consiste em revelar os relatos e pontos de vista dos atores que foram historicamente silenciados pela lógica de poder da colonialidade e, dessa forma, apresentar-se como um contraponto ao projeto moderno.

Neste estudo, propomos discutir o decolonialismo tendo em vista a questão da espacialidade, um problema que, segundo Maldonado-Torres (2008), é central nas reflexões do movimento decolonial. Esse autor indica que a teoria social passa por uma virada espacial comparável à virada linguística ocorrida na filosofia ocidental. Ou seja, o espaço é uma variável que não pode ser ignorada, na medida em que se torna um dos fatores responsáveis por modelar o próprio pensamento filosófico. Assim, para o movimento decolonial, as reflexões sobre a espacialidade evidenciam as intenções por trás do discurso da modernidade. Trata-se de um exercício crítico que valoriza um outro tipo de "lugar de pensamento" que foi, historicamente, ignorado. "A aparente neutralidade das ideias filosóficas pode muito bem esconder uma cartografia imperial implícita que funde espaço e raça" (MALDONADO-TORRES, 2008, parágrafo 71).

Essa linha de argumento indica que conceitos como espaço, lugar, território, fronteiras e representações são fundamentais nas reflexões sobre o decolonialismo. Podemos, então, levantar a seguinte proposta de investigação: explorar o tema do decolonialismo a partir do estudo da cartografia. Ainda que Maldonado-Torres tenha empregado o termo cartografia em seu sentido mais amplo, perguntamos: de que maneira a cartografia - no sentido mais específico, como a ciência da criação dos mapas - seria um recorte válido para os estudos decoloniais?

3. O DISPOSITIVO CARTOGRÁFICO

Uma reflexão crítica sobre as relações de poder que se exercem através da cartografia remete aos estudos da cartografia crítica^[1]. Trata-se de uma vertente que procurou evidenciar que os mapas sempre estiveram associados ao domínio político do território, particularmente no período de expansão colonial.

A cartografia crítica é uma corrente que questiona a aparente neutralidade dos mapas. Seus estudos ganharam projeção a partir da década de 1980, quando um conjunto de pesquisadores com sólida formação em cartografia passa a se interessar pelos aspectos políticos dos mapas e pelas relações de poder que envolvem esse tipo de representação da realidade espacial. Um dos expoentes dessa linha foi o pesquisador J. B. Harley (2001). O principal argumento elaborado pela cartografia crítica consiste em enfatizar que, por trás dos critérios objetivos da ciência cartográfica, encontram-se estratégias discursivas que impõem relações de poder sobre o território (RIBEIRO, 2018).

Os aspectos políticos dos mapas podem, contudo, ocultar-se por trás de seu rigor científico. Amparada por tecnologias sofisticadas de coleta e processamento de dados georreferenciados, a linguagem cartográfica se complexificou consideravelmente no século XX, atribuindo aos mapas um significativo poder de representação do território. De acordo com Harley (2001), os mapas modernos consideram que a realidade poderia ser apreendida a partir de técnicas precisas de observação empírica, mensuração e projeção espacial. Um mapa fiel ao território precisaria se apoiar em métodos científicos capazes de garantir uma correlação válida entre o espaço e o signo cartográfico. Nesse sentido, a verdade cartográfica estaria condicionada à observância criteriosa dessas técnicas por parte do cartógrafo. Dessa maneira, a ciência cartográfica cria mecanismos para classificar e julgar a precisão dos mapas, encarados como instrumentos técnicos.

A cartografia apoia-se na autoridade desse discurso para comunicar relações de poder através dos mapas (HARLEY, 2001). Para desenvolver esse argumento, Harley recupera as reflexões sobre as relações entre conhecimento e poder desenvolvidas por Michel Foucault. Para Foucault, “não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, e, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder” (MACHADO, 2015, p. 28). Essas relações estariam presentes na própria cartografia. Como qualquer outro campo de conhecimento, a cartografia é responsável por estabelecer as regras e os princípios científicos que regem seu objeto de investigação, no caso, os mapas. Mas, ao mesmo tempo, a cartografia é também responsável por perpetuar um mecanismo de exercício de poder através da manutenção desse discurso, acolhido e legitimado como verdadeiro pela sociedade. A esses mecanismos, Foucault deu o nome de dispositivos: um conjunto de estratégias de manipulação de relações de poder que condicionam certos tipos de saber (AGAMBEN, 2014).

Considerando essa definição, podemos afirmar que o mapa é um dispositivo, e que Harley estava justamente interessado em evidenciar a presença do poder – e seus efeitos – nos mapas (RIBEIRO, 2018, p. 38). Harley cita diversas situações em que o discurso de poder dos mapas se evidencia. Por exemplo: há certas convenções cartográficas que, por hábito, tornam-se inquestionáveis, como o fato de os mapas tradicionalmente representarem o norte na parte de cima ou posicionarem o continente europeu no centro de um planisfério retangular. Outra crítica apontada por Harley refere-se às distorções provocadas pela técnica de projeção de Mercator nos mapas-múndi. Essa técnica faz com que os continentes que se encontram em latitudes mais altas pareçam maiores, o que teria contribuído para reforçar um discurso de superioridade dos países do norte, sobretudo da Europa. Por fim, Harley também menciona inúmeros casos em que a cartografia foi utilizada como instrumento ideológico imperialista, a fim de legitimar conquistas coloniais:

Tanto quanto armas de fogo e navios de guerra, mapas são armas do imperialismo. Desde que os mapas foram usados na promoção colonial e terras foram reivindicadas no papel antes mesmo de serem efetivamente ocupadas, mapas anteciparam impérios (...) Eles ajudaram a criar mitos que poderiam ajudar na manutenção do status quo territorial (HARLEY, 2001, p. 57-58, tradução nossa).

Em resumo, as reflexões promovidas pela cartografia crítica evidenciaram que os mapas não estão isentos de inclinações ideológicas. O mapa é um artefato comunicacional situado em um contexto social e histórico, que refrata uma determinada perspectiva da realidade. Mesmo amparada por técnicas rigorosas de mapeamento, a ciência cartográfica não seria capaz de neutralizar essa característica retórica dos mapas. Todo mapa é um signo parcial e, portanto, ideológico (BAKHTIN, 2004), e não uma janela transparente para o mundo.

4. A CARTOGRAFIA E A INVENÇÃO DA AMÉRICA

Não é por acaso que o aprimoramento das técnicas da cartografia esteja vinculado ao próprio desenvolvimento do discurso da modernidade. A partir do contexto das grandes navegações, as técnicas cartográficas se tornaram cada vez mais sofisticadas, permitindo que exploradores europeus pudessem alcançar, com mais segurança, regiões que se encontravam muito além de suas fronteiras conhecidas, dando início à dominação colonial da América (BROTTON, 2014).

Antes do desembarque dos europeus deste lado do Atlântico, o “mundo conhecido” era dividido em três continentes (Europa, Ásia e África). Essa divisão do mundo aparece nos famosos mapas circulares T-O do período medieval (figura 1). Trata-se de uma representação espacial

fortemente influenciada por aspectos religiosos, que remetem tanto à tríade cristã como também a trechos do antigo testamento (ECO, 2013). Essa divisão, que coloca Jerusalém no centro do mapa, dificultou a incorporação de um quarto continente (a América) no imaginário dos europeus daquela época (ZUMTHOR, 1993).



FIGURA 1: Mapa T-O.

Fonte: Wikimedia Commons .

A América passa a “existir” somente quando os navegantes europeus desembarcam em nossas praias e os traçados do nosso continente começam a aparecer nos mapas a partir do século XVI. Dessa maneira, o continente foi progressivamente apropriado e integrado ao imaginário europeu. Ou seja, a “invenção” da América permitiu a expansão imperial e criou as condições para que fosse idealizado um projeto europeu que se tornou uma referência de progresso para a humanidade (MIGNOLO, 2007, p. 31-32). A característica eurocêntrica dessa perspectiva se evidencia, por exemplo, na maneira como a maioria dos mapas-múndi são projetados, tendo o continente europeu acima e no centro. A própria disputa territorial entre Portugal e Espanha no século XVI revela como os mapas foram tratados como instrumentos de legitimação de poder sobre o território.

Um mapa como aquele criado conforme os termos do tratado de Tordesilhas era considerado em parte objeto, em parte documento que os dois adversários

políticos aceitavam como juridicamente válido devido ao seu papel fundamental em um tratado internacionalmente acordado e confirmado pelo Papa. Mapas como aquele poderiam resolver disputas em torno de lugares no globo terrestre que os cartógrafos e seus patrões políticos jamais haviam visto, muito menos visitado. Eles também se arrogavam um novo grau de objetividade científica baseado em relatórios e registros verificáveis de viagens de longa distância, em vez de boatos e suposições clássicas (BROTTON, 2014, p. 223).

As pesquisas sobre a cartografia crítica mostram como o traçado dos mapas, das fronteiras e das projeções embutem relações de poder que foram historicamente responsáveis por construir discursos coloniais (HARLEY, 2001; BROTTON, 2014). O próprio desenvolvimento da ciência cartográfica esteve alinhado com o projeto moderno de expansão econômica e territorial europeia (HARVEY, 2012). Ou seja, o aprimoramento de instrumentos e técnicas de navegação durante o período das expansões marítimas foi fundamental para a consolidação da cartografia. Dessa maneira, podemos dizer que os mapas refletem - em sua própria lógica de construção - modelos de pensamento colonial, em grande parte responsáveis por traçar o novo mundo conforme os interesses das metrópoles colonizadoras.

De fato, o próprio tema da cartografia foi explorado pelos autores do movimento decolonial. Mignolo (2007, p. 17), por exemplo, lembra que a maneira como os mapas da América do período colonial foram traçados refletem o ponto de vista europeu, colocando o novo continente - ou *terra incognita* (BROTTON, 2014) - como um objeto de exploração na nova ordem mundial. A invenção da América (e sua conseqüente aparição nos mapas) é um elemento chave para a criação da ideia de modernidade, pois financiou o projeto desenvolvimentista das metrópoles européias através da exploração das colônias. A América seria encarada, sob essa perspectiva, como uma vasta extensão de terra onde os recursos naturais são abundantes e que se encontra à espera de desenvolvimento.

Há, portanto, uma evidente associação entre o discurso da modernidade e o desenvolvimento da cartografia. De maneira análoga, levantamos a hipótese de que haveria também afinidades entre os debates sobre o decolonialismo e cartografia crítica, na medida em que ambas correntes buscam rupturas nos discursos hegemônicos em seus respectivos domínios de estudo, valorizando visões alternativas de mundo. Acreditamos que essas afinidades poderiam ser exploradas, por exemplo, nas propostas alternativas de mapeamento, particularmente nos mapeamentos indígenas.

5. O PENSAMENTO FRONTEIRIÇO DE FELIPE POMA

Ao reforçar que todo mapa propõe uma certa visão da realidade, a cartografia crítica abriu as portas para que outras propostas de mapeamento pudessem ser valorizadas. Assim, a partir dos questionamentos levantados pela cartografia crítica, passou-se a admitir que a cartografia científica não detém a verdade exclusiva sobre as representações do território. Diferentes visões de mundo igualmente válidas poderiam ser exploradas em outros domínios por onde a cartografia transita, seja nas artes, nos mapeamentos indígenas ou nas práticas ativistas de contramapeamento (WOOD, 2010; RIBEIRO, 2018). Interessa-nos, aqui, destacar mapeamentos alternativos que sejam capazes de evidenciar distintas relações espaciais no contexto do debates sobre o decolonialismo.

Sugerimos que uma possível frente de fomento à cartografia decolonial estaria em sintonia com o *pensamento fronteiriço*, descrito por Mignolo (2007). Segundo esse autor, o pensamento fronteiriço enaltece a resistência à lógica colonial que sobrevive às margens da sociedade. Encontra-se, por exemplo, nos ritos e nas manifestações populares de grupos marginalizados da América Latina e da Europa periférica. Por mais que haja tentativas recorrentes de supressão de sua materialidade e seus registros, esse pensamento fronteiriço ainda sobrevive nesses corpos marginais. Trata-se de um convite para se explorar as histórias que surgem nas fronteiras, e não nas narrativas oficiais dos expansionismos europeus e estadunidenses.

Segundo Mignolo (2007, p. 170), “um claro exemplo de pensamento fronteiriço” pode ser encontrado no mapa conhecido como *Pontifical Mundo* (figura 2), criado por Felipe Guaman Poma, um cronista indígena nascido aproximadamente em 1545 na região de Huamanga, atualmente Huamachuco, no Peru. Poma criou, por volta de 1612, uma obra chamada *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, constituída de escritos e desenhos relacionados ao mundo indígena ao qual ele pertencia. Segundo os pesquisadores Vargas, Aguerre e Cabello (2001), Poma não só descreve as principais autoridades espanholas e indígenas daquela região, como também denuncia abusos e maus tratos sobre os indígenas para o rei da Espanha. Ainda que tenha recebido uma educação religiosa, Poma preservou, em seus desenhos, categorias indígenas que tratam do “ser no mundo” e que explicam, por exemplo, as origens do mundo indígena e do mundo ocidental. Segundo Cusicanqui (2010, p. 23), a obra de Poma apresenta “argumentos contundentes contra a usurpação de terras e a exploração laboral”, apoiando-se numa espécie de “teorização visual do sistema colonial” identificada pela autora como “Mundo ao Revés” (CUSICANQUI, 2010, p. 22). Assim, a maneira como a sociedade indígena se organiza temporalmente e espacialmente é entendida por Poma como uma “ordem justa” e um “bom governo” (CUSICANQUI, 2010, p. 25), em contraste com o modelo dos colonizadores.



FIGURA 2: Mapa Pontifical Mundo.

Fonte: Det Kongelige Bibliotek .

A compreensão de seus desenhos deve levar em conta o modelo de pensamento indígena, que concebia o mundo através de uma rigorosa hierarquia baseada em oposições do tipo “acima-abaixo”, “esquerda-direita”, “masculino-feminino”, “jovem-idoso”, “céu-terra” etc. Assim, foi possível identificar uma lógica de organização espacial em seus desenhos, que contemplava o mundo em quatro direções: *Chinchaysuyu* (Curso Norte), *Antisuyu* (Curso Leste), *Collasuyu* (Curso Sul) e *Cuntisuyu* (Curso Oeste), que culminava com a cidade de Cuzco no centro ou no “umbigo do mundo” (VARGAS; AGUERRE; CABELLO, 2001).

No mapa *Pontifical Mundo*, Poma propõe uma síntese do mundo conhecido, dividindo-o em duas partes: na metade superior encontra-se o mundo indígena e, na metade inferior, encontra-se o mundo ocidental, representado pelo império espanhol. A parte de cima é definida como

“As Índias do Peru no alto da Espanha”, e contém cinco conjuntos que marcam os quatro cursos do mundo andino, tendo a cidade de Cuzco em seu centro. A parte de baixo repete o mesmo esquema, porém com o reino de Castilla no centro. Há uma clara intenção do autor em destacar uma hierarquia que coloca as estruturas do mundo andino sobre as estruturas do mundo ocidental (VARGAS; AGUERRE; CABELLO, 2001).

Segundo Mignolo (2007), o mapa de Guaman Poma se contrapõe tanto aos mapas T-O do período medieval quanto ao mapa *Orbis Universalis Terrarum*, de Ortelius^[2]. Nesses mapas, há uma “cumplicidade entre a geografia e a epistemologia”, mas que, no mapa de Poma, se mostra de uma maneira totalmente diferente, revelando uma “condição inevitável dos sujeitos subalternos coloniais” (MIGNOLO, 2007, p. 170). O mapa de Poma seria uma demonstração do pensamento fronteiriço por apresentar um “potencial para a construção de projetos políticos e epistemológicos decoloniais” (MIGNOLO, 2007, p. 170).

Nessa análise, Mignolo revela que o ponto de vista indígena foi fundamental para se pensar o território através de uma representação alternativa. Tomando como referência categorias de pensamento que derivam de sua própria experiência, Poma indicou que é possível conceber o mundo de outra maneira. Cusicanqui (2010, p. 26) acrescenta que os desenhos de Poma “contêm elementos conceituais e teóricos que se transformam em poderos argumentos críticos”, apontando para a o caráter ilegítimo do governo colonial. Nesse sentido, o mapa de Poma pode ser considerado um exemplo embrionário de contramapeamento, um exercício crítico de criação de mapas que desafia o dispositivo cartográfico, propondo alternativas de representação do espaço.

6. CONTRAMAPEAMENTO INDÍGENA

Os estudos sobre o mapeamento indígena são relativamente recentes, tendo início na década de 1970. As principais publicações se concentram no Canadá e nos EUA, o que indica uma carência de referências sobre esse tema na América Latina. Um panorama de estudos e publicações sobre o mapeamento indígena pode ser encontrado em Chapin et al (2005). Tais autores apontam que essas práticas abrangem tanto o mapeamento feito *para* os indígenas quanto o mapeamento feito *pelos* indígenas. Ambas as abordagens possuem um caráter político, cujo propósito contempla o suporte à defesa de recursos naturais e territórios ancestrais desses povos (WAINWRIGHT; BRYAN, 2009).

Encontramos em McGurk e Caquard (2020) uma pesquisa mais extensa sobre projetos online de mapeamento indígena no Canadá. Nesse estudo, os pesquisadores investigam como aplicações de mapeamento utilizando ferramentas digitais poderiam representar comunidades indígenas. A pesquisa promoveu uma revisão sistemática de mapeamentos, complementada por entrevistas com criadores e usuários desses projetos, incluindo pesquisadores e ativistas de origem indígena.

Há distintas técnicas e metodologias de mapeamento indígena, tais como mapeamentos ligados às atividades de subsistência (pesca, caça, coleta), mapeamento participativo, etn-cartografia e contramapeamentos. Recentemente, a popularização de tecnologias de GPS (*global positioning system*) deu origem a métodos de mapeamento indígena que combinam coleta de dados via satélite e processamento digital usando plataformas de GIS (*geographic information system*). Contudo, ainda que o uso da tecnologia facilite o diálogo com autoridades ou representantes governamentais, tais abordagens também estão sujeitas a críticas, uma vez que estão amplamente dependentes de procedimentos científicos “ocidentais”, limitando o papel dos próprios povos indígenas (CHAPIN et al., 2005, p. 629). Assim, o ponto de vista indígena é frequentemente representado de maneira incompleta (CHAPIN et al., 2005, p. 620).

A vertente ativista dos mapeamentos indígenas derivou uma corrente conhecida como contramapeamento (*conter-mapping*). Harris e Hazen (2005) definem contramapeamento como as atividades que contestam as premissas e as relações de poder presentes nas convenções cartográficas, desafiando seus efeitos e propondo novas alternativas de mapeamento. Segundo Peluso (1995), o movimento de contramapeamento surgiu como uma iniciativa de ativistas que, por meio de rascunhos e desenhos, buscaram delinear a reivindicação de populações locais na Indonésia sobre a delimitação de suas reservas e recursos naturais. O contramapeamento se apresenta como uma estratégia de resistência que propõe alternativas à imposição arbitrária de fronteiras, “expressando relações sociais no espaço em vez de representar o espaço abstrato em si mesmo” (PELUSO, 1995, p. 387).

Assim, o termo contramapeamento é frequentemente associado aos estudos e às práticas de mapeamento indígena. Esse movimento gerou, nos últimos anos, diversas iniciativas, agregando cartógrafos, artistas, indígenas e antropólogos. Reflexões sobre as possibilidades e os limites dos contamapeamento indígenas foram organizadas por Sletto (2009) em uma edição especial do periódico *Cultural Geographies*. Nessa publicação, pesquisadores debatem projetos de contramapeamentos de territórios indígenas na América Latina, no Canadá, Tailândia e Tibete. Podemos também citar o projeto *Mapping Back! Indigenous Cartographies of Extractive Conflicts*^[3], desenvolvido por pesquisadores ligados ao Geomedia Lab da Concordia University em Montreal, Canadá. Um dos objetivos do projeto é reunir pesquisadores da cartografia

interessados em desenvolver “novas formas de expressão espacial, dedicadas a incorporar e expressar perspectivas indígenas sobre os lugares” (CAQUARD; STUDNICKI-GIZBERT; TEMPER, 2017). Esse projeto gerou um atlas colaborativo, que abriga uma coletânea de mapas e promove práticas de mapeamento indígena.

Outro exemplo é o projeto de contramapeamento *Zuni Map Art Project* (LOFTEN; VAUGHAN-LEE, 2018), uma iniciativa conduzida pelo *A:shiwí A:wán Museum and Heritage Center*, entre os anos de 2006 e 2013. O projeto reuniu cerca de vinte pinturas de artistas Zuni, um grupo indígena da região Halona:wa, local que hoje se situa entre os estados do Novo México e do Arizona, nos Estados Unidos. Recuperando narrativas de seus ancestrais, o projeto promoveu a recriação de mapas que pudessem reivindicar os nomes tradicionais utilizados pelos Zuni em seus territórios, retratando a paisagem à sua maneira (figuras 3 e 4). A perspectiva espacial dos Zuni leva em conta o entrelaçamento de cultura, história e religiosidade. Os mapas criados a partir do ponto de vista do povo Zuni desafiam noções da cartografia ocidental e questionam a arbitrariedade das fronteiras que foram impostas na demarcação desses territórios pelas autoridades governamentais (LOFTEN; VAUGHAN-LEE, 2018), principalmente no período das políticas de expansão territorial dos EUA para o oeste. Além dos mapas, um documentário em vídeo foi produzido, tendo como protagonista Jim Enote, indígena Zuni e diretor do museu A:shiwí A:wán (figuras 5 e 6).



FIGURA 3: K'yawakwayina:we (Waterways), de Edward Wemytewa, 2006.

Fonte: Loften e Vaughan-Lee (2018).



FIGURA 4: Ho'n A:wán Dehwa:we (Our Land), de Ronnie Cachini, 2006.
Fonte: Loftén e Vaughan-Lee (2018).



FIGURA 5: Frame do vídeo documentário *Counter Mapping*, de Loftén e Vaughan-Lee (2018).



FIGURA 6: *Frame* do vídeo documentário *Counter Mapping*, onde Jim Enote exhibe um dos quadros pintados pelos artistas Zuni.

Fonte: Loften e Vaughan-Lee (2018).

7. CRÍTICAS E APONTAMENTOS FUTUROS

Como vimos, a cartografia foi bastante utilizada por governantes para reivindicar a posse de recursos e terras, um exercício de poder que frequentemente vitimizou povos indígenas. Nesse sentido, o mapeamento indígena representa uma mudança significativa na maneira como a cartografia pode ser encarada e praticada. Os contramapeamentos indígenas apontam para subversões da ciência cartográfica, uma disciplina que (literalmente) traçou uma visão colonial sobre os continentes. Dessa maneira, os contramapeamentos são iniciativas que almejam perturbar as próprias categorias que constituem as relações de poder da modernidade (SLETTO, 2009, p. 148; WAINWRIGHT; BRYAN, 2009, p. 170).

Portanto, o atual interesse pelas iniciativas de contramapeamento indígena dialoga com as reflexões levantadas pelo decolonialismo. A natureza crítica desses projetos provoca questões sobre as relações de poder que envolvem a representação do território através dos mapas. Por exemplo: como os projetos de mapeamento empoderam ou marginalizam povos indígenas? Seria possível empregar técnicas de mapeamento para preservar conhecimentos locais? Ou, ao contrário, estaríamos impondo padrões ocidentais de pensamento que descaracterizam os saberes locais? (CHAPIN et al., 2005).

Nessa linha, Sletto (2009) reforça que, embora os mapeamentos indígenas sejam relevantes para a reivindicação de direitos desses povos sobre o território, essas práticas podem gerar resultados limitados. Segundo esse autor, a criação de mapas geralmente envolve um processo

de abstração que requer a fixação do espaço baseada em parâmetros rígidos e precisos. Tais exigências contradizem a própria noção fluida, móvel e contingente dos indígenas sobre a natureza e o espaço. Ao abstrair a complexidade como os indígenas encaram os espaços vividos, os mapas gerados certamente perderiam parte de seu potencial crítico.

Afinal, como lembram McGurk e Caquard (2020), a maneira como os mapas são tratados pelos próprios povos indígenas costuma diferir, radicalmente, da noção ocidental de mapeamento. Suas práticas adotam linguagens e formas que variam desde gravuras em madeiras, costuras em tecidos ou mesmo o compartilhamento de noções espaciais por meio de narrativas orais. Esses autores também apontam que as práticas tradicionais de mapeamento indígena costumam priorizar o próprio *processo* de mapeamento, composto por gestos, memórias, performances e narrativas, ao invés do produto final (o mapa). “Quando os mapas são vistos como processos, abrem-se portas para formas mais experimentais de mapeamento que podem melhor mobilizar as forças de formatos orais e performáticos como formas de transmissão do conhecimento indígena” (MCGURK, CAQUARD, 2020, p. 52).

Por isso, um problema relevante nas tentativas de representação do espaço sob o ponto de vista indígena é a questão das fronteiras. A fronteira é um dos signos principais em um mapa e sua delimitação muitas vezes resulta de decisões arbitrárias (ANZALDÚA, 2012; POPESCU, 2012). Sletto (2009) alerta que uma fronteira pode partir de premissas baseadas em falsos dualismos - “entre natureza e cultura, entre indígena e não-indígena, entre ciência e conhecimento local” (SLETTO, 2009, p. 148). Assim, segundo esse autor, a representação de uma fronteira acaba estipulando divisões impermeáveis em um território. Do ponto de vista indígena, ao contrário, uma fronteira se define frequentemente pelo movimento e por redes flutuantes de relacionamento, tais como conexões familiares, padrões de migração e disponibilidade de recursos (SLETTO, 2009, p. 150). Ou seja, a nossa noção de fronteira é um conceito rígido que se contrapõe às categorias de espaço normalmente adotadas pelos indígenas.

Uma alternativa para se romper com a rigidez das representações cartográficas tradicionais e problematizar formas tradicionais de conceber o mapeamento passa pelo domínio das artes. As interseções entre arte e cartografia há muito apontam para representações alternativas do espaço (COSGROVE, 2005; HARMON, 2009; WOOD, 2010). De acordo com Presner (2019, p. 14), a arte nos ajuda a integrar as dimensões emotiva, qualitativa e experiencial na maneira como pensamos sobre os mapas e o mapeamento. Livre do compromisso de se enquadrar nas convenções da cartografia científica, a arte cartográfica provoca distúrbios na concepção tradicional dos mapas. Ou seja, “as possibilidades mais intrigantes sobre os mapas são aquelas que se abrem para vozes alternativas, práticas de contramapeamento, de libertação e de revide” (PRESNER, 2019, p. 23). Assim, ao experimentar diferentes materiais, formas e suportes, as

interseções entre arte e cartografia seriam capazes de evidenciar aspectos mais qualitativos do território, tais como experiências subjetivas, memórias e temporalidades (PRESNER, 2019, p. 14). Trata-se de propriedades fundamentais em uma concepção indígena de mundo.

Por fim, a proposta de se estudar o movimento decolonial sob o recorte da cartografia crítica não está livre de críticas. Por se tratar de um movimento que foi essencialmente conduzido por pesquisadores do “norte”, a cartografia crítica poderia ser questionada quanto à suas raízes epistemológicas. Ainda sim, acreditamos que as ideias da cartografia crítica aplicadas aos contramapeamentos indígenas proporcionam, no mínimo, uma relevante reflexão sobre o problema da espacialidade no decolonialismo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos, 2014.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, n. 11, 2013, p. 89-117.
- BROTTON, Jerry. *Uma história do mundo em doze mapas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- CAQUARD, S; STUDNICKI-GIZBERT, D.; TEMPER, L. Mapping Back! Indigenous Cartographies of Extractive Conflicts. *Website do workshop realizado pelo Geomedia Lab na Concordia University, Montreal/CA*. Outubro de 2017. Disponível em: <http://www.geomedialab.org/mapping_back.html>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- CHAPIN, Mac; ZACHARY, Lamb; THRELKELD, Bill. Mapping indigenous lands. *Annual Review of Anthropology*, v. 34, p. 619-638, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25064901>>. Acesso em 03 set. 2019.
- COSGROVE, Denis. Maps, mapping, modernity: Art and cartography in the twentieth century, *Imago Mundi*, v. 57(1), 2005, p. 35-54. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/0308569042000289824>>. Acesso em: 2 set. 2017.
- CUSICANQUI, Sivilvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- ECO, Umberto. *História das terras e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

- HARLEY, J. B. *The new nature of maps: essays in the History of Cartography*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- HARMON, Katharine. *The Map as Art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- HARRIS, Leila M.; HAZEN, Helen D. Power of maps: (Counter) mapping for conservation. *ACME: International E-Journal for Critical Geographies*, v. 4, n. 1, 2005, p. 99-130.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- LOFTEN, Adam; VAUGHAN-LEE, Emmanuel. Counter Mapping. *Emergence Magazine*. California, EUA: Kalliopeia Foundation, 2018. Disponível em: <<https://emergencemagazine.org/story/counter-mapping/>>. Acesso em: 30 set. 2020.
- LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-102, Dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 set. 2020.
- MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista crítica de ciências sociais*, v. 80, 2008. p. 71-114. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/695>>. Acesso em: 09 set. 2019. DOI : 10.4000/rccs.695
- MIGNOLO, Walter. *La idea de America Latina: a herida colonial la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- MCGURK, Thomas. CAQUARD, Sébastien. To what extent can online mapping be decolonial? A journey throughout Indigenous cartography in Canada. *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*. Canadian Association of Geographers / L'Association canadienne des géographes, v. 64, n. 1, 2020, p. 49–64. DOI: 10.1111/cag.12602
- NÖTH, Winfried. Cartossemiótica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; FECHINE, Yvana. *Visualidade, urbanidade, textualidade*. São Paulo: Hacker, 1998.
- PELUSO, Nancy L. Whose Woods Are These? Counter- Mapping Forest Territories in Kalimantan, Indonesia. *Antipode*, v. 27, n. 4. 1995. p. 383–406. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8330.1995.tb00286.x>
- POPESCU, Gabriel. *Bordering and ordering the twenty-first century: understanding borders*. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield, 2012.

PRESNER, Todd. Entrevista concedida a Daniel Melo Ribeiro. In: *TECCOGS*: Revista

Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 19, jan./jun. 2019, p. 11-28. Disponível em: < http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/entrevistas/2019/edicao_19/teccogs19_entrevista01.pdf >. Acesso em: 7 set. 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: < http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf >. Acesso em: 27 set. 2020.

RIBEIRO, Daniel Melo. Limiares da cartografia: deambulação, arqueologia e montagem no mapeamento de lugares. 2018. 298 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

SLETTO, Bjørn. Special issue: Indigenous cartographies. *Cultural geographies*, v. 16, p. 147–152, 2009. DOI: 10.1177/1474474008101514

VARGAS, C. G.; AGUERRE, H. R.; CABELLO, F. S. Sinopsis del estudio de la iconografía de la nueva coronica y buen gobierno escrita por Felipe Guaman Poma de Ayala. *Historia* (Santiago), Santiago, v. 34, 2001, p. 67-89. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942001003400003&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 10 mar. 2019. DOI: 10.4067/S0717-71942001003400003

WAINWRIGHT, Joel; BRYAN, Joe. Cartography, territory, property: postcolonial reflections on indigenous counter-mapping in Nicaragua and Belize. *Cultural geographies*, v. 16, p. 153-178, 2009. DOI: 10.1177/1474474008101515.

WOOD, Denis. *Rethinking the power of maps*. New York: The Guilford Press, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde: representation de l'espace au moyen âge*. Paris: éditions du seuil, 1993.

[1] De maneira mais aprofundada, o tema da cartografia crítica e suas relações com o campo da comunicação foram anteriormente desenvolvidos por este autor em Ribeiro (2018).

[2] Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Ortelius>. Acesso em: 09 set. 2019.

[3] Disponível em: <<http://mappingback.org/>>. Acesso em: 09 set. 2019.

A retomada crítica da história indígena em *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*

Critical recovery of Indigenous history in Nuestra voz de tierra, memoria y futuro

CÉSAR GERALDO GUIMARÃES

PPGCOM/UFMG

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), professor Titular da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da UFMG e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<https://orcid.org/0000-0001-8616-6279>

cesargg6@gmail.com

LUÍS FLORES

PPGCOM/UFMG

Doutorando no PPGCOM/UFMG. Pesquisador, professor e curador de cinema.

<https://orcid.org/0000-0002-0261-7130>

luisfdf@gmail.com

RESUMO

Este artigo busca demonstrar de que modo a escritura fílmica de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1982), de Marta Rodríguez e Jorge Silva, mobiliza uma atitude estética decolonial. Para isso, o texto analisa os principais procedimentos expressivos utilizados pela dupla de cineastas: a *mise en scène* partilhada com indígenas e camponeses da região do Cauca, na Colômbia, reunindo depoimentos e fabulações, e as operações da montagem voltadas para a desconstrução dos significantes coloniais.

Palavras-chave: estética decolonial; documentário latino-americano; Marta Rodríguez e Jorge Silva

ABSTRACT

*This article aims to demonstrate how the film structure of *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1982) by Marta Rodríguez and Jorge Silva establishes a decolonial aesthetic attitude. In this sense, the text analyzes the main expressive procedures used by the filmmakers: the *mise en scene*, which is shared with Indians and peasants from the Cauca region, in Colombia, combining testimonies and fabulations; and the montage operations, used to deconstruct the signifiers of the colonial order.*

Keywords: decolonial aesthetics; Latin American documentary; Marta Rodríguez and Jorge Silva

Para o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, os povos afro-pindorâmicos (ameríndios e afro-brasileiros) desenvolveram, desde sempre, estratégias de contra-colonização para defender seus territórios e os símbolos, significações e modos de vida neles enraizados (SANTOS, 2015, p. 48). Podemos dizer, portanto, que a decolonização teve início com a colonização, a partir das formas materiais e simbólicas de resistência dos povos colonizados. Robert Stam e Ella Shohat, ao analisarem as formações do discurso colonialista, retomam a afirmação de Cedric J. Robinson de que as raízes do radicalismo negro, como resposta especificamente africana à opressão europeia, emergem no contexto das plantações e das minas no Caribe e nas Américas, quando os povos escravizados, sob a violência da diáspora, fizeram valer seus sistemas ontológicos e cosmológicos, assim como suas estruturas sociais: das formas de cultivo à religião, passando pela manutenção da família (STAM; SHOHAT, 2006, p. 120; ROBINSON, 1983, p. 163). Para evitar o embaraço terminológico que tais afirmações porventura possam suscitar, apresentaremos os termos que nos permitirão demonstrar como se dá a invenção de uma atitude decolonial no filme *Nuestra voz de tierra, memoria e futuro* (1974-1982), de Marta Rodríguez e Jorge Silva.

Reconhecendo, com Maldonado-Torres, a necessidade de *uma arquitetura conceitual básica* para entrar nesse debate, retomaremos a distinção que ele estabeleceu entre três termos. Se a *colonialidade* pode ser entendida como a “lógica global de desumanização” — embutida na modernidade — fundada pela conquista do Novo Mundo, a *descolonização* refere-se às “insurgências históricas contra os ex-impérios e às lutas pela independência”, enquanto a *decolonização* designa a “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos”, que se espalha desde a colonização até os dias de hoje, alcançando os domínios da experiência vivida, do saber e do poder (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 36).

Para os propósitos deste artigo, privilegiaremos o que Maldonado-Torres chamou de *giro decolonial estético*, definido como “um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido” que envolve os aspectos ligados ao tempo, ao espaço, à subjetividade e à espiritualidade (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 48). Arriscamo-nos a dizer que a possibilidade de um olhar decolonial no cinema documentário passa necessariamente pela incidência da história e da cosmologia dos povos filmados nos métodos de criação fílmica, em um processo de mão-dupla no qual o filme elabora e reconfigura as forças que o atravessam. Buscando aproximar essa problemática do universo fílmico que abordaremos, seguimos a pista deixada por Amália Cordova no estudo do vídeo indígena na América Latina, retirada, por sua vez, da formulação de Faye Ginsburg em torno das *embedded aesthetics*: estéticas incrustadas ou enraizadas, como prefere traduzir Cordova (2015, p. 148).

No caso da representação dos povos indígenas na Colômbia, Pablo Mora assinala que em *Planas: testimonio de un etnocidio* (1972), ao abordarem os massacres e torturas sofridos pelo povo

guahibo, Marta Rodríguez e Jorge Silva já estavam muito distantes daquela estética que um dia buscou “dar voz” aos que — pretensamente — não a possuíam (MORA, 2015, p. 32-33). Outro passo decisivo se deu quando o Conselho Regional Indígena do Cauca (CRIC) convidou os dois cineastas para realizarem um filme sobre a violência sofrida pelos indígenas sob o regime do presidente Julio César Turbay, com o intuito de oferecer um testemunho sobre a violação dos direitos humanos junto ao Tribunal Russel, na Holanda. Foi assim que surgiu *La voz de los sobrevivientes* (1980), dedicado à memória do líder indígena nasa Benjamín Dindicué, assassinado em 1979.

Em *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* fica ainda mais estreita a colaboração dos autores com os sujeitos filmados, que eram consultados sobre a estrutura narrativa e a montagem, como nos conta a cineasta: “[Eles] vinham assistir à moviola durante seis, sete, oito horas. E, como consideramos que o filme deve servir como uma forma de conhecimento útil, também voltamos a Cauca para projetá-lo”^[1] (HOYOS apud MORA, 2012, p. 28). Em seu método de criação compartilhado, o filme não apenas se torna permeável aos mundos dos povos que nele atuam como protagonistas: ele elabora cinematograficamente esse atravessamento. Para retomar os termos de Cordova, queremos mostrar como a estética enraizada desta obra sustenta uma crítica decolonial da imagem. A nosso ver, se é possível reivindicar — como o faz Mignolo (2010) — uma *aisthesis decolonial*, ela deve se firmar em elementos e processos sensíveis que, de maneira imanente, alcancem por dentro a lógica da colonialidade, desconstruindo-a. Este é, precisamente, o caso de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, que se guia tanto pela negociação e partilha com os sujeitos filmados (indígenas e camponeses da região no Cauca), quanto pelas operações de *mise-en-scène* e montagem que se valem da história dos personagens (recontada por eles mesmos), bem como de sua cosmologia. Para traduzir o giro decolonial realizado pelo filme sob a forma de operações sensíveis da escritura fílmica, elencamos três grandes procedimentos que o constituem: 1) a desmontagem dos significantes da colonialidade; 2) a encenação dramática; 3) os testemunhos da luta indígena e camponesa.

DESMONTAR OS SIGNIFICANTES DA COLONIALIDADE

Seguindo os movimentos dos cinemas novos ao redor do mundo, a década de 1960 trouxe diversas mudanças políticas e sociais para o contexto colombiano. A arte cinematográfica, até então restrita sobretudo à importação de objetos culturais dos Estados Unidos e da Europa, submetida às convenções comerciais da ficção hollywoodiana, passa a adotar um comprometimento

incisivo com elementos sociais e culturais específicos da Colômbia. Esta afirmação de um olhar independente na tessitura imaginária de um país encontra no gesto documentário uma de suas principais expressões. Uma postura decolonial, que busca contestar o consumo de produtos do colonizador, do imperialista e do capitalista, bem como as representações de mundo sob a égide deles, que reproduzem arranjos de violência e dominação. Marta Rodríguez e Jorge Silva foi possivelmente a dupla de cineastas mais emblemática desse período de renovação insurgente do cinema colombiano. A partir de procedimentos de construção fílmica ao mesmo tempo engajados e inventivos, eles demarcaram uma nova zona de ativação histórica, política e social da Colômbia no século XX. A criação documental, conjugada com dinâmicas concretas da luta indígena e camponesa, resulta em uma atitude francamente decolonial, como ressalta Pedro Pablo Gómez em entrevista com a cineasta (GÓMEZ, 2017, pp. 119-135).

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro começa com seis planos fixos que enfatizam — sob diferentes aspectos e escalas — detalhes da estátua do colonizador espanhol Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador da cidade de Bogotá, em 1538 (FIG. 1). Realizada pelo escultor Juan de Ávalos e presenteada à cidade pelo governo espanhol, a escultura é como que atacada pela montagem, que busca despojá-la de sua significação heroica e da história dos dominantes que ela monumentaliza. O primeiro plano destaca a mão na espada sob a luz ofuscante, enquanto uma voz feminina diz: “Castrar o sol, foi isto que os estrangeiros vieram fazer aqui”^[2]. Trata-se da citação do profeta e cantor maia Chilam Balam, da região de Chumayel, em Yucatán, que descreve, em tons apolíticos, a traumática chegada dos novos deuses trazidos — e impostos — pelos conquistadores, em 1541 (2008, p. 28).



FIGURAS 1A, 1B E 1C: Estátua do colonizador espanhol Gonzalo Jiménez de Quesada

Fonte: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

O primeiro plano e o *close-up* destacam a mão e os dedos, tenazmente aferrados ao punho da espada. Sobre esses planos iniciais, avança o ruído do vento que assola a paisagem montanhosa e nevada na qual surge um homem mascarado, de terno e maleta na mão. Esse personagem, que funde as figuras do diabo, do latifundiário branco e do militar, foi inicialmente apresentado à dupla por Julian Avirama (filho do líder coconuco Marcos Avirama), por meio de uma história que eles passaram a chamar de “Mito de la Huecada”, provavelmente em referência ao barranco ou “huecada” onde ela se passa^[3]. Julian contou sobre dois homens que, em busca de algumas vacas extraviadas, sobem às proximidades de um vulcão, local ermo, onde nunca havia nada, e encontram ali, no barranco, um curral de gado vigiado por um capataz que seria o diabo. Depois, acrescentou que o diabo aparece também sob a forma de um policial e de um latifundiário, os três montados a cavalo e com esporas, à maneira dos “conquistadores” da América. Decididos a investigar melhor a narrativa, confrontando-a com outros relatos, Rodriguez e Silva gravaram e transcreveram depoimentos dos habitantes da região, realizando posteriormente um trabalho de leitura e sistematização dos elementos colhidos (RODRIGUEZ; SILVA, 1982b). À maneira de uma improvisação musical, a sequência anuncia alguns dos elementos estruturantes do filme: o olho de uma vaca (alusão ao “Mito de la Huecada”); a figura diabólica; os tanques militares (referência ao autoritarismo reinante); e os protagonistas indígenas (uma mulher que porta um facão; um grupo que levanta suas enxadas e instrumentos de trabalho para o alto, em uma marcha que reconheceremos mais adiante).

O surgimento do título é antecedido pelo plano de uma cavidade na rocha, foco de um movimento de zoom, como se a câmera adentrasse a camada mais arcaica da terra — cabendo lembrar, nesse sentido, que uma significação possível para a palavra “huecada” são as cavidades da terra ou os orifícios do corpo. Não por acaso, o plano seguinte traz uma múmia com as mãos amarradas (um prisioneiro ancestral capturado pelos conquistadores espanhóis? Um líder indígena ou camponês assassinado pelos latifundiários? Ou uma “peça” de museu?). A câmara ressalta a cavidade vazia do nariz e dos olhos, como que numa rima visual com sua entrada anterior na cavidade da terra. Nesse momento, faz-se a passagem para a desconstrução simbólica da estátua equestre do colonizador Sebastián Belalcázar, em Popayán, capital do departamento de Cauca, fundador da cidade e também de Cali. Criada pelo artista espanhol Victorio Macho, situada no morro de Tulcán (sítio arqueológico da era pré-colombiana), a estátua foi inaugurada para comemorar os 400 anos de Popayán. A voz feminina — com entonação e marcação rítmica conduzidas pela recitação — retorna com o ponto de vista dos primeiros a verem a chegada dos conquistadores, enquanto o zoom “busca” a figura do cavaleiro até fechar seu ângulo na espora (um dos elementos que definem a figura do diabo-latifundiário):

Homens barbudos e hostis chegam do além mar em grandes barcos de ferro. Carregam em suas mãos fundas de ferro extraordinárias, cujo poder oculto, em vez de atirar pedras, cospe fogo flamejante. E, nos seus pés, têm estranhas estrelas de ferro.

Logo em seguida reaparece a estátua de Gonzalo Gimenez de Quesada, o fundador de Bogotá; em um lento movimento vertical e ascendente, a câmera percorre o rosto do colonizador até alcançar sua mão na espada, enquanto a mesma voz feminina recita: “Quando começaram a desembarcar na América, os conquistadores espanhóis desembarcaram em grande número, montados a cavalo. Em uma mão a cruz, e na outra, a espada”. Um corte nos faz mudar de registro e de período temporal. As batidas de tambor, em um desfile que reúne autoridades religiosas, militares e civis, são acompanhadas agora por uma voz *over* masculina:

Assim foi a conquista, para nos expulsar de nossas terras e roubar nossas riquezas. Por isso sabemos que foram primeiramente os espanhóis que começaram a fazer latifúndios, despojando o índio. E que depois seus filhos, e os filhos de seus filhos, seguiram tornando-se grandes proprietários de terras por meio da violência ou aproveitando-se do fato de que nossos pais não sabiam ler nem escrever.

Finda a sequência do desfile (com elementos típicos de tantas ditaduras na América Latina, incluindo uma imagem da Virgem carregada em um andor), somos introduzidos ao mundo dos indígenas por uma voz feminina que denuncia a exploração feita pelos brancos latifundiários, enquanto novas imagens continuam a surgir: um rosto de mulher (talvez a que está falando), uma criança com algumas folhas na mão, outra que olha frontalmente para a câmera, um grupo de pessoas à noite, reunidas na cozinha comunitária na fazenda Canaan, retomada pelos indígenas.

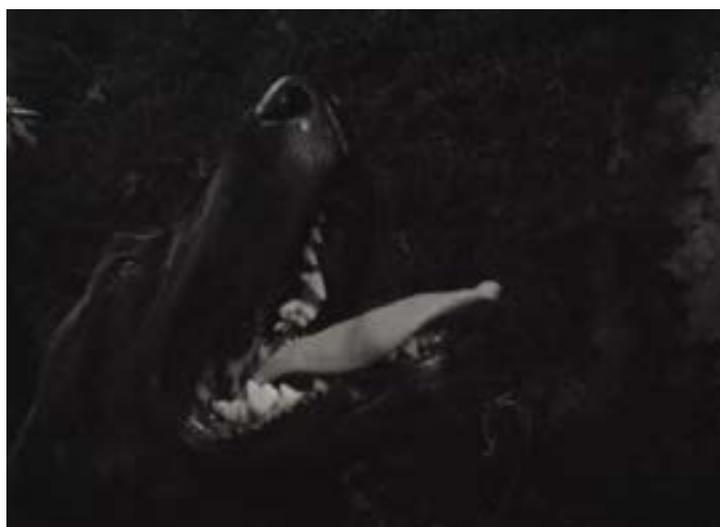
ENCENAÇÕES DIABÓLICAS

Nomearemos “encenações diabólicas” ao procedimento que condensa, na representação dialética do mito e da história, a visualidade da confrontação decolonial. Por um lado, ocorre uma ruptura acentuada com certos pressupostos estéticos do cinema documentário e com a autoridade antropológica/etnográfica no cinema, recusando consensos instituídos historicamente; por outro, percebe-se uma dose elevada de penetração dos aspectos simbólicos e mitológicos que emanam dos sujeitos filmados, individual e coletivamente, trazendo, direta ou indiretamente, para as instâncias de construção imagética, visões de mundo que do contrário permaneceriam enevoadas na superfície da realidade representada. Essas encenações diabólicas criam uma atmosfera mágica de elaboração narrativa e figurativa que vem banhar todo o filme, alcançando

até mesmo os registros propriamente documentais, como a filmagem de acontecimentos, a desconstrução dos significantes coloniais e os depoimentos dos sujeitos.

Logo após a pompa do desfile religioso e militar, a figura do ginete diabólico, que na abertura cruzava as montanhas nevadas, é convocada novamente em uma sequência na qual o registro documental dos personagens e dos espaços é misturado a uma elaboração narrativa de caráter fabulatório. De partida, o cenário é apresentado com certo mistério, em um plano que sonda a paisagem para focar a fazenda Canaan (como informa a legenda na tela). Situada em uma encosta, ela está ligeiramente coberta por brumas, elemento que funciona como um véu e que reforça, desde já, a dimensão encantatória daquilo que vemos, a presença oculta de algo sobrenatural “que representa o poder e suas ameaças, e que manifesta alianças entre a riqueza, o diabo e a Igreja com o âmbito dos fantasmas e a superstição que violenta os crédulos” (VALDERRAMA, 2015, p. 104). Os planos seguintes preservam certa aura fantasmática, não trazendo nenhuma fisionomia humana e centrando-se no corpo de um cavalo cercado por espectros de névoa, com o acompanhamento de uma trilha sonora misteriosa. Não há “quebra de registro” na passagem entre a abertura, que “desmonta” criticamente a estátua equestre do colonizador espanhol Gonzalo Jiménez de Quesada e expõe os motivos da obra, e a encenação algo fabulosa do episódio mítico. Não há fronteira explícita, do ponto de vista formal, separando documentário e ficção, realidade e mito. Tais esferas se misturam de modo indissociável e proporcionam uma multiplicidade de perspectivas, uma construção colaborativa entre quem filma e quem é filmado, entre o que se vê e o que permanece velado. Como afirma Jorge Silva, entrevistado ao lado de Marta Rodriguez pela revista *Arcadia va al cine*, “a magia está ao lado da realidade e coexiste com ela de uma maneira muito fraternal” (RODRIGUEZ; SILVA, 1982a).

De volta à cozinha comunitária, tem início o relato do “Mito de la Huecada”, no qual a busca das reses desgarradas leva os indígenas, montados a cavalo, até o ginete diabólico. Desta vez, escutamos em voz *over* a história, tal como foi contada aos cineastas por Julián Avirama. A narrativa mítica é encenada com a participação de atores profissionais e dos indígenas coconuco do Cauca. A encenação incorpora, na estruturação da obra, as palavras e as ideias, o pensamento e o imaginário dos sujeitos filmados, que assumem o protagonismo da narrativa.



FIGURAS 2A, 2B E 2C: Encenação do "Mito de la Huecada"

Fonte: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

A montagem introduz, no decurso das encenações, velozes inserções de planos das estátuas dos colonizadores mostradas na abertura, dando a entender que o mito (re)elabora as mutações da história e convoca, em torno dela, conexões simbólicas de outra ordem, que ressignificam a narrativa do poder dominante. O jeito de filmar é bastante desprendido. Por vezes, a câmera assume um ponto de vista distanciado, mostrando os cavaleiros camponeses que percorrem a paisagem montanhosa. O espaço é percorrido por movimentos de zoom, associados às miradas dos personagens em busca da manada. Em duas ou três ocasiões, a câmera se desprende de um centro regulatório do olhar, mostrando o chão, a trilha, as pegadas, flutuando pelo espaço e percorrendo o terreno como se o sondasse. Há, ainda, planos que enquadram mais de perto elementos variados, como os rostos dos camponeses (FIG. 2A), um cão negro com a língua para fora (FIG. 2B) ou o ginete diabólico (FIG. 2C). Quando os indígenas chegam à parte mais alta da região, avistam de longe o curral cercado por pedras, com um grande cão-lobo na entrada, exatamente “às doze horas do dia”. Ali, aprisionado entre as rochas, vemos um lote de gado vigiado pelo “encarregado”, o mítico ginete diabólico, mostrado primeiro pelas espaldas. A câmera desce do céu todo branco para enquadrar o personagem montado em um cavalo, de costas para nós, imóvel em meio aos bois. Sua presença é decomposta, nos dois planos seguintes, à maneira das estátuas coloniais: primeiro, um *close-up* da mão direita segurando a rédea, depois um *close-up* da boca do cavalo domada pela embocadura. Numa dinâmica entre dialética e agonística — irreduzível à lógica costumeira do plano/contraplano —, a montagem cria uma contraposição entre os indígenas que espreitam, escondidos no mato, e as figuras do cão infernal e do cavaleiro fantasma.

Em dado momento, a câmera na mão aproxima-se do indígena que, atento, espreita o diabo do lado avesso da paisagem. A câmera se vira bruscamente e mostra seu companheiro, quase irreconhecível, detrás da vegetação. Corta-se para um *close-up* no rosto do primeiro homem. Surge mais um corte, e o ginete, antes visto de costas, surge agora de frente, como se soubesse que é observado. A câmera aproxima-se dele com um zoom bastante preciso, enfatizando com um *close-up* sua máscara animal (entre lobo e cão). Um novo corte mostra o olhar — entre ousado e assustado — do primeiro homem. O contra-plano que se segue mostra novamente a figura do diabo, mas agora — espantosamente! — seu rosto, modificado, traz outra máscara, diferente daquela com a qual surgira na abertura do filme. Essa aparição é brevíssima, pois um efeito veloz de movimento rotatório traz de volta o ginete com a máscara de animal. Corta-se para o céu, retorna-se para o rosto do primeiro diabo. As figuras continuam se alternando, como espectros fundidos de uma mesma projeção imaginária. Por vezes, a câmera percorre rapidamente a vegetação rasteira, trazendo texturas e abstrações no caminho que conecta dois planos. Os rostos dos indígenas continuam a ser inseridos do outro lado da paisagem, como que confrontando as aparições fantasmagóricas no curral.



FIGURAS 3A, 3B E 3C: Manifestações do ginete diabólico, conforme o “Mito de la Huecada”

Fonte: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

Crucial é perceber que não existe uma estrutura inequívoca que oriente as associações destas imagens, dado que elas mudam a todo instante, congregam procedimentos fílmicos variados e expressam, em uma camada subterrânea, a imbricação complexa dos elementos que compõem a realidade. Não se trata de oferecer uma concepção esquemática que simplesmente estabeleça sentidos para aquilo que vemos, seja a partir da adesão ao mito, seja a partir do ponto de vista crítico, distanciado. O mito e a história encontram aqui uma combinação dialética, explosiva, metamórfica, na qual, por um lado, os elementos míticos são submetidos a uma desconstrução e recombinação; e, por outro lado, a história é reaberta para acolher aspectos excluídos das narrativas instituídas e reconfigurar as formas de elaboração do presente a partir de uma releitura do passado.

Os elementos presentes na sequência — os indígenas, as montanhas e o diabo — vão se transformando e ganhando significados condensados ao ritmo das colisões e dos vínculos da montagem. O ginete diabólico passará por diversas metamorfoses, associado a um senhor de terno escuro e barba branca (semelhante à figura de Abraham Lincoln) e também a um policial (FIG. 3). Finalmente, quase no fim da sequência do “Mito de la huecada”, ele é devolvido à figura das estátuas, por meio de uma fusão que combina a bota com esporas do cavaleiro diabólico àquelas nos pés de pedra do militar espanhol Sebastián de Belalcázar, o colonizador que dizimou milhares de indígenas e cuja estátua aparecera na abertura do filme).^[4] A utilização manifesta de recursos variados do cinema, ao mesmo tempo em que assinala o caráter de construção das imagens que vemos (transpondo os limites das convenções documentárias e subvertendo os consensos realistas e naturalistas), recusa qualquer unicidade de ponto de vista.

O diabo e os signos convocados ao seu redor retornam em diversos momentos do filme, trazendo fortemente a lógica da população local para compreender as lutas políticas e as violências a que elas respondem. O boi com chifres ao lado da cruz, por exemplo, retorna em uma nova sequência da fazenda Canaan, pontuando o relato sobre as dificuldades da luta. Descobrimos, mais adiante, logo após uma nova aparição do ginete com esporas (“disfarçado” de latifundiário), que trata-se de uma das duas cruzes abençoadas para se proteger do “vento ruim”, para filtrá-lo das forças do mal, pois, como reza um dito local, “o diabo está no vento”. O diabo volta, também, na figura do antigo latifundiário, Pacho Arboleda, filmado à maneira de um fantasma e expressando, visualmente, a crença de que a fazenda é assombrada (mesmo os médicos da região acreditam nisso, ouvimos)

Há muitas outras “aparições”, com destaque para a sequência do pacto do latifundiário com o diabo, no alto da colina, que remete ao nó imaginário que traduz as opressões vividas pelos indígenas. O mito como que produz uma dobra na história contada pelos dominantes, que exclui os indígenas. A presença dos elementos cosmológicos altera e subverte a memória

oficial instituída pelos colonizadores. Aproxima-se o cotidiano e o mito, como naquele plano da caixa de fósforos — objeto derivado da industrialização e do progresso — que traz o desenho e o nome de “El Diablo”. Os depoimentos dos indígenas relacionam o poder e a riqueza ao diabo, como no episódio emblemático das minas Puracé, comandada por dois estrangeiros. “O diabo é o dono da mina”, diz o relato. “O diabo aparece na forma de estrangeiros, bonitos e com cheiro de sulfúreo, aparecem de repente e somem de novo”. Segundo um dos indígenas, a cada ano um mineiro deve ser sacrificado ao diabo: “eles morrem ou são mortos”, pois este é o pacto do diabo com o gerente da mina. A violência da exploração foi como que traduzida pelo mito, e mesmo a interdição de filmar dentro da mina — pois os danos sofridos pelos trabalhadores não podem ser expostos — adquire um caráter mágico, provando a existência de um pacto com o diabo.

OS TESTEMUNHOS DA LUTA

A atenção às vozes, rostos, gestos e acontecimentos ligados à recuperação das terras pela população camponesa e indígena é movida por um impulso de reinvenção das formas fílmicas, trazendo consigo a contestação concreta do real. Dentre os protagonistas desta sublevação indígena, o filme destaca as figuras de Gustavo Mejía, um dos fundadores do CRIC — Conselho Regional Indígena do Cauca, em 1971, Marcos Avirama (liderança do povo coconuco) e Gertrudis Lame, viúva de Justianiano Lame, descendente de outra liderança de grande importância na luta histórica dos indígenas nas primeiras décadas do século XX, Manuel Quintín Lame.

Interessada em definir a dimensão crítica do cinema sob os eixos da iconografia, da argumentação visual e da contestação das determinações técnicas e plásticas convencionais, Nicole Brenez define o panfleto fílmico como uma modalidade peculiar de objeção visual às formas audiovisuais correntes, subordinadas à lógica do espetáculo e ao modo industrial capitalista. O panfleto fílmico cria, sob condições sócio-históricas específicas, modos argumentativos singulares para lidar com determinadas situações. Ao se voltar para as lutas indígenas e camponesas, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* toma a forma de um panfleto fílmico no qual a argumentação cinematográfica — à maneira de um laboratório de experimentação formal — se constrói firmada na contestação política (BRENEZ, 2010, p. 10). Isso ocorre quando, por meio de cartazes escritos à mão trazidos pelos indígenas que participam do movimento organizado, são apresentados os sete pontos do programa político do CRIC. O primeiro ponto (“Recuperar nossas terras”) é sucedido pelo depoimento de Marcos Avirama, liderança da comunidade coconuca. Ele denuncia

que seus antepassados tiveram suas terras roubadas, enquanto os latifundiários usurparam os terrenos mais férteis. Seu depoimento prossegue, sobreposto aos planos dos pés descalços e maltratados de uma mulher e uma criança, mostrados em primeiro e primeiríssimo plano.

Depois da enumeração dos outros seis pontos — mas sem coincidir com as palavras de ordem dos cartazes –, outra voz masculina surge sobreposta ao primeiro plano do rosto de Gustavo Mejía (que tem os olhos fechados) e afirma: “A memória coletiva do índio ainda está viva”. A voz *over* menciona aqueles que precederam a luta atual do CRIC: a Cacique Gaitana^[5] (ainda no século XVI), Juan Tama^[6] (liderança nasa do século XVII) e os líderes José Gonzalo Sánchez (da etnia totoró) e Eutiquio Timoté (do povo pijao). Nisso, a câmera fecha seu foco na figura de outra liderança, Manuel Quintín Lame, e re-enquadra bem de perto o seu rosto, separando-o dos guardas que o prenderam (a foto atesta uma de suas centenas de prisões; esta, em 1915 ou 1916). A voz *over* diz que a luta de hoje ainda se guia pelo programa de Lame, da década de 1930. A imagem é agora comentada pela voz de Mejía, ainda fora de quadro: “Ele lutou por muito tempo, e foi muito perseguido”. Surge outra fotografia: seria também Lame, com um dos olhos e o lábio deformados pelas torturas que sofreu? Mejía afirma que, mesmo sendo preso centenas de vezes, isso não amedrontava Lame, pois ele sabia que para mudar era preciso seguir lutando. Aqui se descortina uma diferença decisiva: enquanto Lame atuava segundo os marcos da lei, Mejía defende a organização e luta própria dos indígenas. O fecho de sua fala é o plano de um menino que lê atentamente o livreto do CRIC, intitulado *Análise de sua organização e suas lutas*. Um a um, a câmera de Jorge Silva singulariza os participantes desse levante, desde a mulher que lê a cartilha com a criança no colo até os múltiplos e diversos rostos dos que participam das marchas e encontros (FIG. 4): mulheres, homens, meninos e meninas. “Como lutar sem recuperar a sua própria história?”, pergunta a voz *over* que encerra esta sequência.



FIGURAS 4A, 4B E 4C: Participantes da luta do CRIC — Conselho Regional Indígena do Cauca.

Fonte: *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.

Outra estratégia de montagem empregada por este panfleto fílmico consiste na combinação de diferentes temporalidades, por ocasião de duas retomadas: uma feita pelos indígenas da comunidade de Coconuco, na reserva de Cobaló, outra realizada pelos camponeses. Entre as duas, que correm como em paralelo, surgem dois depoimentos de Gertrudis Lame (viúva do líder Justianiano Lame), que narra como se deu o assassinato do marido, em uma retomada em 2 de fevereiro de 1977, a mando de uma fazendeira. Na retomada indígena, a montagem se vale mais da associação poética do que das amarras narrativas convencionais. Em dado momento, por exemplo, surgem duas falas (em quadro) que conclamam à retomada: do líder coconuco Marcos Avirama, cercado pelos seus companheiros, que menciona o documento que lhes assegura a propriedade da reserva, e a da jovem mulher que, firmemente, diz que a terra é deles, e não do arcebispo, além de recomendar aos seus companheiros que, se interpelados pelos juízes a dizerem os nomes dos seus dirigentes, “digam que são a fome e a necessidade”. Logo em seguida surgem os planos da procissão na qual aparecem uma autoridade religiosa (em alusão ao arcebispo que se arvora em dono das terras); a imagem da Virgem e o andor que, reenquadrado, assemelha-se mais a um canhão; uma autoridade civil com uma cruz nas mãos; soldados em marcha; e o rosto do Cristo com coroa de espinhos. Mais à frente, outra autoridade religiosa aparecerá, mas desta vez será interrompida pela veemência do discurso de Gustavo Mejía: “Que excelentíssimo arcebispo, que excelentíssimo senhor-de-não-sei quem [...] excelentíssimos somos nós, que trabalhamos a terra, companheiros!”. Logo após, acompanhados pelo som de uma flauta, aparecem os planos que enfatizam, plasticamente e pela repetição, os gestos emblemáticos dos indígenas que, um após outro, avançam e passam debaixo da cerca e se apossam da terra, com seus facões e enxadas. Logo após, o depoimento de Gertrudis Lame, com os filhos ao seu lado, faz a passagem para as lutas dos camponeses.

Na retomada camponesa, a montagem ganha uma vibração rítmica e intensiva: no preparo da ocupação, a repetição ritmada do barulho dos facões que são amolados compõe uma música insurgente, adquirindo também o valor de signo emblemático, tal como aquela das enxadas levantadas vistas no início do filme, e que reaparecem aqui em seu contexto original, na retomada do território coconuco. O som dos machados anuncia a assembleia que decidirá pela recuperação das terras, e logo os camponeses surgem passando por baixo das cercas — tal como os coconuco — ação acentuada pela montagem sonora. As duas retomadas — indígena e camponesa — convergem para um conjunto de planos jubilosos, conduzidos pela música, que nos mostram a vitória transmutada na germinação das sementes, na amamentação da criança e na brincadeira descontraída do líder Marcos Avirama com uma moça, ele que antes aparecera fazendo denúncias e organizando a retomada das terras. Reaparece também aquele cavidade na rocha, mas agora seu ôco conota a força que brota do interior da terra, e viceja. Esta sequência, porém, nada tem

de celebratória. A segunda aparição de Gertrudis Lame relembra o quanto a história indígena é marcada pelos desastres e traumas:

A terra, para nós, é nossa mãe. Porque nós a amamos e a trabalhamos. Os latifundiários, por que eles tem necessidade dela? Para tê-la (...) fazendo-nos trabalhar nela, depois de tê-la roubado de nós. (...) É isso que dizia meu esposo, Justiniano. A terra pertence a quem nela trabalha (...) não aos ladrões que a roubaram, assassinando nossos antepassados, fazendo-nos crer que a terra era deles, e que não tínhamos nada, e matando-nos.

A sequência se conclui com o plano geral de uma imensa área cultivada, buscada pelo zoom, e o plano seguinte nos coloca no interior da plantação, enquanto uma voz *over* afirma que estamos diante do resultado das lutas, e que a decisão deles é de recuperar todas as terras que reivindicaram junto aos conselhos indígenas. Outra vez, não se trata da celebração de uma vitória. Em seus últimos dez minutos, ao jogar com a aparição das palavras ETHNOCÍDIO/HOMICÍDIO, acompanhadas por um lancinante som metálico e pelo seco estampido de tiros, o filme apresenta alguns dos líderes indígenas assassinados: Avelino Ui (em 1978), Benjamin Dindicué (em 1979) e Gustavo Mejía, cuja morte, em 1974, precipitou a ação dos chamados “pájaros”, matadores contratados pelos grandes proprietários de terras (PEÑARANDA, 2012, p. 170). “Este é o inimigo que surge em todo lugar”, nos diz uma voz, referindo-se ao diabo-latifundiário. Em um fórum da sociedade civil colombiana dedicado aos direitos humanos, Julián Avirama lê a carta enviada da prisão pelo pai (Marcos Avirama), relatando as torturas a que foi submetido. Caminhando para o fim, o filme traz ainda as imagens de Justiniano Lame, um trecho do discurso de Gustavo Mejía (que apela à unificação da esquerda colombiana, “dividida em mil pedaços”) e o depoimento final de Gertrudis Lame. Depois do plano que mostra os pés de milho balançando ao vento, ela reaparece remexendo nas cartilhas do CRIC. Ela lembra novamente as palavras do marido, que dizia não ter criado os filhos nem no medo nem no obscurantismo. Reafirma também que um dia os latifundiários pagarão por todos os crimes que cometeram. No plano final, os olhos ternos e firmes do rapaz parecem observá-la.

Servindo-se tanto do registro dos encontros, das marchas e dos acontecimentos que animaram as lutas indígenas e camponesas, quanto da montagem que combina depoimentos dos protagonistas (em quadro), diferentes vozes *over* (de valor testemunhal e de matizes variados, reflexivas, incitativas, denunciadoras), assim como de vozes que leem diferentes textos, o cinema de Marta Rodríguez e Jorge Silva filma de dentro a luta e o pensamento dos povos indígenas e camponeses do Cauca, expressos em seus próprios termos, como é caso, por exemplo, da sequência que desconstrói a comemoração da “descoberta da América”.

Logo após a fala — bajuladora e subserviente — do membro da Academia Colombiana de História, que, numa cerimônia com a presença de um general e outros militares, afirma

que as Forças Armadas é que ensinaram a história do país, surge uma voz *over* masculina, que diz: “Eles não nos ensinam a nossa verdadeira história porque ela é inconveniente”. Logo em seguida uma cartela exhibe os seguintes dizeres: “Recuperação crítica da nossa história”. Segue-se, então, um admirável conjunto de relações construídas pela montagem, formando um pequeno panfleto cinematográfico decolonial-visual. Após o plano de uma mulher indígena com uma criança, vemos um rádio suspenso, pendurado por fios. Um mão entra no quadro e liga o rádio. Ouvimos o locutor: “Hoje é 12 de outubro. Dia da raça. Dia de festa nacional. Dia de uma raça inexistente, posto que índios já não temos mais. E os que restam, são de museu. De toda maneira, a celebração é pretexto para o maior weekend do ano”. Irônico demais para ser verdadeiro, o texto vem acompanhado das imagens que o contrariam: na cozinha comunitária da fazenda retomada (Canaan), homens e crianças indígenas se alimentam, ao redor de um caldeirão no fogo. Volta o plano da mulher, como se ela escutasse o rádio. Um *close-up* destaca um adesivo colado no aparelho, um outro cavaleiro: desta vez, o Fantasma, personagem de quadrinhos criado por Lee Falk, montado em seu cavalo chamado Herói. No plano seguinte, em movimento suave e ascendente, a câmera destaca as mãos amarradas daquela múmia que havíamos visto bem no início do filme. Logo, uma voz masculina surge e nos diz que para eles, indígenas, o 12 de outubro é uma data de luto, não de comemoração. Enquanto ela menciona as atrocidades perpetradas pelos conquistadores espanhóis (matavam mulheres e crianças, destruíam aldeias inteiras, saqueavam os tesouros e incendiavam casas), vemos algumas esculturas de figuras ancestrais (seriam deuses?). Com efeito, estamos em um museu, conforme indica a tabuleta onde se lê “Tierradentro — Siglo VII D.C — Siglo IX DC”.

Uma heterogênea composição de vozes contestatórias, indígenas e camponesas, sacode e trinca os pilares simbólicos que sustentaram, durante séculos, a colonização espanhola na Colômbia, e que prossegue no processo de modernização autoritária que alcançou toda a América Latina desde os anos 1960. Em especial, os procedimentos da encenação — no qual atuam atores profissionais e os indígenas — trazem gestos dissonantes e figuras que brotam abertamente da escuta e da afirmação tanto da imaginação política do povo coconuco quanto da sua cosmologia. São esses variados procedimentos cinematográficos de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, articulados em diferentes níveis — nas operações da montagem e na construção da *mise en scène* — que concedem ao filme uma atitude estética decolonial.

REFERÊNCIAS

- ANÓNIMO. *Los libros de Chilam Balam de Chumayel*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.
- BRENEZ, Nicole. L'objection visuelle. In: BRENEZ, Nicole (éd.), *Le cinéma critique: de l'argentine au numérique, voies et formes de l'objection visuelle ; travaux de l'École Doctorale Histoire de l'Art*, Paris Sorbonne, n° 2, 2010.
- CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas. Aproximações ao video indígena na América Latina. Belo Horizonte: *Catálogo forumdoc.bb* — Mostra “Olhar: um ato de resistência”, 2015, pp. 149-180.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 2017.
- HOYOS, Diogo Léon apud MORA, Angelica Mateus. Lo indígena en el cine y vídeo colombianos: panorama histórico. *Cuadernos de cine colombiano* n. 17 A. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES, 2012.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs). *Decolonialidade e pensamento afro-diaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MIGNOLO, Walter D. “Aesthesis decolonial”. In: CALLE14, v. 4, n. 4, jan-jun, 2020.
- MORA, Pablo. La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia. In: MORA, P. (Org). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES, 2015.
- PEÑARANDA, Daniel Ricardo. Las guerras de los años ochenta y la resistencia contra los actores armados. In: PEÑARANDA, Daniel Ricardo (Org). *Nuestra vida ha sido nuestra lucha*. Resistencia y memoria en Cauca indígena. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012.
- ROBINSON, Cedric J. *Black marxism*. The making of the black radical tradition. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.
- RODRIGUEZ, Marta; SILVA, Jorge. “Cineastas por favor abrid los ojos” (Entrevista). In: *Arcadia va al cine*, Año 1, n. 3. Bogotá: Editorial Cometa, setembro-outubro de 1982a, pp. 3-13.
- RODRIGUEZ, Marta; SILVA, Jorge. “Reportaje a Jorge Silva e Marta Rodriguez”. In: VARGAS, Claudia Triana (ed.). *Cuadernos de cine colombiano* n. 7. Bogotá: Cinemateca Distrital, outubro de 1982b.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos*. Modos e significados. Brasília: UnB/INCTI (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa), 2015.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VALDERRAMA, Hugo Chaparro. *Martha Rodríguez: La historia a través de una cámara*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015.

-
- [1] No original: “Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas. Y como consideramos que la película tiene que servir como forma de conocimiento útil, también regresamos al Cauca para proyectarla”.
- [2] No original: “Castrar al sol, eso es lo que han venido a hacer aquí los extranjeros”.
- [3] A palavra espanhola “huecada”, que pode remeter também às cavidades da terra, como as cavernas, ou aos orifícios do corpo, como o buraco do nariz, é usada aqui para designar a manifestação geográfica do barranco que serve de cenário para o mito. É certo que uma investigação mais completa das possibilidades de uso dessa palavra demandaria o acesso a elementos etnográficos e linguísticos que não possuímos. Ao mesmo tempo, considerando a relevância do termo para a compreensão do relato, buscamos ao menos apontar os sentidos que a palavra adquire em alguns de seus contextos mais costumeiros. Cabe apontar, ainda, que uma versão sintetizada do “Mito de la Huecada”, conforme o relato de Julian Avirama, foi publicada na terceira edição da revista *Arcadia va al cine*, acompanhando uma entrevista com Marta Rodriguez e Jorge Silva (RODRIGUEZ; SILVA, 1982a).
- [4] Em junho de 2020, a estátua foi alvo de um protesto no qual um movimento de estudantes do Cauca a cobriram com um manto negro, por acreditarem que ela representa “o racismo e o domínio de uns sobre os outros”. Fonte: <https://www.rcnradio.com/colombia/sur/con-un-manto-negro-amanecio-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar-en-popayan>. Acessado em: 10 de setembro de 2020. Além disso, em 16 de setembro de 2020, uma quarta-feira, a estátua foi derrubada por um grupo de indígenas. Na ocasião, Luis Eduardo Calambas, representante do povo misak, afirmou: “Esses símbolos pisoteiam a memória histórica dos povos indígenas, mas também dos afros. Você gostaria que em cima dos seus mortos colocassem uma estátua para o assassino?”. Fonte: <https://elpais.com/internacional/2020-09-17/un-grupo-de-indigenas-derrumba-la-estatua-de-sebastian-de-belalcazar-en-colombia.html>. Acessado em: 20 de setembro de 2020.
- [5] Guaitipán foi uma cacique da etnia Yalcón, no território de Timaná. Resistiu intensamente contra a colonização, reunindo milhares de indígenas de comunidades distintas (Timanaes, Yalcones, Pijaos e outras) para combater os atos genocidas do bandido espanhol Pedro de Añasco (que havia queimado vivo o filho de Guaitipán) e seus homens, que atuavam por ordem do invasor Sebastián de Balalcázar. Tendo vivido no século XVI, ela recebeu dos espanhóis o apelido de “La Gaitana”. Ao longo de sua vida, ela forjou alianças fundamentais e reuniu uma força tremenda, adotando uma

postura insubmissa, exercendo uma poderosa arte guerreira, deixando um legado de resistência que até hoje perdura entre os indígenas da Colômbia. Fonte: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/La_Gaitana. Acessado em: 10 de setembro de 2020.

- [6] Juan Tama de la Estrella foi um líder indígena fundamental da história do povo nasa. Tendo liderado diversas lutas importantes contra os invasores espanhóis, ele conseguiu, em 1635, que a coroa espanhola reconhecesse legalmente os territórios indígenas.

A descolonização do olhar a partir do cinema de Lilian Solá Santiago

The decolonization of the perspective through the cinema of Lilian Solá Santiago

ANDRIELLE CRISTINA MOURA MENDES GUILHERME

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal – RN – Brasil. Doutoranda e mestra pelo Programa de pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/ UFRN).

<https://orcid.org/0000-0002-8977-4357>

andriellecmmg@gmail.com

DENISE CARVALHO

Pesquisadora do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP).

<https://orcid.org/0000-0001-7569-6127>

denisecarvalho.mail@gmail.com

JUCIANO LACERDA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal – RN – Brasil. Docente do PPgEM/UFRN, Doutor em Ciências da Comunicação (Unisinos, 2008), Pós-Doutorado pela UAB-Espanha (2017-2018).

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, 2008).

<https://orcid.org/0000-0002-0876-377X>

juciano.lacerda@gmail.com

RESUMO

Apresenta-se uma análise fílmica do videodocumentário *Roda o Tererê* com vistas a investigar se e como o filme dirigido pela cineasta brasileira Lilian Solá Santiago contribui para uma descolonização do olhar, da estética e da política das imagens. Interessa identificar até que ponto o videodocumentário tensiona o regime de visibilidade dominante na sociedade nacional problematizado por teóricos localizados fora do eixo cultural da Europa (GONZALEZ, 2011; BORGES, 2018; NASCIMENTO, 2016). Conclui-se que, ao inscrever-se enquanto cineasta, Lilian Santiago não transforma a sua câmera apenas em voz; transforma o microfone em ouvido, e faz dele uma caixa de ressonância para que as pessoas ouçam e vejam aqueles que vem sendo historicamente apagados dos espaços do aparecer.

Palavras-chave: Mídia; Cinema; Descolonização do olhar

ABSTRACT

*This paper reports a film analysis of the documentar *Roda o Tererê* in order to investigate whether the film directed by the brazilian filmmaker Lilian Solá Santiago decolonizes the perspective, the aesthetic and the politics of images and how these processes happens. It is interesting to identify the extent to which the documentary exerts tension on the regime of dominant visibility in national society, which has been problematized by theorists located outside Europe's cultural axis (GONZALEZ, 2011; BORGES, 2018; NASCIMENTO, 2016). The conclusion is that, when signing up as a filmmaker, Lilian Santiago doesn't turn her camera into a voice only; she turns the microfone into na ear and turns it into a speaker. Thus, people will year and see those who historically have suffered invisibility in the spaces of recognition.*

Keywords: Media; Cinema; Decolonization of the perspective

UMA INTRODUÇÃO SOBRE A DESCOLONIZAÇÃO DO OLHAR

Objetiva-se analisar até que ponto filmes dirigidos por cineastas negros (as) conseguem tensionar o regime de visibilidade dominante na sociedade brasileira ao promover uma descolonização da relação entre quem olha e quem é olhado. A palavra olhar extrapola aqui o sentido da visão, alcançando a dimensão da divisão de mundo, já que costumamos dividir o mundo para reduzir e dominar a sua complexidade.

Essa divisão é construída relacionalmente, visto que nascemos em um mundo que nasceu antes de nosso nascimento, habitado por palavras e imagens anteriores a nós - transmitidas por nossos pais, professores, amigos, autoridades, pela mídia -, que passam a compor um estoque de receitas de interpretação e orientação através das quais nos orientamos no mundo (SCHUTZ, 1979; LUHMANN, 2005).

A nossa sobrevivência está relacionada à nossa capacidade de interpretar um revólver apontado para nós como uma ameaça, por exemplo. Porém, a situação se complexifica a partir do momento em que passamos a interpretar um homem com um guarda-chuva como uma ameaça só porque esse homem é negro e está na favela, como aconteceu com o garçom Rodrigo Alexandre da Silva Serrano, assassinado por policiais militares, que dizem ter confundido um guarda-chuva com um fuzil (MOURA, 2018), sinalizando o quanto a articulação entre colonialismo e racismo vem moldando as lentes que usamos para interpretar o nosso entorno.

Borges (2019) observa que o século XXI tem sido marcado por tensões situadas na ordem do imaginário e discussões em torno das novas ordens de representação e novos regimes de visibilidade, como se vivêssemos numa constante guerra de imagens e signos, onde política e representação são cada vez mais indissociáveis.

As antigas ordens de representação estão em crise e se mostram, segundo a autora, incapazes de abarcar os "terrivelmente outros, não contemplados por uma concepção de humano e humanismo: negros e indígenas, asiáticos e africanos" (BORGES, 2019, p. 8), cujos corpos e culturas são devorados pela voracidade do olhar racista e sexista sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares) (BORGES, 2019).

O legado colonial ao longo do tempo atingiu comunidades inteiras, historicamente marcadas por um processo reiterado de manutenção do poder que reproduz legiões de indivíduos "excluídos, explorados, marginalizados, segregados dos espaços de poder social, cultural, econômico, político e educativo" (FIGUEIREDO, 2019, p. 87).

Este processo, na concepção de Silva (2019), é consequência de um conjunto de realidades construídas que atravessam a imagem, em um ciclo recorrente de estruturação das percepções

e “das práticas sociais das nações colonizadas” (SILVA, 2019, p. 263) de um lado e do outro, por meio de uma cadência de “naturalização da exclusão visual de certos grupos sociais, tais como negros, indígenas, ciganos etc.” (SILVA, 2019, p. 261).

A arte, ancorada na reconfiguração dos territórios do visível, do pensável e do possível (RANCIÈRE, 2005), desponta, dentro deste contexto, como horizonte para a transformação das implicações políticas do paradigma representativo contribuindo para aquilo que aqui chamamos de uma descolonização do olhar; uma prática vinculada à fabricação de imagens que abrem passagem para desafiar “as políticas de visibilidade e as noções de representação, levando em conta o que significou e significa o processo de colonização e dominação nos países marcados pela pior tragédia da humanidade: a escravidão” (BORGES, 2019, p. 27).

O sistema da colonialidade, que produziu no Ocidente séculos de escravização negreira e dizimação dos povos originários de cada lugar onde se colonizava, não se deu fora, mas dentro dos sistemas linguísticos, de acordo com Nascimento (2019), pois é por meio da capacidade da língua – e das múltiplas linguagens – que os sujeitos representam o mundo e agem sobre o mundo com seus falares (e seus mostrares), pois se a língua – e a linguagem (visual, verbal, verbo-visual) – foi criada pelo sujeito ao classificar o mundo, ela também cria o sujeito que, ao enunciar o mundo, se enuncia.

O epistemicídio - o assassinato do pensamento do outro -, conforme Nascimento (2019), se elabora, portanto, na linguagem (verbal, visual, verbo-visual) e na língua, e ganha um papel significante, quando apaga a possibilidade de os saberes tradicionais serem compreendidos, ouvidos e difundidos, operando, inclusive, através de mensagens veiculadas pelo cinema nacional que podem reforçar ou até mesmo duplicar preconceitos na medida em que ajudam a propagar um conjunto de veredictos instituídos pela sociedade, incluindo as percepções, observações pessoais, críticas construtivas ou negativas, intolerâncias, idiosincrasias e preconceitos dos seus realizadores, e difundir, em alguns casos, paradigmas estereotipados, geradores de preconceitos e intolerância para com os grupos historicamente marginalizados (SILVA, 2020).

Descolonizar o olhar, neste sentido, pode ser comparado ao ato de fazer emergir outras ordens de representação; de questionar a perspectiva, que recorta e orienta nossa visão de mundo -, principalmente quando a tela é emoldurada pelas pessoas negras e indígenas (BORGES, 2019), e de adotar, pela via do regime estético, olhares capazes de problematizar a maneira como uns e outros participam da partilha do sensível, disputando o que se pode dizer sobre o que é visto, segundo Rancière (2005).

Em meio a essa disputa de imagens por outros imaginários, a proposta trazida neste artigo é investigar se e como o filme dirigido pela cineasta brasileira Lilian Solá Santiago contribui para a visibilização dos modos de ser, dizer e fazer dos povos indígenas e negros, historicamente apartados, pela via do racismo sistêmico, dos espaços do aparecer.

Interessa identificar até que ponto o cinema de Lilian Santiago tensiona o regime de visibilidade dominante na sociedade nacional e contribui para uma descolonização do olhar. Para isso, realiza-se uma análise fílmica com foco no conteúdo do videodocumentário *Roda o Tererê – A erva mate no Mato Grosso do Sul*, a fim de compreender se e como a obra audiovisual contribui para apreender e desvelar aspectos do cotidiano antes desconhecidos, transmutando à perspectiva do visível “aspectos da sociedade por vezes à margem, difusos ou ostensivos” (RAMOS, 2003, p. 36).

METODOLOGIA

A análise fílmica, explica Manuela Penafria (2009), inicia-se pela decomposição do filme, descrevendo-o, em primeiro lugar, para depois estabelecer relações entre os elementos decompostos. “Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos” (PENAFRIA, 2009, p. 2) para depois articulá-los e interpretá-los e “fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 2).

Ramos (2003) ressalta a importância do método fílmico em um contexto como o atual, marcado por uma profusão de transformações sociais e tecnológicas que atravessaram os campos da comunicação, da informação e mesmo da pesquisa científica, culminando no desdobramento “das possibilidades de observação e de análise” (RAMOS, 2003, p. 45). Neste sentido, como recurso metodológico, a observação fílmica também permite a possibilidade de investigação acerca das “representações sociais dos indivíduos e grupos” (RAMOS, 2005).

A decomposição é um ponto de partida para se chegar à uma interpretação que não seja nem despropositada nem pouco pertinente. Para tanto, a análise deve ser realizada tendo em conta objetivos específicos, já que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme (PENAFRIA, 2009). A análise fílmica como método fornece uma diversidade de elementos passíveis de apreensão por meio da “aliança da observação e da escuta, da linguagem verbal e não verbal que a imagem em movimento, que o documento fílmico proporciona” (RAMOS, 2005, p. 365), tal como um “microscópio ou um espelho mágico” (RAMOS, 2005, p. 366).

Manuela Penafria (2009) cita quatro possíveis tipos de análise: a análise textual; a análise de conteúdo; a análise poética e a análise da imagem e do som. Enquanto a análise textual

considera o filme como um texto, dividindo-o em segmentos, a análise de conteúdo considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. Neste tipo de análise, explica Penafria (2009), a decomposição é feita tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema.

Já na análise poética, o filme é entendido como uma programação/criação de efeitos. Neste tipo de análise, se enumera os efeitos da experiência fílmica (sensações, sentimentos e sentidos) que um filme é capaz de produzir no momento em que é visto para depois interpretar como esses efeitos foram construídos.

Enquanto isso, na análise da imagem e do som, o filme é entendido como um meio de expressão, que permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo, tendo em vista o conjunto de relações nos quais decorreu a sua produção e realização, como, por exemplo, o contexto social, cultural, político, estético, tecnológico.

Os quatro tipos de análise costumam se interpenetrar, embora seja sempre possível destacar um ou mais aspectos, dependendo dos objetivos. Na análise fílmica apresentada a seguir, por exemplo, destacamos os aspectos relacionados ao conteúdo do filme *Roda Tererê – A erva-mate no Mato Grosso do Sul*, dirigido por Lilian Solá Santiago, documentarista, pesquisadora e professora de Cinema e Audiovisual. Doutoranda na ECA-USP - Programa de Meios e Processos Audiovisuais, desde 2019.

Lilian Santiago é mestre em Integração da América Latina (2005) e possui Graduação em História (1998), na mesma universidade. Dirigiu vários filmes documentários ganhadores de importantes prêmios no Brasil e no Exterior, tais como "Família Alcântara" (2006), "Balé de Pé no Chão" (2006), "Graffiti" (2009), "Eu tenho a palavra" (2011) e "Fios do Passado" (2015). Atua como professora-cineasta no Curso de Cinema do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (CEUNSP), em Salto - SP, desde 2010, onde coordena e orienta a realização de filmes de curta metragem da Kimera Filmes, produtora experimental do Curso.

Em Salto, também organiza o Curta Salto - Festival de Cinema de Salto, que está em sua sétima edição. Em 2014, foi uma das ganhadoras da Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros, com o projeto multimídia "Casa da Memória Negra de Salto" (2016-2020), um documentário expandido para inserção da história e cultura afro-brasileira na exposição permanente do Museu da Cidade de Salto Ettore Liberalesso, ativado mensalmente pelo sarau e café coletivo "Café com Pretos". Como pesquisadora, participa do Lab-Arte-Mídia (Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais), na ECA-USP, sob coordenação do Professor Doutor Almir Almas, desde 2017.

O TRAÇAR DE UMA ANÁLISE FÍLMICA DE CONTEÚDO EM *RODA O TERERÊ - A ERVA-MATE NO MATO GROSSO DO SUL*

Dirigido pela cineasta e educadora audiovisual Lilian Solá Santiago, o documentário *Roda o Tererê - A Erva-mate no Mato Grosso do Sul* foi produzido em 2009, no Brasil, com recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN/Ministério da Cultura disponibilizados para o projeto de Inventário de Referências Culturais do Erval Sulmatrogrossense, com realização do Departamento de Patrimônio Imaterial da Superintendência do IPHAN no Mato Grosso do Sul e execução da Terra Firme Digital.

No filme, Lilian Solá Santiago responde pela pesquisa, roteiro e direção; Gabriela Ferrite responde pela produção executiva; Maurício Copetti, pela Fotografia e Câmera; Michelle Britto, pela edição e Gabriela Watson, pela transcrição. O documentário é alinhavado a partir dos depoimentos de Celito Espíndola, Emmanuel Marinho, Neimar Machado de Souza, Menegilda Ortega, Gilson Martins, Alan Sciamarelli, Carla Centeno, Gregório Lugo, Aparecido Justiniano, Valdelice Verón e o Cacique Carlito Paulo.

Além das imagens captadas sob a direção de Lilian Santiago, o documentário (com duração de 18 minutos e 33 segundos), é construído também a partir do arquivo de fotos do Arquivo Público Estadual de Mato Grosso do Sul (coleção Mate Laranjeira), das gravuras de José Flávio Lemos Fontão e de cenas do filme *Selva Trágica* - dirigido por Roberto Farias com produção da R.F. Cinema e TV Ltda.



FIGURA1: Frame do videodocumentário *Roda o Tererê* (0'28'').jpg

Fonte: Elaboração própria a partir do print da tela.

Desde o início, *Roda o Tererê* chama os seus espectadores a uma viagem à conexão entre a erva-mate e seus admiradores. O consumo da erva no cotidiano assume um aspecto ritualístico, de compartilhamento não apenas da erva, mas de um momento de interação entre seus usuários, como coparticipes de uma tradição, que remonta ao século XIX.

Os primeiros minutos do filme remontam historicamente o processo de beneficiamento de uma erva que, em sua origem, teve destaque no campo produtivo do Mato Grosso do Sul (MS) a ponto de tornar seu estado de origem um exportador para países vizinhos, como a Argentina, por exemplo. Paradoxalmente, o primeiro contraponto é apresentado: de exportador, o MS foi convertido em importador, como consequência do desmatamento dos vastos territórios nativos da erva. A jornada proposta por Lilian Santiago remonta a forma como se deu este processo.

O processo predatório de exploração da erva-mate tem início após a Guerra do Paraguai, em 1870, quando a produção da erva é convertida em monopólio da empresa gaúcha Mate Laranjeira Mendes S.A. Finda a descrição dos procedimentos relacionados ao processamento da erva, a obra transpassa os demais elementos culturais presentes na região do Mato Grosso do Sul, principalmente na música, na dança e nos gritos comemorativos do seu povo.

O despertar da autossuficiência do mercado argentino começa a influenciar na decadência da Mate Laranjeira, desencadeando um processo de proletarização entre todas as pessoas envolvidas naquele processo produtivo. Paradoxalmente, em meio à disseminação de uma carga simbólica bastante negativa com relação ao consumo da erva, associado ao risco de excomunhão e de sujeição à Inquisição sobre as pessoas que fossem flagradas utilizando a erva em público. Este encadeamento foi promovido pelo fato da erva ser estimulante e, por isso, associada a práticas demoníacas, reprovadas pelos preceitos morais defendidos pela Igreja Católica.

A despeito desta carga simbólica pejorativa, as Missões europeias do século XVII – especialmente, as espanholas – já apontavam para o alto potencial de consumo desenvolvido pelas Missões da região (Guairá e Itatim). Entre 1620 e 1630, o consumo da erva-mate é consolidado nos centros coloniais em Buenos Aires, no Uruguai, em Tucumã e em Assunção. Um dos fatos que comprova a ascensão da erva é exemplificado no nome de uma das missões da região, denominada de Santiago de Caaguaçu (onde Caa significa erva e Guaçu significa grande).

A forte relação da localidade com a forma como a erva é nomeada pelos indígenas revela um aspecto invisibilizado: sua origem indígena, tanto com relação à territorialidade, quanto com relação ao ritual da colheita, do processamento e do consumo da erva-mate. Chegamos ao ponto de virada do filme! O enquadramento na aldeia convida seus espectadores a contemplar os campos do erval em território Guarani Kayowá, agora desmatados. Os instrumentos, as músicas, as cores demonstram a profunda relação de toda a relação da erva com os saberes da comunidade Guarani.

O aspecto meramente produtivo da erva posto em prática pelas Missões é agora transmutado ao profundo aspecto de ligação da erva com o transcendente entre os indígenas, anteriores a todas as Missões. Neste ponto, o esfacelamento físico dos ervais denuncia o também esfacelamento da própria identidade do povo Guarani, revelando a identificação de um genocídio cultural (NASCIMENTO, 2016) deste povo nativo, em decorrência da expansão agropastoril das fronteiras sul-mato-grossenses.

Para contar essa história, Lilian Solá Santiago escolheu variadas locações: o mercado público, a fábrica de erva mate em Caarapó (MS), o museu, a casa/comunidade de entrevistados, a biblioteca, o território indígena Guarani. A cineasta afirma ter mergulhado fundo no patrimônio imaterial do Mato Grosso do Sul, principalmente no que se refere ao uso da erva-mate, suas origens e seus costumes, para realizar o videodocumentário (SANTIAGO, 2009).

Apesar da mudança das locações, as cenas se caracterizaram por uma imobilidade marcada predominantemente pela opção pelo plano médio (quando a câmera está a uma distância média do referente; da pessoa ou do objeto filmado), do plano fechado (quando a câmera está próxima do referente), ângulo normal ou 3/4 (quando a câmera está apontada para o nariz da pessoa

filmada ou em um ângulo de 45 graus) e pela posição dos entrevistados, que ora aparecem sentados ora aparecem em pé sem sair do lugar, salvo nas cenas filmadas na aldeia Guarani Taquara, como na cerimônia do Caa (nome indígena guarani da erva-mate), como é possível observar nas imagens abaixo:



FIGURA2: Frame do videodocumentário *Roda o Tererê* (16'59'').jpg
Fonte: Elaboração própria a partir do print da tela.



FIGURA3: Frame do videodocumentário *Roda o Tererê* (14'42'').jpg

Fonte: Elaboração própria a partir do print da tela.

A imobilidade do corpo do historiador Neimar de Souza, sentado entre os livros, contrasta com a mobilidade dos corpos dos indígenas Guarani, cujos nomes não são revelados no videodocumentário. A contraposição das duas cenas sugere que a história não está só dentro da biblioteca, mas também fora dela, num aqui agora difícil de capturar, já que, em meio a penumbra, não conseguimos ver o seu rosto.

As histórias extraoficiais, as histórias que se desenrolam neste aqui agora, as histórias dos povos historicamente silenciados, são difíceis de capturar, porque são movimento contínuo, e não uma disciplina estanque como a História oficial parece ser. Envolta na penumbra de um momento que nem é dia nem é noite, as histórias-movimento só exibem seus rostos e dizem seus verdadeiros nomes para aqueles que aceitam entrar na roda e participar da sua dança. Talvez por isso, no videodocumentário, o historiador oficial apareça num local iluminado, controlado, ordenado, disciplinado, enquanto a história extraoficial se desenrola, diante de nossos olhos, envolta em sombras, fumaça e penumbra durante a cerimônia de Caa, apontada por Lilian, como ponto alto da obra audiovisual.

O apagamento da origem indígena da prática de partilhar o tererê borra o caráter espírito-socio-cultural dessa prática ainda hoje cultivada pelos indígenas Guarani, que em suas “danças,

embebedados pela erva-mate ou por outra bebida tradicional, que causa uma certa excitação, divertem-se e entram em contato com os espíritos. (Enquanto) O pajé, costumeiramente, toma a bebida para prever o futuro ou curar” (POTIGUARA, 2019).

A relação de respeito do povo Guarani com a erva mate é enfatizada no depoimento do cacique Carlito Paulo (Aldeia Taquara), quando ele diz que a erva não é apenas uma árvore para o povo Guarani; a erva é como se fosse alguém, que sempre cuidou da nossa terra.



FIGURA4: Frame do videodocumentário *Roda o Tererê* (13'18'').jpg

Fonte: Elaboração própria a partir do print da tela.

Cacique Paulo, ao falar sobre a transmissão intergeracional do canto, das rezas e do ritual da erva, corporifica os depoimentos dos historiadores entrevistados no videodocumentário e evoca algo também mencionado por Valdelice Veron no filme: a atemporalidade da prática social. É dessa conexão atemporal do território com a ancestralidade, que vem a resistência para reivindicar os direitos a permanecer num território (POTIGUARA, 2019), que é transfronteiriço e anterior ao Estado Nacional.

Ao desinvisibilizar as contribuições do povo Guarani Kayowá para a cultura imaterial do Mato Grosso do Sul, o filme *Roda o Tererê* ajuda a abrir fissuras na colonialidade do saber e do poder (QUIJANO, 2005), que insiste em apagar os saberes dos povos originários na construção

de sentidos e práticas sociais, que estruturam a sociedade nacional, criando, com a câmera, um espaço onde vozes há muito silenciadas possam, enfim, ser ouvidas no seu idioma originário. Não se trata, na obra audiovisual, de respeitar apenas o que o “outro” (BORGES, 2019) diz, mas também de respeitar como ele diz o que diz.

Lilian Solá Santiago usa, dessa forma, a sua lente para garantir o direito ao aparecimento de populações historicamente apagadas, seja pela violência física, que arrasa os corpos e territórios, seja pela violência simbólica, que apaga as contribuições das populações originárias na produção e reprodução de cultura e conhecimento, pois, como lembra Eni Orlandi (1990), o silenciamento e apagamento impostos desde o período colonial não incide apenas sobre o que o indígena, enquanto sujeito, faz, mas sobre a própria existência do sujeito indígena.

A forma que Lilian escolhe para representar o povo Guarani Kayowá transmite uma ideia de persistência na História: desde o encontro dos artefatos nos sítios arqueológicos, passando pelos ervais da Mate Laranjeira, até a cerimônia do Caa na aldeia durante a realização do documentário. Esta ideia de persistência na história, de atemporalidade, pode ser observada na cena abaixo:

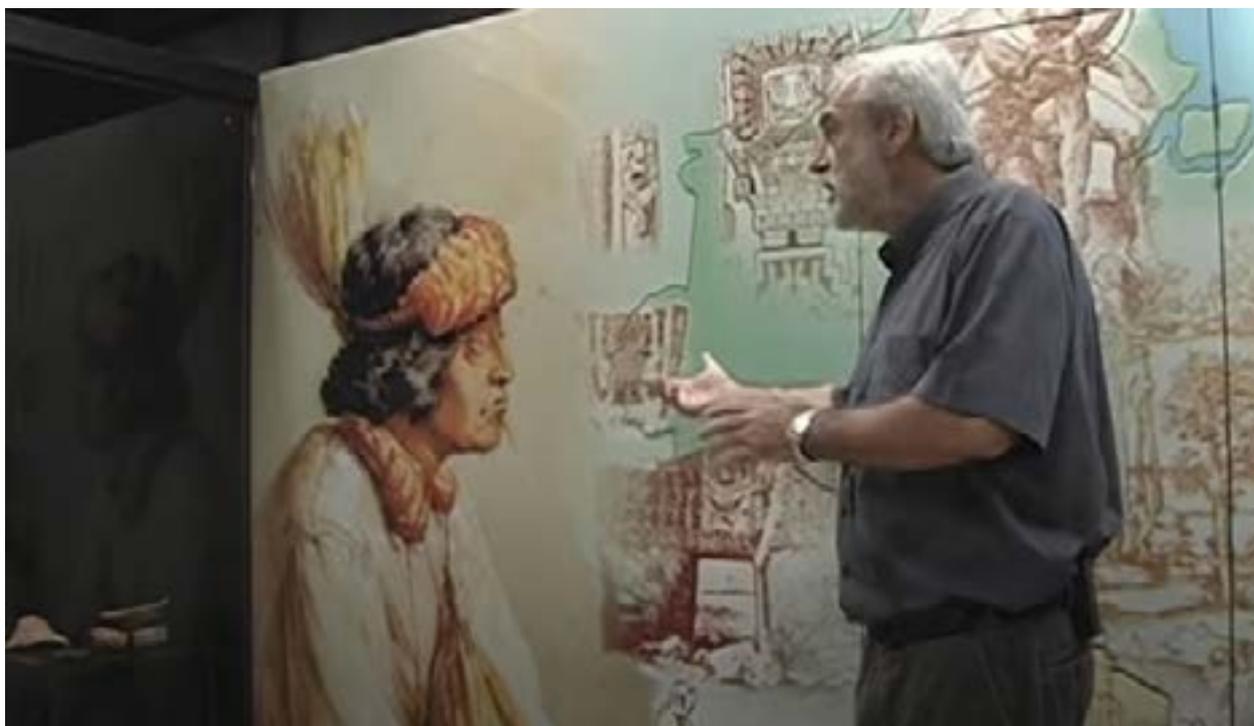


FIGURA5: Frame do videodocumentário *Roda o Tererê* (15'55'').jpg

Fonte: Elaboração própria a partir do print da tela.

Nesta cena, o arqueólogo Gilson Martins parece interpelar o indígena, cujo nome não é revelado no videodocumentário. O corpo do arqueólogo (pernas, braços, mãos, tronco, rosto) está voltado para o indígena, cujo olhar não se deixa capturar. O olhar do Guarani sugere cansaço, tristeza, desamparo, indiferença. Parece perdido no tempo. O indígena, diferentemente do arqueólogo, tem um reflexo, um duplo, que olha para trás.

Os traços da boca, nariz, olhos desse duplo aparecem borrados, desfocados, lembrando rastros, que se apagam à medida que se percorre um caminho, distanciando-se da origem. Esta é uma das últimas cenas do filme. Pouco depois dela o historiador Neimar Souza reaparece dentro da biblioteca.

O depoimento dele é o escolhido para transmitir a mensagem final (e principal) do filme e alinhar o começo, o meio e o fim da narrativa audiovisual. Neimar traz para o desfecho do videodocumentário a memória de como e onde o hábito de compartilhar o tererê surgiu.

(In)vestido como doutor da História, em meio a livros e documentos, atesta a origem Guarani dessa prática social, que se transformou em um símbolo da cultura imaterial do Mato Grosso do Sul. O filme, desse modo, costura nas entrelinhas, a violência até hoje imposta ao povo Guarani, um povo que é mais antigo que vários países, e mesmo assim, até hoje, morre, geralmente longe da visão da população não-indígena, por defender o direito de viver em sua terra ancestral.

O depoimento de Neimar lembra Quijano (2005), quando este ressalta que, ao desembarcar na América Latina, os ibéricos encontraram diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade, que acabaram reduzidos a uma única identidade - índios - com o apagamento de singularidades e identidades históricas (QUIJANO, 2005), pois essa nova identidade racial, colonial e negativa implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade.

A ideia colonial de raça vem sendo, desde então, instrumentalizada para legitimar as relações de dominação e, assim, justificar a invasão de territórios ocupados pelos povos nativos e/ou tradicionais, provando ser uma das invenções mais duradouras do colonialismo. É neste sentido que as lentes da câmera de Lilian Solá Santiago se transformam em um instrumento antirracista e descolonial, que ajuda a retirar da invisibilidade as contribuições originárias que a colonização tentou apagar física e simbolicamente.

A RELEVÂNCIA DE UMA MIRADA AMEFRICANIZADA PARA A IDENTIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE DOMINAÇÃO COLONIAL EM *RODA O TERERÊ*

O despertar de um olhar amefricanizado com vistas à descolonização do olhar, inspirado na proposta afro-latino-americana de Lélia Gonzalez (2001) contribui, de início, para o reconhecimento de contradições internas que revelam a persistência de desigualdades profundamente enraizadas na sociedade brasileira (GONZALEZ, 2001) e, em uma fase seguinte, na implementação de medidas que favoreçam a redução e, em um sistema ideal, a eliminação destas.

Nascimento (2016) identificou na vivência do povo negro uma série de processos de destituição de sua condição de condutores e criadores de uma cultura própria. O cinema-documentário de Lilian Santiago explicita este processo apontado por Nascimento (2016) na vivência da comunidade indígena, ao demonstrar como a dinâmica historicamente progressiva da dominação colonial culminou na destituição do povo Guarani Kayowá de sua condição enquanto agentes responsáveis pela criação e condução de uma cultura própria relacionada à erva-mate.

Os aportes históricos trazidos no documentário revelam que a estratégia colonial instrumentaliza este processo de destituição por meio do desmatamento e da exploração predatória das plantações de erva-mate em território Guarani, em busca pela obtenção do lucro para a consolidação do monopólio de mercado, ao ponto do Estado do Mato Grosso do Sul se transmutar de principal fornecedor a importador da erva em questão de anos.

A comunidade indígena é destituída não apenas dos meios sociais de produção da erva, mas também da perpetuação de uma dinâmica muito particular de sua relação com a comunidade, que transcende o consumo, atravessando a esfera da cultura. *Roda o Tererê* desvela uma relação ecosimbiótica entre: a) o território, as folhas, os galhos, o tronco e a raiz da erva-mate e b) os saberes e a relação com o transcendente da comunidade Guarani, sugerindo uma mirada já apresentada por Nascimento (2016), que denuncia a imposição de uma cultura (colonial) sobre outra cultura anterior (ancestral).

Filha de uma sociedade ibérica, a sociedade brasileira herdou o legado de ser composta por uma estrutura social altamente hierarquizada (GONZALEZ, 2011), que revela uma estratificação em múltiplos sentidos, inclusive no âmbito da hierarquia entre práticas religiosas advindas das sociedades ibéricas em contraposição às práticas religiosas de grupos não-cristãos. Esta estratégia simbólica reforça tentativas recorrentes de infantilização, exploração e subalternização de negros e indígenas em território brasileiro (GONZALEZ, 2011).

O olhar apresentado na obra de Lilian Santiago demonstra as consequências legais direcionadas aos indivíduos – e, no limite, a prisão – dos que fossem vistos consumindo o Tererê, sob a justificativa do consumo de uma substância estimulante e, sob a ótica do olhar colonial, como demoníaca.

A multiplicidade de fatores resultante desta mirada amefricanizada em *Roda o Tererê* traz à tona elementos que despertam semelhantemente um olhar para que seja possível observar em que medida os instrumentos de dominação colonial contribuem para a desintegração cultural (NASCIMENTO, 2016) e para a apropriação cultural de uma cultura sobre outra, no sentido de promover “o esvaziamento de significados e apagamento dos traços da cultura de origem de um povo” (WILLIAM, 2019, p.29).

Os meios audiovisuais, afirma Cusicanqui (2015), por sua vez, seriam uma chave para descolonizar o olhar e comunicar as subjetividades emergentes portadoras de concepções de mundo e epistemes alternativas por conseguirem tocar a sensibilidade de um modo que a escrita não consegue. A questão é que, de acordo com a Agência Nacional de Cinema (Ancine), apenas 2,1% dos longa-metragens lançados comercialmente no país em 2016 foi dirigido por homens negros e nenhum por mulheres negras.

O levantamento ilustra como a descolonização da estética não se dissocia da política, pois negros e indígenas não são minorias apenas na frente das telas e por trás das câmeras, mas também em todos os espaços de saber e poder, mesmo sendo maioria populacional, se considerarmos a soma de todas as pessoas racializadas (pretos, pardos, indígenas) no país.

Isso faz com que a descolonização, segundo Samia Mehrez (1991), se torne um imenso processo de liberação histórica e cultural, por configurar um ato de confrontação com um sistema de pensamento hegemônico e se tornar a contestação de todas as formas e estruturas dominantes, sejam elas linguísticas, discursivas ou ideológicas (e imagéticas).

A descolonização do olhar, conforme afirma Cusicanqui (2015), pode ser fortalecida por meio de uma prática reflexiva, comunicativa e coletiva a partir da combinação entre ação, ideação, imaginação e pensamento com vistas a uma reatualização/reinvenção da memória coletiva (CUSICANQUI, 2015).

O documentário *Roda o Tererê* opera, dentro desse quadro, como um meio de reparação histórica, ao mostrar que o hábito de tomar mate vem do povo Guarani, um dos maiores povos indígenas do Brasil, somando, aproximadamente, 67.500 pessoas distribuídas nos estados do Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul e também na Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia (POTIGUARA, 2019), pois o filme não se limita a mover apenas imagens visuais, mas ajuda a mobilizar, enquanto campo de partilha do comum, imagens mentais, que alimentam imagens visuais e por elas são retroalimentadas.

A mirada de Lilian Santiago, nesse sentido, contribui para a abertura de outros caminhos possíveis para a descolonização do olhar por meio da fabricação de uma nova política estética e ética das imagens, que alarga a participação do comum através de uma partilha antirracista do sensível; um antirracismo que contempla tanto a população negra quanto os povos indígenas no Brasil.

As escolhas verbo-visuais de Lilian, materializadas através da linguagem audiovisual, endossam a tese de Nascimento (2019), de que a linguagem não é apenas um espaço de colonialidade e epistemicídio, mas também espaço de emancipação dos grupos historicamente marginalizados. É mirando a partir dessa perspectiva que o cinema negro (e também o indígena) pode ser apontado como uma das ferramentas para inventar o mundo (SIMAS; RUFINO, 2019).

Simas e Rufino (2019) enxergam a linguagem tanto como uma plataforma de instauração do racismo como também rota de fuga daqueles que são submetidos a esse sistema de poder; uma rota, que segundo eles, pode contribuir para a emergência de ações antirracistas/descolonizadoras, se considerarmos a descolonização enquanto ato de responsabilidade com a vida em sua diversidade e imanência, ato de transgressão ao sistema de subordinação dos seres/saberes e resiliência daqueles que são submetidos ao colonialismo, ao espectro de terror, política de morte e desencanto que se concretiza na bestialidade, no abuso, na produção incessante de trauma e humilhação (SIMAS; RUFINO, 2019).

Por esta ótica, quando Lilian Santiago abre a lente para focar o povo Guarani Kayowá, ela fura a lógica colonialista por trás da estereotipização, essencialização, coisificação e desumanização dos povos indígenas, que só no Brasil se subdividem em 370 etnias falantes de mais de 274 línguas, sem considerar os povos isolados e desconhecidos. É nesta perspectiva, que a obra audiovisual de Lilian pode ser considerada descolonial, conforme a definição de Simas e Rufino (2020).

A cineasta não fala pelo povo Guarani, mas abre o microfone para que eles falem por eles próprios e se expressem na sua língua e nos seus termos. Ela não usa a linguagem audiovisual para falar sobre o povo Guarani Kayowá; ela usa o cinema para falar com o povo Guarani Kayowá, numa perspectiva antirracista e descolonizadora, nos enredando na discussão sobre o papel da linguagem na manutenção do racismo estrutural, um campo de investigação que parece exigir mais aprofundamento para compreender como o racismo se desdobra através da linguagem e como a linguagem é desdobrada (senão criada ou recriada) através do racismo (NASCIMENTO, 2019).

CONSIDERAÇÕES SOBRE OUTRAS MIRADAS POSSÍVEIS

Estética e política parecem imbricadas de tal forma que talvez já não se possa falar em uma descolonização da estética sem mencionar os efeitos da colonização na política ou sem considerar como os espaços de decisão e participação ao comum são ocupados por uma maioria branca em um país de maioria populacional negra (preta e parda) e indígena.

Desde a colonização, vivemos uma disputa de imagens por imaginários, que ganhou projeção mundial a partir da invenção da raça enquanto ideia instrumentalizada para capturar as imagens dos povos originários das Américas e de África, de modo que a exclusão dos racializados do regime de visibilidade não é só uma violência sistêmica: é uma violência atemporal.

Com o videodocumentário *Roda o Tererê*, porém, Lilian Solá Santiago realiza dois movimentos distintos, mas complementares: primeiro, ela se torna visível e, em segundo lugar, torna visível o povo Guarani Kayowá. A subversão nesse movimento não se limita ao que ela mostra e sim a como ela mostra, pois Lilian não é uma imagem; Lilian não está na tela. Lilian está por trás da tela como produtora de imagens, imaginações e imaginários.

Ao inscrever-se enquanto cineasta, deixa de ser representação cinematográfica. Sua câmera não mostra seus olhos; mostra o seu olhar. Lilian não transforma a sua câmera apenas em voz; transforma o microfone em ouvido, e faz dele uma caixa de ressonância para que as pessoas ouçam e vejam aqueles que vem sendo apagados, às vezes à bala, dos espaços do aparecer.

Ao transformar o colonialmente invisibilizado em protagonista da cena principal, não como memória (do passado), mas como movimento (no presente), o videodocumentário *Roda o Tererê* ajuda a tensionar o regime de visibilidade dominante, habituado a enquadrar indígenas e negros como figurantes em narrativas marginais.

Quando usa a câmera para representar os modos de viver, saber e fazer de grupos historicamente invisibilizados, Lilian Santiago contribui não só para a descolonização do olhar, como também para a descolonização da memória e do imaginário, mostrando que as raízes de muitas práticas sociais, que estruturam a sociedade nacional estão fincadas em territórios indígenas, negros, originários e tradicionais constantemente ameaçados de invasão, espoliação e depredação por essa mesma sociedade.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: bell Hooks. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019. Prefácio. pp.7- 29
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. La sociología de la imagen como praxis descolonizadora. In: CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. pp. 13-31
- FIGUEIREDO, Ângela. Descolonização do conhecimento no século XXI. In: SANTIAGO et al. *Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. 2ed. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2019.

- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Caderno de formação política do círculo Palmarino, [S. l.]: Batalha de ideias, n. 1., p. 12-21, 2011.
- JACQUES, Rancière. *A partilha do sensível: estética e política*. Ed. 34. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org., 2005
- LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.
- MEHREZ, Samia. *The Bounds of race*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- MOURA, Carolina. PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio, afirmam testemunhas. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458_048104.html. Acesso em 10 de ago 2020
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NASCIMENTO, Gabriel. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- ORLANDI, Eni Puchinelli. *Terra à vista: discurso do confronto: Velho e novo mundo*. São Paulo: Editora Cortez; Campinas: SPI Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1990
- PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)*. Lisboa, Portugal. VI Congresso SPCOM, abr. 2009
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3ª edição. Rio de Janeiro: GRUMIN, 2019.
- RAMOS, Natália. Contribuição do método fílmico para o estudo das representações sociais: perspectivas teóricas e de pesquisa. In: Moreira, Antonia Silva Paredes et al. *Perspectivas teórico-metodológicas em representações sociais*. João Pessoa> EDUEPB, 2005, p.365-400.
- RAMOS, Natália. Perspectivas metodológicas em investigação: o contributo do método fílmico. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, ano 37, n.3, 2003, p-35-62.
- SANTIAGO, Lilian Solá. Vídeo “Roda o tereré” chega às cidades de Mato Grosso do Sul Disponível em: < <http://liliansantiago.blogspot.com/2009/12/video-roda-o-terere-chega-as-cidades-de.html>> Acesso em 24 de ago. 2020
- SCHUTZ, Alfred. Meios sociais de orientação e interpretação. In: WAGNER, Helmut. R. *Fenomenologia e relações sociais: Textos escolhidos de Alfred Schutz*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. pp. 96-110.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. *O índio no cinema brasileiro e o espelho recente*. Paraná: Monstro dos Mares, 2020.
- SILVA, Rosângela Souza da. A imagem que incomoda: identidade negra, educação e espaços sociais. In: SANTIAGO et al. *Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. 2ed. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp.107- 126.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial

Cinema as cosmopoetics of decolonial thinking

CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE

UFPE

Professora Adjunta do Departamento de Letras/UFPE. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação PPGCOM/UFPE e da Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE). <https://orcid.org/0000-0002-2547-7118> catarina.oandrade@ufpe.br

ÁLVARO RENAN JOSÉ DE BRITO ALVES

UFPE

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, com pesquisa voltada para práticas ensaísticas no encontro entre Cinema e Educação. Pesquisador no Grupo de Pesquisa Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE). É formado em Cinema e Audiovisual e Mestre em Comunicação, também pela UFPE. <https://orcid.org/0000-0002-5259-7932> alvaro.brito@ufpe.br

RESUMO

Neste artigo pretendemos compreender se, e de que forma, o cinema pode servir a uma cosmopoética do pensamento decolonial. Para tanto, nos apoiaremos em alguns conceitos dos estudos decoloniais, que buscam atualizar a tradição crítica do pensamento latino-americano a partir da problematização do pensamento hegemônico (eurocêntrico), oferecendo novas releituras histórias e novas possibilidades de produção dos saberes. A perspectiva decolonial opera fornecendo novos horizontes para o pensamento, promovendo uma ecologia dos modos de saber e conhecimento não reconhecidos pelas epistemologias dominantes. Assim, buscamos entender a potência cosmopoética do cinema e como ele pode contribuir, dentro dos espaços de educação, como alternativa epistemológica para o pensamento decolonial.

Palavras-chave: cosmopoética; cinema; decolonialidade.

ABSTRACT

This paper intends to understand whether – and in which way – cinema may work as cosmopoetics to decolonial thinking. In this sense, we rely on some concepts of decolonial studies, seeking to update the critical tradition of latin-american thinking by problematizing (eurocentric) hegemonical thinking, and so, offering new historical rereadings and new possibilities to knowledge production. Decolonial perspective provides new horizons to thinking by promoting an ecology of ways of knowing and knowledges commonly not recognized by dominant epistemologies. Therefore, we seek to understand cinema's cosmopoetical potency and how it contributes, inside education spaces, as epistemological alternative to decolonial thinking.

Keywords: cosmopoetics; cinema; decoloniality.

INTRODUÇÃO

O cinema nos ajuda a entender a dimensão estética da emancipação e acaba nos servindo como um princípio de igualdade.

Migliorin e Pipano

A organização do mundo contemporâneo e as formas de sua realidade são inteiramente atravessadas pela produção e circulação de imagens. No contexto de consolidação e disseminação da tecnologia digital, é lícito assumir o debate que se dá em torno da apropriação e dos usos dos objetos técnicos que formatam este universo. Longe de afastar a tecnologia e seus artefatos como máquinas de predação do capitalismo em seu estado atual, devemos nos perguntar como se faz possível emancipá-los em prol do uso comum e da atividade das formas de vida que não apenas resistem à predação, mas militam a favor de outro mundo.

Perguntamos, neste sentido, se o cinema seria uma dessas tecnologias, passíveis de serem apropriadas e emancipadas em favor de um pensamento decolonial crítico das violências e injustiças residuais do colonialismo, mas propositivo no que concerne à visada de uma transformação estrutural da sociedade. Apesar do que pensa o senso comum quando associa o cinema a produções hiperbólicas, a popularização dos artefatos proveniente da instauração do mundo digital trouxe mudanças nos hábitos, consumos e formas de uso das ferramentas de cinema. Assim sendo, verifica-se como manifestações aqui e acolá reforçam a necessidade de repensar meios e circuitos hegemônicos de produção e circulação de filmes, mas também formas de ver e perceber tais produções. O que se produz nas periferias, nas comunidades indígenas, nas escolas, e como e onde os filmes são vistos, são questões que nos induzem a admitir o cinema como um instrumento capaz de afirmar modos diferentes de vida, repensar espaços tradicionais de educação, além de inventar realidades e mundos comuns nos quais as alteridades se encontram e se encenam.

Por isso, propomos pensar o cinema como ferramenta cosmopoética de invenção do comum, vinculando-o à proposta crítica conduzida pela opção decolonial. Nossa hipótese, é que a imagem é o lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, e pode também ser investida de virtualidades imaginárias oriundas daqueles e daquelas que procuram existir e *re-existir* em meio às investidas do capital. Esta hipótese também se reporta à educação no que concerne à sua capacidade de transformar, resistindo à sua instrumentalização pela ideologia de mercado com vistas a transformar todo ser humano em capital ou recurso humano. Acreditamos que o cinema permite pensar e encenar os corpos em estado de presença, de suspensão do tempo,

desdobrando nos sujeitos faculdades sensíveis de se reconhecer e de se reconhecerem no outro, possibilitando um verdadeiro intercâmbio cultural. O cinema investe primeiramente sobre as sensibilidades, e depois sobre a razão – fórmula que adotamos para fins didáticos – ainda que não deixe de mobilizar o pensamento, sendo assim, um veículo a que se pode atribuir a capacidade daquilo que Boaventura Souza Santos chama de *corazonar*.

■ ATRAVESSAMENTOS DECOLONIAIS

Desde o que se convencionou chamar de descobrimento das américas, um *sistema-mundo* (WALLERSTEIN, 1980) se instaura, com base em uma referência eurocentrada, operando a partir de uma clivagem entre países ricos e países pobres (mais tarde surgiriam os países “em desenvolvimento”) e instaurando uma espécie de eterna supremacia europeia em termos político, econômico, social, racial, tecnológico, ideológico etc. Assim, não apenas as instituições modernas, mas o próprio pensamento, se constroem e se desenvolvem em torno desse *ponto zero*, neutro, eurocêntrico, ou seja, “o ponto do início epistemológico absoluto, mas também o do controle econômico e social sobre o mundo” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p.25, *tradução nossa*). Sobre esse ponto zero que se fundamenta na sua própria inquestionabilidade, Stam e Shohat afirmam que o eurocentrismo bifurca o mundo em “Ocidente e o resto”, organizando a linguagem em hierarquias binárias que favorecem a Europa (SHOHAT e STAM, 2006, p.21). Homi Bhabha também critica a estrutura binária e busca, a partir de uma perspectiva pós-colonial, revisar as pedagogias nacionalistas que observam o mundo dentro de uma oposição binária e, ainda, resistir à busca de formas holísticas para explicações sociais (BHABHA, 2007, p.241-242). Para o autor, a perspectiva pós-colonial “força o reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas” (BHABHA, 2007, p.241-242).

A contribuição dos estudos pós-coloniais é inegável, ela proporciona, entre outras coisas, controverter as dicotomias nas quais se baseiam todas as esferas da sociedade moderna, questionar as relações de identidade (HALL, 2003; 2003b) e de raça, repensar as formas de organização.

Os teóricos pós-coloniais iniciaram uma crítica fundamental à experiência e à lógica do colonialismo e do imperialismo em busca por restaurar, adverte Veja, a voz, a experiência, a identidade e a história do subalterno, reivindicando também a importância das localidades periféricas. (CUEVAS MARÍN, 2013, p.95, *tradução nossa*)

Entretanto, alguns autores, ligados a um pensamento decolonial – que tem seu início nos anos 1990 –, como Walter Mignolo (1998), questionam a “tradução” dessas teses ligadas aos teóricos dos estudos culturais, pós-coloniais e subalternos para os estudos e as análises na América Latina. Segundo Mignolo, esses estudos não conseguem romper de forma adequada com o pensamento eurocêntrico. Diante dessa limitação, surge, no final da década de 1990, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), composto por intelectuais latino-americanos, que realiza, de acordo com Luciana Ballestrin, “um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (2013, p.89).

Catherine Walsh explica que a supressão da letra “s” do termo “descolonial”, marcaria uma distinção entre o momento histórico que delimita os processos de descolonização (em oposição à colonização) e o conceito de decolonialidade ligado ao Grupo M/C, que entende que a relação de colonialidade não se encerra com a descolonização.

Com esse jogo linguístico, procuro colocar em evidência que não existe um estado nulo da colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual se pode identificar, visibilizar e incentivar “lugares” de exterioridade e construções alter-(n)ativas. (WALSH, 2013, p.25, *tradução nossa*)

A noção de *giro decolonial* foi desenvolvida por Nelson Maldonado Torres para situar um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade (BALLESTRIN, 2013, p.105). Esse giro aponta, então, para uma possibilidade de atualização da tradição crítica do pensamento na América Latina – e para a América Latina – e, conseqüentemente, a problematização das questões específicas do pós-colonialismo (enquanto momento histórico) vividas no continente. Ainda, o pensamento que emerge da noção de decolonialidade contribui para importantes releituras históricas e resgate da construção de identidade e memória individuais ou coletivas de sujeitos e povos marginalizados.

A colonialidade é identificada a partir de uma tripla dimensão: a do poder, a do saber e a do ser (BALLESTRIN, 2013, p.100). A colonialidade do poder é a que mais se evidencia, perpassando por todos os domínios da sociedade, configurando-se como uma estrutura complexa de controles, apontados por Mignolo (apud BALLESTRIN, 2013, p.100): controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. A colonialidade do saber, problematiza a relação que a epistemologia moderna – epistemologias do Norte, para usar um termo de Boaventura de Souza Santos (2019) – estabeleceu entre as localizações geohistóricas e a produção de conhecimento. Maldonado-Torres (2007) afirma que a colonialidade do ser é “um conceito que tenta captar o modo como o feito colonial se apresenta

na ordem da linguagem e na vivência dos sujeitos” (2007, p. 154, *tradução nossa*), ou seja, a colonialidade do ser age na subjetividade discursiva.

Na esteira de um pensamento decolonial que articule a crítica da colonialidade, Catherine Walsh (2009) explora os múltiplos sentidos que o termo interculturalidade vem ganhando desde os anos 1990, especialmente no que diz respeito ao âmbito educacional, apontando para uma interculturalidade crítica, concebida como um projeto político de descolonização, transformação e criação (WALSH, 2009, p.2). O debate sobre interculturalidade se torna fundamental para (re) pensar a construção coletiva do conhecimento (se e como ela é possível), e sua reconstrução a partir de referenciais outros. Walsh se apoia no pensamento do filósofo peruano, Fidel Tubino (2005) para quem é preciso pensar uma interculturalidade que questione as regras do jogo e que não seja compatível com a lógica do modelo neoliberal. Distingue-se, assim, três perspectivas para o uso do termo interculturalidade no contemporâneo: relacional, funcional e crítica.

A interculturalidade relacional diz respeito ao contato e intercâmbio entre culturas, pessoas, práticas, saberes, valores, tradições, podendo se dar em condições de igualdade ou desigualdade (WALSH, 2009, p.3). Essa perspectiva trata apenas do contato e da relação e não coloca em questão o sistema de dominação, as contradições e os conflitos. A interculturalidade funcional, como o nome já diz, é funcional ao sistema, assumindo seu discurso. Ou seja, a interculturalidade funcional não apenas não atua nas assimetrias e desigualdades, como serve de suporte mesmo para sua manutenção. Sobre como se produz a interculturalidade funcional, Walsh aponta que “a onda das reformas educacionais^[1] constitucionais dos anos 90 – que reconhecem o caráter multiétnico e plurilinguístico dos países e que introduzem políticas específicas para os indígenas e os afrodescendentes – são parte desta lógica multiculturalista e funcional”. (WALSH, 2009, p.3, *tradução nossa*). Por fim, a interculturalidade crítica, ao colocar em questão a manutenção das estruturas de desigualdade, é entendida de forma processual, como uma ferramenta, um projeto que se constrói para e com as pessoas, jamais imposta.

Interessa, portanto, pensar a interculturalidade crítica como processo, especialmente dentro do campo pedagógico e educacional, uma vez que “seu projeto não é simplesmente reconhecer, tolerar ou incorporar o diferente dentro da matriz e estruturas estabelecidas”, mas “re-conceituar e re-fundar estruturas sociais, epistêmicas e de existências, que colocam em cena e em relação equitativa lógicas, práticas e modos culturais diversos de pensar, atuar e viver” (WALSH, 2009, p.4, *tradução nossa*). Ela deve fazer parte de um programa social, político, epistemológico, questionando não apenas o discurso dominante, mas assumindo um discurso próprio capaz de romper com as estruturas de dominação.

Enquanto no interculturalismo funcional se busca promover o diálogo e a tolerância sem tocar as causas da assimetria social e cultural hoje vigentes, no interculturalismo crítico se busca suprimi-las por métodos políticos, não

violentos. A assimetria social e a discriminação cultural tornam viável o diálogo intercultural autêntico. (TUBINO, 2005, p.2, *tradução nossa*)

As trocas interculturais pressupõem *presença*. Segundo Boaventura de Souza Santos, “a presença é a ‘coisidade’ ou a materialidade sobre a qual se constroem sentidos” (2019, p.156). Também no cinema a *presença* é um pressuposto, ela é o *leitmotiv* de sua realização. Os corpos, sejam eles humanos ou não-humanos, no espaço fílmico, e os corpos, humanos, dos espectadores, em relação ao filme, estão todos em presença ou, ainda, em copresença. Nesse sentido, o cinema se constrói como um campo potencial de “aquecimento da razão”, que Souza Santos chamará de *corazonar*. Para o autor, “*corazonar* é uma forma amplificada de ser-com, pois faz crescer a reciprocidade e a comunhão”, significa “assumir uma responsabilidade pessoal acrescida de entender e mudar mundo” (2019, p.154-155). O cinema, então, pode ser entendido como uma espécie de forma sensível, manifesta, da noção de *corazonar*, uma vez que opera nesse lugar de “aquecimento da razão”, estabelecendo uma relação permanente entre a razão e a emoção.

COMUNIDADES DE CINEMA E COSMOTECNOLOGIA

No Brasil, a experiência desenvolvida em continuidade pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*^[2] consolidou nas comunidades indígenas a prática de cinema, retomada e apropriada de formas diferentes. Quando um povo se apropria de uma ferramenta e o retira de suas dinâmicas naturalizadas, o aparato tecnológico recebe novos sentidos, mas torna-se também parte processual da dinâmica de vida desse povo. Também podemos mencionar o projeto *Inventar com a diferença – cinema e direitos humanos*, idealizado pelo Departamento de Cinema da UFF em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos. O site do *Inventar...* oferece um mapa regional com os projetos e intervenções parceiros executados por todo o país durante o ano de 2017. A leitura das sinopses de cada projeto conduz, em sua quase totalidade, à temática dos direitos humanos^[3], da constituição e reconhecimento de identidades e preservação da memória^[4], mas também da comunicação e tradução das alteridades nos projetos executados em zonas de fronteiras e territórios indígenas^[5].

Quando observamos de perto, tais experiências apontam para um desejo de reconhecimento social que tem como horizonte a inserção na experiência da construção de um mundo comum e do exercício de uma democracia mais inclusiva. Todos os projetos parceiros do *Inventar...* se

ajustam às premissas da discussão que Jacques Rancière (2009, 2012) traz no bojo de suas reflexões sobre a política como *partilha do comum* e a constituição de uma *comunidade dos iguais* tendo como princípio uma *igualdade das diferenças*. Gostaríamos de enfatizar as premissas deste debate através do conceito de *cosmopoética*, já que se trata de *produzir o mundo como mundo comum*, e verificar a possibilidade de uma articulação deste pensamento com a opção decolonial.

Emprestamos o conceito de cosmopoética de Marcelo Ribeiro (2016, p.4), que a define como o conjunto de “formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*)” – significando a constituição de um mundo objetivado não apenas na ordem de suas leis e de sua constituição jurídico-política, mas principalmente como *comum* investido por certos regimes de inteligibilidade, de visibilidade e de sensibilidade. Por isso, segundo Ribeiro, uma cosmopoética não se dá sem uma *cosmopolítica*, que constitui os “conjuntos de discursos e de práticas associados à configuração e ao recorte do mundo (*cosmos*) como comunidade política (*polis*)” (2016, p.4). Acreditamos que o cinema é uma importante ferramenta e um meio fundamental na produção de realidades comuns, principalmente quando o tomamos como espaço ou reserva de experimentação e imaginação do mundo, em oposição ao mundo dado como *feito*, concluído e acabado, que a televisão e os telejornalismos apresentam como *fato*, bem como ao mundo liquefeito, graças à circulação estonteante de imagens de choque imediato, geralmente descontextualizadas, insituáveis ou esvaziadas de sentido, nos meios digitais.

Por isso, dizemos que o cinema constitui uma “cosmotecnologia” – compreendida de maneira radical na esteira das definições que certa linha de pensamento da antropologia atribui ao xamanismo, sob as rubricas de “técnicas de êxtase”, “tecnologias de encantamento” e “tecnomagias”^[6] – que aqui podem ser resumidas como o conjunto de técnicas, instrumentos e práticas que constituem a tecnologia e o *modus operandi* das formas de conhecimento e experimentação do mundo comum – investido pelas virtualidades da memória, do imaginário bem como das narrativas mitopoéticas.

Se por cosmopoética se entende a invenção de um comum, o cinema como ferramenta cosmo-tecnológica vem como intervenção no mundo, um investimento redistributivo deste *comum*, sempre capaz de instaurar comunidades dissensuais ao ser apropriado por povos não hegemônicos, grupos minoritários ou sujeitos periféricos. Por comunidade, entende-se as novas formas de viver junto, em meio a um mundo cujas forças sociais – as maneiras, formas e estruturas que organizam a sociedade – cada vez mais desagregam, privatizam ou tornam exclusivos certos espaços do comum. Partimos das reflexões de César Guimarães (2015) ao elaborar sobre as *comunidades de cinema*. O autor apoia-se na chave conceitual de Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, para se pensar as diferenças propositivas entre *comunidade* e *comum*, a primeira refere-se aos laços invisíveis que se estabelecem e criam mundos tornados visíveis, dizíveis e partilháveis que constituem o último. Assim, fala-se

nas possibilidades de *invenção do comum* que laços provisórios instauram à medida que diferentes sujeitos acedem ao lugar de sua partilha.

Para César Guimarães (2015), por *comunidades de cinema*, entende-se os “diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica” por demandas estéticas que, eventualmente, condicionam a aparição de um novo *comum* à ruptura dos regimes naturalizados do sensível.^[7] Neste sentido, ele chama de “comunidade de cinema” aquela que advém das práticas cinematográficas quando investidas por desejos de transformação. O cinema, então, instaura o dissenso nas malhas do visível, abrindo a brecha para a constituição de uma comunidade ainda por vir. Guimarães fala, partindo de Jean-Luc Nancy, da instituição de uma comunidade política como “laço social por dar” ao se debruçar sobre o documentário brasileiro contemporâneo, interessado nos últimos anos em filmar “não só o rosto, mas também os gestos, os corpos e os discursos de todos aqueles que, *incluídos por exclusão* na cena política”, conforme escreve, retomando a expressão de Rancière, “alcançam uma posição que lhes permite tornar visível o que não era visto e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos” (2015, p.46).

De outro modo, Mircea Eliade (1998) chama de “técnicas do êxtase” o conjunto de operações realizadas pelos xamãs para entrar em contato controlado com o tempo mítico. Nesse conjunto, encontram-se os mitos e rituais, a que o autor chama de “tecnologias do encantamento”, operações técnicas passíveis de serem apropriadas pelos “não-xamãs” capazes de emular o tempo mítico para eles. Segundo Sullivan, a “capacidade de saber por imitação ou representação simbólica constitui a essência da tecnologia e serve, nas formas de arte, música, uso de ferramentas e ação ritual, como fundamento da criatividade e da cultura humana” (SULLIVAN, 1988, p.237). É a isso que chamamos tecnologias míticas. Sullivan (1988, p. 401) aprofunda a noção de “tecnologia xamânica” definindo tecnologia como “conhecimento íntimo e sistemático” (1988, p.404) e fazendo uma associação do saber e de suas tecnologias à dimensão mítica. Não por acaso, o cinema, fábrica de sonhos, foi também associado aos mitos e medos formadores das sociedades ocidentais, e mais além, como se verifica na apropriação de suas ferramentas por povos não europeus, constituidor de cosmopoéticas periféricas, contra-hegemônicas e decoloniais.

Sullivan (1988, p.419) diz também que o “corpo do xamã é parte de sua tecnologia”, enquanto Viveiros de Castro (1996, p.131)^[8] afirma que o corpo é “lugar da perspectiva diferenciante”. Ora, um corpo com uma câmera é a constituição analógica desta dupla definição, posto que a câmera é o que conjuga o movimento do mundo com as suas virtualidades intensivas. Viveiros de Castro, ao desenvolver essa noção do corpo como lugar da perspectiva diferenciante, constata que o corpo é passível de metamorfose através das conexões que estabelece com objetos, roupas e próteses, bem como instrumentos. Ele argumenta que, muitas vezes, entre os povos ameríndios, os rituais de socialização servem precisamente para produzir a humanidade de um

corpo ainda não-humano, da mesma forma que o corpo xamânico precisa ser produzido pelo distanciamento dos traços que o caracterizam como tal. É neste sentido que chamamos atenção para a apropriação da ferramenta cinema por povos indígenas.

Nesse sentido, André Brasil (2016) discorre sobre certa cinematografia indígena que funda sua visibilidade em um incessante comércio com o invisível sob a forma de uma *tradução xamânica*.^[9] Um mapeamento breve de pesquisas acadêmicas torna possível visualizar a amplitude e complexidade das cinematografias indígenas no Brasil. Pesquisadores como Dominique Gallois (1991; 1995), Ruben Caixeta de Queiroz (2008, 2013, 2018), Renata Otto Diniz (2018), André Brasil (2012, 2013, 2016), Amarante Cesar (2015), Bernard Belisário (2016) redistribuem as perspectivas sobre elas, manejando diferentes questões e os objetos de estudo a partir de variadas abordagens, que assinalam como os povos originários deixam de ser “objetos” fílmicos para aceder a sujeitos do fazer cinematográfico, donos de um ponto de vista que reverte a forma clássica antropológica ao fazer da imagem e da cena o abrigo de suas *auto-mise-en-scène*. Marcos Aurélio Felipe aponta como as temáticas e abordagens dessas cinematografias nos provocam e nos instigam como pesquisadores a pensar “os desdobramentos dos dispositivos espectatoriais na formação de comunidades de cinema e as especificidades do olhar nativo” (FELIPE, 2019, p.4). Como sugere Felipe, não é só a visão clássica do índio que é posta em questão, mas o próprio campo cinematográfico é perturbado pelas dimensões cênicas, dramatúrgicas e criativas do cinema indígena, quando pensamos suas diferentes formas de (re)encenação, filme-processo e auto-etnografias; bem como o fazer documentário se transforma através do investimento cosmológico nativo.

Paralelamente, a formação das cinematografias indígenas a partir da atuação do VNA aponta para uma reinscrição no seio das comunidades indígenas de uma prática que transcende suas circunstâncias culturais (AUFDERHEIDE, 2011, p.185). O uso da tecnoferramenta cinematográfica é assim apropriada por esses povos como forma de se afirmar e comunicar em um mundo que sempre condicionou sua visibilidade as formas e valores de certa civilização. Assim, as cinematografias indígenas surgem como gesto político de instauração de um regime de visibilidade e sensibilidade até então ignorado – o que torna possível autores como Ruben Caixeta de Queiroz e Renata Otto Diniz (2018) falarem de uma “cosmocinepolítica” indígena. No seio dessas cinematografias, constam nomes como Divino Tserewahú entre os xavantes, Isael e Suely Maxacali entre os tikm’n, que fazem da prática cinematográfica um processo ritualístico – filmes-rituais investidos por suas cosmologias e seus desejos de mundo^[10].

Portanto, entendemos o cinema como cosmopoética do pensamento decolonial no seu lugar da experiência e do comum, configurando-se como um lugar de *re-existência*. Adolfo Albán chama de re-existência os dispositivos criados e desenvolvidos para nos inventarmos, em comunidade, cotidianamente, reinventando as formas de dispor da vida e dos poderes (ALBÁN, 2013, p.455),

no intuito de confrontar as imposições imperialistas dentro dessa realidade estabelecida por um projeto hegemônico e homogeneizador. Uma realidade em que, nos alerta Jonathan Crary, “o ataque a valores de coletividade e cooperação é articulado por meio da noção de que a liberdade é estar livre de qualquer dependência em relação aos outros, enquanto na verdade vivemos uma sujeição mais completa ao funcionamento ‘livre’ dos mercados” (2016, p.95). A re-existência perpassa, então, um deslocamento de paradigma capaz de nos desalienar de certa condição a qual as forças do mercado e do Estado nos colocaram – condição subalterna de sujeitos alijados dos processos deliberativos pelos quais o *comum* é decidido e partilhado. Daí que re-existir significaria devolver nossa capacidade de dispor da vida e de nossos devires, satisfazendo um sentimento de resistência contra as forças que os alienam.

Perguntamos, por isso, se o cinema não traz a possibilidade de uma invenção do comum sob um ponto de vista pedagógico e decolonial, já que opera no âmbito sensível das maneiras de ser e de fazer, das formas de visibilidade que designam e são designados pelos atores sociais. Se o pensamento decolonial reivindica uma mudança qualitativa nos modos de vida, através de uma intervenção radical nos regimes de saber, de ver e sentir, parece-nos que sua política assemelha-se à definição de Rancière: político é “quando aqueles que não tem tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que [...] suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza dor” (2010, p.21). Em resumo – parafraseamos – político é a *tomada de tempo, a enunciação de uma voz e a aparição na visibilidade dos sujeitos excluídos* que assim podem afirmar sua existência como parte sensível da arena social – redistribuindo os lugares, desestabilizando as identidades, dando forma ao barulho por meio da palavra e visibilidade àqueles que antes eram invisibilizados.

CINEMA, EXPERIÊNCIA E IMAGINAÇÃO

Alain Badiou entende o cinema como experimentação filosófica tendo em vista que uma situação filosófica é “um encontro de termos estranhos uns aos outros”, “a elucidação de uma escolha”, “uma relação paradoxal” (2015, p.31-36). Para o autor, então,

O paradoxo do cinema pode ser definido de duas maneiras: a primeira, mais filosófica, é dizer que ele constitui uma relação inteiramente singular entre o artifício total e a realidade total. De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Em outras palavras, o cinema é um paradoxo que gira em torno do “ser” e do “parecer”. (BADIU, 2015, p.36)

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema se configura como um espaço de uma outra realidade possível, de uma abertura para outras releituras e interpretações do mundo. No cinema, o que se passa é um deslocamento qualitativo entre o mundo e a imagem do mundo, operada por uma mediação espectral. A tensão entre o “ser” e o “parecer” induz uma tomada ética de posição do olhar, desvinculada, contudo, dos moralismos de uma racionalidade que privilegia o ser em detrimento do “não-ser”. É neste intervalo ínfimo entre o ser e o parecer que se instala o espaço de imaginação não menos real quanto a realidade que projetamos sobre o próprio mundo.

O cinema expõe a tensão originária, o paradoxo constitutivo da formação das ordens sociais – a artificialidade de suas instituições, de seus ritos e crenças, das hierarquias e privilégios de classes –, bem como encena a arbitrariedade das posturas e dos gestos que designam o regime de visibilidade que investem essas mesmas ordens. Os filmes põem em cena o cadinho das relações sociais e humanas e, ao fazê-lo, instituem um espaço irrisado da experiência – complicada no entrelaçamento de uma tríplice dimensão: da ordem do inteligível, do sensível e, não menos importante, do imaginativo. Assim a experiência, sempre complexa, apresenta-se em tonalidades múltiplas no sensível e na percepção – sendo mais ou menos intensa para uns do que para outros, mas acionando diferentes frequências nas sensibilidades germinantes.

Cezar Migliorin e Isaac Pipano (2019, p.97) nos lembram que “o cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventando um receptor para essa devolução. Uma devolução que não da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política”. Ao inventar este espectador, o cinema inventa as condições de mediação pelas quais o mundo é reinventado em imagem – imagem como forma inteligível e sensível, mas, igualmente como reserva de *imaginação*, imagem em ação. Assim, pode-se dizer que o cinema *faz experiência* por meio de uma *tomada* e uma *devolução* estético-política do mundo, transfigurando-o e perturbando, por vezes, as naturalizações do olhar, por um lado, e, por outro, transformando os regimes normativos das maneiras de ver, perceber e sentir.

Outra forma de conhecer, o cinema caracteriza-se por sua extrema visibilidade, mas também pela vibração luminosa que lhe confere a irisação cromática dos afetos e emoções que as imagens veiculam. Seria preciso então reabilitar, nos processos educativos, de um lado o sentido da *experiência* e de outro o da *imaginação*. Assim, associando-se os dois, dizemos com Agamben que

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje, eliminada do conhecimento como sendo ‘irreal’, era para a antiguidade o *médium* por excelência do conhecimento. [...] Longe de ser algo irreal, o *mundus imaginabilis* tem a sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundus intelligibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento. (AGAMBEN, 2005, p.33)

É esse sentido da imaginação, sua capacidade mediadora como *condição da comunicação e do conhecimento* que Adriana Fresquet afirma como elementar na experiência da educação por meio do cinema (2017, p.29). O cinema oferece a possibilidade de experimentar o mundo a partir de seus próprios elementos – o real como matéria prima de uma linguagem – mas não menos pelos investimentos da imaginação. Não por acaso, Pasolini (1982, p138) dizia do cinema que este era a *escrita do real*, porque o real, ainda que confinasse sua aparição à condição criptográfica tal qual os hieróglifos, constituía a sua matéria expressiva por excelência, e era por sua capacidade de conjugar uma “qualidade onírica” à aparição dos objetos que o cinema não podia esgotar os esforços de se fazer “cinema de poesia”. Essa *escrita do real* estaria sempre à espera de uma decodificação, de um jogo de tradução. Mas se há decodificação possível, é apenas por meio de uma relação especular, sensível com os meios expressivos do próprio cinema. É nessa esteira que Migliorin se situa quando afirma sobre cinema que, se “por um lado, ele é mundo, por outro ele é alteração” imaginativa (MIGLIORIN, 2010, p.106).

A experiência como fundação de saber é pensada por Larrosa (2002) em termos de uma interrupção no fluxo da realidade. Se, por um lado, a imaginação inerva a experiência, por outro, a experiência se dá na carne do real. Larrosa propõe um saber da experiência como alternativa à pedagogia entendida seja como ciência aplicada, seja como práxis crítica. O que nos interessa é a sua definição de experiência como aquilo “que nos passa” que se funda na duração do tempo e na disponibilidade exercitada nos sujeitos para ver, ouvir, perceber, sentir e conhecer as coisas (2002, p.21-24). Larrosa retoma também o sentido diaspórico presente na etimologia da palavra: *ex-pereor* supõe a aventura da viagem, o deslocamento para fora das fronteiras, bem como a travessia e o exílio (2002, p.25). Interessa aqui perceber o cinema como um produtor de experiência que desloca a consciência de ser e estar, a ideia de sujeito, em direção à alteridade e ao desconhecido. Por outro lado, o saber fundado na experiência é também um saber dos sentidos, aquém ou além da cognição do mundo.

Se é verdade que o cinema dá uma visibilidade ao mundo de tal forma que é capaz de “alterá-lo”, seria possível compreendê-lo, então, em uma perspectiva pedagógica, como ferramenta cosmopoética que visa uma transformação, uma reinvenção do mundo como comum, pois, à medida que transforma nossa percepção sobre o mundo, o cinema é capaz de fazer perceber as estruturas de poder no interior das produções sociais e culturais da civilização. Se o pensamento decolonial é uma questão de atitude, de postura frente ao mundo, o cinema pode ser o meio pelo qual esta postura, esta atitude, são encenadas – e transfiguradas. O cinema é o lugar, também, do *comum*, o nome que se dá ao espaço da partilha e distribuição das posições e dos liames sociais, ao mesmo tempo da comunicação e aproximação – entre diferentes sujeitos, entre humanos e não humanos – e da distância e separação – que não deixam de preservá-lo como

lugar do outro e do heterogêneo, da dissidência e do dissenso. Comum, como resume Rodrigo Silva, “que seja espaço de inclusão ou de abertura ao ‘desconhecido comum’, um convite à conjunção sem identificação, à existência dada na exterioridade da relação e não na interioridade de uma identificação ou uma ‘comunhão’” (2011, p.24). Comum como coexistência das diferenças e co-extensão das distâncias que conectam e separam. O jogo possível da democracia, portanto, encontra-se indissociável da invenção de um comum.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção decolonial pressupõe uma forma de escovar a história da cultura ocidental a contrapelo, um gesto de resgate nas dobras da história das ideias, dos saberes e das formas de vidas silenciadas pelo processo colonial. O cinema, por muito tempo, foi associado ao conjunto dos instrumentos técnico-pedagógicos de integração dos povos originários e de alienação das populações marginalizadas. A democratização de suas ferramentas permitiu uma reorientação de sentido. Para nós, então, o cinema vem reposicionar a questão de Marie-José Mondzain (2002): “podem as imagens matar?” cuja formulação emprestamos de Amaranta César (2013): “podem as imagens salvar?”. Significa dizer que a imagem é tomada no centro do debate estético e político, que decide pela vida cultural e social dos povos e grupos minoritários, no âmbito de suas lutas e reivindicações. Ao reorientar o debate sobre as imagens numa perspectiva decolonial, perguntamo-nos se o cinema – e que cinema – é capaz de realizar reivindicações político-existenciais que esses povos e grupos lançam ao mundo.

Se a imagem efetivamente comporta as virtualidades do desejo e do imaginário, se dela se pode dizer que opera sobre a realidade reinvestindo-a de camadas de sentido, de afeto e imaginação, encenando concepções e modos de vida ameaçados, pode-se dizer que, sendo produtor de imagens, o cinema é, com direito, uma tecnologia de encantamento. O cinema como uma cosmotecnologia encantatória faz do mundo real a matéria prima, a arquitetura dos desejos e imaginários, de onde extrai suas próprias potências. Das imagens dizemos, então, que são a contraparte do real, sua parte maldita, não-dita – mais propriamente, não-vista ou mal vista. Mas assim o é, porque são elas mesmas o espaço de transfiguração do real, de transfiguração das lutas perdidas ou ainda não realizadas, dos desejos de transformação de mundo, das modalidades de re-existência plástica das vidas marginalizadas.

Perguntamo-nos que sorte de cinema realiza ou estaria apto a encenar as concepções subjacentes às práticas de re-existência. Também, buscamos compreender em que o advento do cinema nas práticas cotidianas de determinados grupos pode contribuir para pensar horizontes educacionais, político-existenciais e socioculturais baseados em uma outra economia das ideias e das imagens não restritas aos dualismos do regime de pensamento ocidental^[11]. Por fim, acreditamos que é a partir de sua potência cosmopoética que se instaura e se restaura um cinema possível ao pensamento decolonial e às questões urgentes que ele envolve em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALBÁN, Adolfo. *Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos*. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.
- AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do projeto Vídeo nas Aldeias. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos 1986-2011*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011. P.180-186.
- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, pp. 89-117, maio - agosto de 2013.
- BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hiper-mulheres*. In: *Galáxias*, São Paulo, n.32, p.35-79, ago. 2016.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.98-117, jan./jun. 2012.
- _____. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. In: *Significação*, São Paulo, v.40, n.40, p.245-265, jul./dez. 2013.
- _____. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: *Novos estudos*, São Paulo, v.35, n.3, p.125-146, nov. 2016.
- _____. Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. In: *ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 27, 2018, Belo Horizonte, PUC-MG, 2018.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

_____. Política, estética y ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Cuadernos Inter-c-a-mbios*, Costa Rica, v. 10, n. 12, p. 37-47, 2013.

_____; DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. In: *Gis*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 63- 105, jul. 2018.

CESAR, Amaranta. *Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco*. In *Devires* v.10, n.2, p.12-23, Belo Horizonte, 2013.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUEVAS MARÍN, Pilar. *Memoria Colectiva: hacia un proyecto decolonial*. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Os Xamãs e as Máquinas: sobre algumas técnicas contemporâneas do êxtase*. In *Tecnomagia*. BELISÁRIO, Adriano (org.) Rio de Janeiro: Imotirõ, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto*. In Castro-Gómez; R. Grosfoguel (Comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO. Siglo del Hombre Editores. 2007.

MIGLIORIN, Cezar. *Cinema e escola sob o risco da democracia*. Dossiê: Cinema e educação: uma relação sob a hipótese de alteridade. *Revista Contemporânea de Educação*, Rio de Janeiro, v.5, n.9, p.104-110, jan./jul. 2010.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de Brincar*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIGNOLO, Walter (1998). *Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina*, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image, peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1982.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos*. In *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Rebeca 10, v. 5, n. 2, jul-dez. 2016, p. 1-26.

SULIVAN, Lawrence E. *Icanchu's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions*. New York: Macmillan, 1988.

TUBINO, Fidel. *La interculturalidad crítica como proyecto ético-político*. In: Encuentro continental de educadores agustinos. Lima, 24-28 de enero de 2005. Disponível em: <http://oala.villanova.edu/congresos/educación/lima-ponen-02.html>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*. In Mana vol.2, n.2, p.115-44.

-
- [1] No Brasil, essa política multicultural recebe seu tratamento sob a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), sancionada em 1996, e incrementada com a Lei 10.639, em 2003. Ambas procuram trazer a incumbência de promover a valorização de conhecimentos sobre a história africana e afrodiaspórica, tornando obrigatório, por exemplo, o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar. Ainda que sua implementação tenha trazido transformações consideráveis, seus efeitos desejados foram neutralizados por certa tendência estacionária do sistema educacional brasileiro. Mesmo a mudança no conteúdo curricular acaba sendo minorada por essa lógica multiculturalista, funcional, no fundo estéril quanto a garantir uma verdadeira transformação social por meio do intercâmbio cultural.
- [2] Ver, por exemplo, NUNES, Macedo Karliane. *(R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil*. In *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*. V.5, n.1, 2016.
- [3] Dos quais se destacam os projetos voltados para escolas de periferia e centros socioeducativos, situados em grande parte em áreas urbanas, tais como “Cinema na Escola, Construindo Espaços de Cidadania”, nas escolas públicas da Grande Florianópolis; “Cartas ao Mundão”, que levou oficinas a seis Unidades Socioeducativas na Região Metropolitana de Recife (PE), entre muitos outros.
- [4] Como no caso do projeto “Juventude do Campo: Cinema, Identidade e Representações”, em assentamentos de Corumbá, Cidrolândia e Ponta Porã (MG) com o objetivo de dar visibilidade social aos jovens do campo; do “Afroeducom”, em Curitiba (PR), no qual se tentou promover uma reflexão sobre as expressões de racismo no cotidiano de jovens negros; do “Guardiães da Memória”, que atuou em escolas indígenas junto ao Povo Guarani-Mbya no Estado do Rio de Janeiro, entre outros.
- [5] É o caso do “Inventar Cinema de Fronteira”, em Boa Vista (RR), na Comunidade Indígena de Canauaim; do “Igualdades na Diferença: Singularidades entre Estudantes do Assentamento Rural de Rio Pardo e a Etnia Waimiri-Atroari”, em Presidente Figueiredo (AM).
- [6] Sobre a definição de xamanismo como “técnicas de êxtase” e “tecnologia de encantamento”, ver Eliade, Mircea (1998), Sullivan (1988) e a coletânea *Tecnomagia* (2014), organizado por Adriano Belisário.

- [7] Essa ruptura se dá a cada vez que surgem novas demandas e vontades por formas de criar e narrar. No cinema, ela se dá como transfiguração dos signos, das formas e dos processos do próprio fazer cinematográfico, que perturbam a cena constituída do comum e os regimes de sensibilidade pelos meios expressivos que constituem um filme. Pensamos também que, para além dos filmes que operam novas partilhas do sensível e do comum, os encontros e circuitos criados pelos modos de ver junto, as vizinhanças de olhares heterogêneos que o cinema instaura, suas formas de organização, posição e disposição dos corpos e das subjetividades próprias à instituição cinematográfica, também condicionam o estabelecimento de *comunidades de cinema*.
- [8] Interessante, também, seria verificar, através de revisão, o que há de “diferencial” ou “diferenciante” na apropriação do vídeo pelos Kaiapós, como encontra-se registrado no Terence Turner. TURNER, Terence. *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*. In *Revista de Antropologia*, vol. 36, p.81-121, 1993.
- [9] Interessante conceito proposto por Brasil (2016) para pensar, na esteira da “crítica xamânica da economia política da natureza” do antropólogo francês Bruce Albert, uma “crítica xamânica da economia política da imagem” nas cinematografias indígenas a partir de uma reelaboração do estatuto da imagem a partir do xamanismo *yanomami*.
- [10] Para citar apenas alguns trabalhos exemplares de como se dá este investimento cosmológico, o filme *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú e co-direção de Thiago Campos Tôres, e os curtas *Yãmíy* (2012) e *Xupapoyñãg* (2013), de Isael Maxakali com assistência de Suely, nos quais o ritual constitui a cena fundamental a partir da qual seus mundos são narrados e dados a ver. Como se pode ver no filme homônimo, os *yãmíy* são “espíritos” mutantes do panteão maxakali que, emulados em ritual, fazem multiplicar os jogos e as micro-narrativas com que os tikm’n contam suas histórias; já o *xupapoyñãg* é o *yãmíy* da lontra, animal sagrado que não pode ser abatido; no seu ritual, tal como é mostrado neste segundo curta, as mulheres são convocadas a expulsar seus espíritos, que vão à aldeia incumbidos de cobrar vingança. Em *Pi’õnhitsi*, a festa de iniciação das mulheres, rito que já há muito tempo não se encontra em nenhuma outra aldeia, é a cena que Divino busca filmar ao longo de anos, sem sucesso, por diferentes motivos e acidentes que atrapalham as filmagens e a própria festa; o ritual, por outro lado, gera expectativas e temores entre os xavantes.
- [11] Se é possível um cinema capaz de articular o invisível no visível, efetuando o que André Brasil chamou de uma “crítica da economia política da imagem” a partir de uma tradução xamânica cinematográfica, não seria possível também uma cinematografia empenhada em encenar modos de vida baseados no *buen vivir* (dos povos quíchua), efetuando assim uma *oyko-nomy* (economia) voltada para a administração da escassez, ao invés da busca pela acumulação – economia esta que Mignolo (2008) sugere chamar de *ayllu-nomy* quando propõe a desobediência epistemológica pela opção decolonial? Ou seja, de que modo um certo cinema e suas práticas podem se articular a um pensamento voltado à integração das dimensões econômica, social, política e educacional da vida comunal dos diversos povos não ocidentalizados ou marginalizados? Oportuno mencionar, igualmente, as modalidades de ocupação e de existência que se (re)afirmam em seu território originário dado a ver pelas cinematografias indígenas, criando práticas de insurgência e re-existência, que André Brasil (2020) enxerga, por exemplo, num filme sobre os guarani-kaiowá, *Ava Yvy Vera* (2016), em que os termos “tekoha” e “teko” definem uma especial forma de comunhão entre território e modo de vida (BRASIL, 2020, p.113).

Ruínas futuristas do Cinema Brasileiro Contemporâneo

Futuristic ruins of Contemporary Brazilian Cinema

ANA CAROLINE DE ALMEIDA

Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba. <https://orcid.org/0000-0002-3191-6391>
caroline.almeida@gmail.com

RESUMO

Parte do cinema brasileiro pensado e elaborado nos anos 2010 produziu gestos sintomáticos da corrida desenvolvimentista e imobiliária em grandes cidades brasileiras a partir de leituras temporais não-lineares. A partir de uma constelação de imagens acionadas por um grupo de cinco filmes, este artigo busca aproximar sequências a partir de dois conceitos temporais distintos: o tempo espiralar em rituais do Congado (MARTINS, 2002) e o tempo Exu (SODRÉ, 2017). Com eles, é possível percebermos parte do cinema brasileiro revelando, em suas cidades, a estrutura fóssil em projetos de futuro.

Palavras-chave: cinema brasileiro; ruínas; temporalidade

ABSTRACT

Part of Brazilian cinema envisioned and produced in the 2010s showed us symptomatic gestures of a development and real estate race in big Brazilian cities from a non-linear temporal perspective. Based on a constellation of images triggered by a group of five films, this article seeks to approximate sequences based on two different temporal concepts: the spiral time in the "Congado" rituals (MARTINS, 2002) and the "Exu" time (SODRÉ, 2017). With them, it is possible to perceive that part of Brazilian cinema is revealing, through the cities depicted, the fossil structure of future projects.

Keywords: Brazilian cinema; ruins; temporality



FIGURA 1: Print de tela

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”

Caetano Veloso

O cinema autoral brasileiro dos anos 2010 foi rico e prolífico em sua capacidade de fazer vibrar, dentro de diferentes regimes narrativos, algumas angústias e desejos em comum no que diz respeito à experiência sensível de habitar grandes centros urbanos e, conseqüentemente, seus modernos projetos de existência. Durante esse período, o cruzamento de dois fatores fez o conceito de cidade adquirir uma centralidade no cinema nacional: primeiro, a rápida mudança nas paisagens dos grandes centros urbanos brasileiros, em função de fatores como intensa especulação imobiliária e gentrificação dos espaços (ambas situações movidas muitas vezes por grandes projetos urbanos). Simultaneamente, houve também uma crescente sensibilidade do pensamento subalterno e periférico sobre a herança histórica brasileira que separa classes e cores a partir de uma camuflada política que autoriza alguns e proíbe outros de ocupar determinados espaços.

Parte desse cinema produziu registros sintomáticos da corrida desenvolvimentista e imobiliária a partir de leituras temporais sobre os espaços filmados. Leia-se: quando deu a ver fenômenos concretos como o direito ou não direito a ocupar cidade; perturbações psicogeográficas de se viver em grandes centros urbanos ou viver em cidades cindidas pelo racismo, classismo e pela perseguição a qualquer corpo dissidente, fez isso muitas vezes acionando desvios na temporalidade. Fala-se aqui de filmes que ora elaboram um tempo suspenso, onde o tempo em si parece não passar; ora trazem sequências que revelam a espiralidade do tempo, o capturando em seus processos cíclicos; e ora torcem as relações entre passado, presente e futuro a partir de narrativas distópicas: "A encenação de presentes incertos e a especulação de 'futuros' têm se tornado veículo, no cinema brasileiro recente, para figurações distópicas em que a experiência em grandes cidades brasileiras recebe tons sombrios, por vezes apocalípticos." (MESQUITA, 2017, p. 89).

A proposta é, dessa forma, repensar esses gestos sintomáticos a partir de epistemologias que não comportam a noção de tempo enquanto sucessão de eventos ou mesmo como duração, mas sim como um fenômeno criado por acontecimentos que geram movimentos cíclicos, que se abrem para trás e para frente. Em um primeiro momento, o artigo caminha pelos gestos em si, pelas expressões e formas na composição de cada uma das sequências analisadas, para somente depois criar articulações entre as intensidades presentes em cada uma das cenas e duas noções temporais específicas: o Tempo Exu, tal como descrito por Muniz Sodré, e o Tempo Espiral, conceito mobilizado por Leda Maria Martins.

Quanto às imagens cinematográficas, a intenção é partir de *Branco sai preto fica* (2015), de Adirley Queirós, mais especificamente de duas sequências desse filme, e usá-las como campos vibracionais que atraem outras sequências de outros filmes. Todas elas orbitam ao redor de uma ideia de que estamos em um território de ruínas futuristas (Fig. 1), ou seja, de projetos de cidade que se vendem como novos a despeito de atualizarem ciclicamente práticas coloniais de divisão dos espaços. Essas imagens, juntas, criam uma psicogeografia, uma sensação por dentro da

qual o artigo pretende caminhar. Chegamos então a uma cidade estacionada e condenada a viver para sempre em um futuro que já chegou, já foi embora e já voltou no mesmo galope. Edifícios desabitados, terrenos tomados por mato, tratores estacionados, vigas expostas: os fósseis do progresso com os quais se esbarra nas ruas são, na verdade, testemunhos de acontecimentos porvir. Mas diferente de todas as outras cidades que conhecemos, esta que aqui se anuncia a partir de algumas imagens do cinema brasileiro contemporâneo e como elas mantém uma relação espaço-tempo que não corresponde àquela do mundo-tal-qual-o-conhecemos.

As sequências que se avizinham neste artigo têm palpitações em comum nas formas de enquadramento, no pensamento sobre como os corpos ocupam a imagem, na reelaboração de eventos traumáticos e na superfície visível concentrada de esvaziamento. Mas sobretudo, elas latejam a sensação de que algo, no caminho de um discurso racional que se acostumou a elaborar o futuro como uma evolução do passado, foi abandonado. E que será preciso reconfigurar os sentidos para aprender a viver dentro desse abandono.

■ O TEMPO QUE SE VIAJA

O segundo longa-metragem de Adirley Queirós aciona ferramentas da ficção científica, tais como o *novum* ficcional (objetos e engenhocas nunca antes vistos), para levar um viajante do tempo, Dimas Cravalança, ao passado? presente? futuro? de Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal, e assim tentar fazer justiça em nome de todas as pessoas periféricas que sofreram os crimes perpetrados pelo Estado brasileiro. Em *Branco sai preto fica*, são pelos códigos da viagem no tempo que se consegue lidar com uma região onde já se instala um apartheid institucionalizado pelo Estado e onde corpos negros, aqui representados por dois homens, terminam por ser mutilados para que seus direitos de circulação e ocupação da cidade sejam negados. Nessa cidade, a população vive sob constante vigilância e toques de recolher. Marquim (Marquim do Tropa) e Shokito (Claudio Irinaeus), o primeiro paraplégico e o segundo com uma das pernas amputada, maquinam uma explosão sonora contra o Estado assassino enquanto Dimas (Dilmar Durães), enviado de um futuro não menos trágico para o país, tenta reverter a ordem-e-progresso da História.



FIGURA 2: Print de tela

Quando sobe a música final de *Branco sai preto fica*, começam a surgir desenhos que representam o apocalipse de Brasília. Neles, o que se vê é a capital federal e seus famosos monumentos do poder sendo destruídos. O pânico está instalado nas imagens enquanto o som alto de MC Dodô cantando “Bomba explode na cabeça” toma a sala de cinema. Mas eis que a música para repentinamente. Surge então a imagem do personagem Dimas Cravalaça (Dilmar Durães) em meio àquilo que, supomos, sejam os escombros de Brasília. As ferragens que sobraram no pós-apocalipse (Fig. 2). É um plano fixo, silencioso, contemplativo, que funciona como o ponto final da história. A luz do dia mal consegue iluminar a imagem, dada a quantidade de entulhos que se somam ao redor de Dimas, o agente enviado do futuro para salvar o Brasil de si mesmo. A própria figura de Dimas parece também se confundir, de forma camuflada, ao ferro velho. Esses segundos de pós-apocalipse em que se vê o personagem sozinho em um território implodido é uma inflexão no desfecho catártico do filme, uma pausa curta antes de a música retornar e os créditos subirem, mas importante o suficiente para que se estabeleça uma dúvida: será que esse é realmente o fim do mundo ou o fim do mundo já estava entre nós? Afinal, esse cenário de escombros e ferros velhos já havia sido previamente apresentado no filme. Em que tempo está essa cena? No futuro? No passado? Ou em algum intervalo fora da cronologia?

FIGURA 3: *Print de tela*

Quando a nave espacial de Dimas Cravalança pousa na Terra, ela estaciona no meio de um terreno baldio (Fig. 3). Atrás desse terreno, mais um edifício cuja construção parece ter sido abandonada. Cobrindo tudo isso, um céu chapado, nem chuva, nem sol, um céu sem vida, sem drama. A grande angular amplifica a sensação de esvaziamento. Uma sirene dispara, algum alerta está sendo emitido. Dimas, corpo ínfimo dentro da imagem, cruza o quadro correndo e entra em sua nave do futuro. Essa máquina do tempo é, na verdade, um contêiner, desses que atravessam oceanos em navios de carga levando mercadorias fabricadas com mão de obra barata. A imagem desse contêiner-nave diante de um grande edifício inacabado e abandonado é uma sofisticada elaboração de *mise-en-scène* que usa dos artifícios da invenção na precariedade para fazer vibrar um estado de falência não apenas de um projeto de cidade, mas de uma metástase na própria estrutura do Capital cujos sintomas aparecem primeiro na epiderme dos centros urbanos. Trata-se de uma imagem minimalista nos objetos que a adornam. Prédio, “nave”, homem, céu chapado e um vasto chão de terra batida. Uma imagem que, portanto, transmite sensações imediatas de ausência e, sobretudo, impotência, tão pequeno é esse homem dentro de um espaço que o parece esmagar.

A materialidade do vazio e as estruturas de ruína que saltam de ambas essas sequências me levam a pensar sobre como outros filmes brasileiros terminaram por ecoar energias semelhantes. São filmes que, apesar de terem sido realizados em períodos próximos, surgiram com propostas formais bastante distintas das que Adirley Queirós faz uso em *Branco sai preto fica*, e não apenas trazem no centro de suas narrativas a angústia de se habitar em projetos falidos de cidades, mas sobretudo revelam a partir de algumas composições a possibilidade de se pensar o tempo não mais a partir de um eixo cronológico.

O TEMPO QUE SE SUSPENDE



FIGURA 4: *Print de tela*

Construções abandonadas que emolduram espaços esvaziados de vida são uma centralidade dramática em *Mate-me por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira. Na Fig. 4, no enquadramento de cima, existe uma linha invisível que corta verticalmente a imagem em duas. Do lado esquerdo, o fundo infinito de uma avenida que parece se dirigir rumo às montanhas. Do lado direito, uma fila de tratores parece estar de prontidão à espera de um chamado que não vem. No outro plano, a composição se monta com três naturezas distintas: o mato em primeiro plano que cresce

solto em um terreno desabitado, os prédios em construção ao fundo envelopados por lonas e guindastes e, finalmente, o céu azul que cobre a parte superior da imagem.

A cidade filmada por *Mate-me por favor* é uma que decidiu, voluntariamente, traçar uma fronteira entre si própria e uma cidade outra onde ela está inserida. A “cidade” em questão chama-se Barra da Tijuca, um território enclave que responde por um *éthos* próprio, distinto daquele compartilhado do Túnel do Joá^[1] para lá. Uma cidade-bairro que, registrada dentro de códigos do gênero terror adolescente, transforma-se ela mesma em uma personagem monstruosa, traíçoeira. Em um momento do filme, dois irmãos observam essa cidade/bairro encostados em um carro, nesse tempo suspenso da madrugada, e o que se escuta em cena é um programa de rádio, em que a voz da locutora fala:

Amanhece na Barra da Tijuca. E chega ao fim mais uma edição de nosso programa. São tempos de medo, de terror, de pesadelo. É preciso tomar cuidado, andar em grupos, evitar sair à noite. E lembrem-se: as faces mais doces podem esconder um assassino. Como disse o famoso *serial killer* Ted Bundy: ‘nós somos seus amigos, nós somos seus vizinhos, nós estamos em toda parte’. Bom dia e até a próxima madrugada.

É nesse ambiente de “medo, terror, pesadelo” em que um outro assassino serial mata jovens mulheres – e, a determinada altura do filme, também jovens rapazes – nessa parte da cidade onde todos os espaços, sejam eles terrenos baldios ou edifícios de luxo de frente para terrenos baldios, parecem vazios, como um deserto projetado pelos melhores escritórios de arquitetura sediados em Miami – leia-se, sediados nos terrenos de uma imaginação de “futuro” fundada por uma elite branca. O filme está a todo momento usando de uma série de planos abertos para tentar capturar esse esvaziamento simultaneamente territorial e psicológico de uma região que foi pensada para representar esse “futuro” e que, no entanto, pela evidência visível de seus tratores estacionados e pelos guindastes imóveis – e é importante observar que essas máquinas da construção civil são filmadas aqui somente nesse estado de ora imobilidade, ora lentidão – mais se assemelha a uma fantasmagoria de sua própria ambição.



FIGURA 5: Print de tela

“O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem”. São com essas palavras, ditas numa narração em off pelo coreógrafo Gatto Larsen, que *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, coloca em colisão essas duas imagens (Fig. 5): a primeira, o plano aberto de uma cidade e seus gigantes equipamentos de construção. Logo depois, surge um grupo de três homens, todos negros, emulando em seus corpos a coreografia automatizada e robótica dessa cidade e das máquinas que fundam seus edifícios no chão. Ao centro do quadro, um desses homens vira um corpo-britadeira. Do lado direito da tela, um outro dá voltas em torno de algum eixo invisível que o parece puxar sempre para o mesmo lugar. No canto esquerdo, o terceiro sujeito está ajoelhado criando movimentos com os braços que podem tanto indicar gestos de reverência como tentativas frustradas de alguém que não consegue se erguer. A dança lateja transe. A música que faz surgir esse transe é das máquinas de construção. “Os dias se movem sem sair do lugar”, Gatto Larsen havia dito pouco antes em seu ensaio sobre a cidade. Os três homens que têm como cenário de fundo carros, viaduto, uma construção que se assemelha a uma fábrica e um gigante guindaste se movem igualmente sem conseguir sair do lugar. Uma cidade dá voltas em torno de si mesma e todo movimento se torna, na verdade, um transe coletivo da

imobilidade e do autocentramento. Um transe que, não obstante, produz um pensamento sobre a condição urbana. Um transe de saberes ainda não domesticados pela palavra.

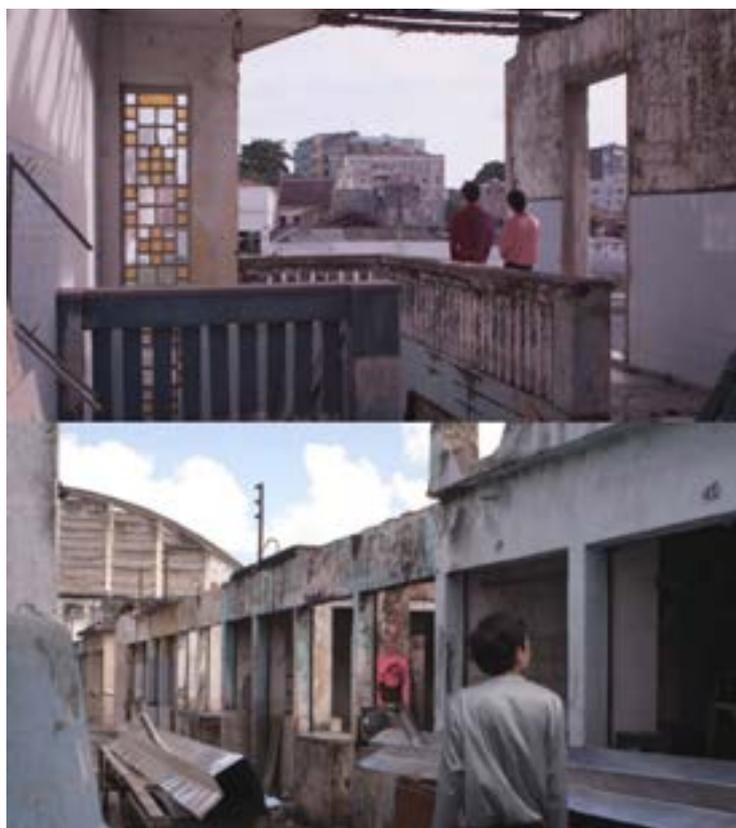


FIGURA 6: *Print de tela*

A cidade pela qual se anda em *A Seita* (2015), de André Antônio, foi, de fato, abandonada por boa parte da humanidade, que decidiu colonizar outros territórios, no caso “colônias espaciais”, onde as pessoas não mais dormem e, portanto, não mais sonham. O Recife de 2040, onde e quando o filme se passa (Fig. 6), é dessa forma uma cidade que, embora esteja largada às ruínas e às poucas pessoas que nela sobraram, ainda consegue criar núcleos de resistência onde é possível dormir e sonhar, onde é possível ser inútil. Mas a inutilidade e o abraço à indiferença não parte aqui de um pensamento previamente combativo. Caminhar desinteressadamente por uma cidade de construções abandonadas é antes um gesto que se funda no tédio e é por dentro desse tédio, tão presente na pele do protagonista e de seus amantes, que é possível vislumbrar um tempo outro que não mais atende ao tempo funcional das “colônias”. Poder sonhar é, sobretudo, poder pertencer a uma outra estrutura de tempo, uma em que todas as convenções de causalidade e linearidade evaporam. A contemplação dos espaços vazios

enquanto ação diletante é um despropósito e isso é um fim em si mesmo. Leia-se: as ruínas da cidade não mais funcionam para um propósito de cidade da mesma forma que os corpos *queers* e dândis igualmente nunca funcionaram a um propósito de “progresso”. O dandismo é um elemento importante para atravessar os modos de pensamento fílmico elaborados quando se colocam esses sujeitos em sobreposição à cidade. O fato, por exemplo, de que os corpos são sempre filmados de longe nos momentos em que observam o entorno de paredes sujas, azulejos quebrados e caminhos de cupins, é uma adesão formal ao próprio *éthos* distanciado e indiferente do dandismo, posto que este seria:

Um modo de se relacionar com o mundo que, por um lado, privilegia a doçura agradável do esteticismo, da beleza, da elegância, da delicadeza, do pitoresco ou pictórico, isto é, uma ordem e, por outro lado, paradoxalmente, pondo em xeque essa “ordem”, como que a esvaziando, ao privilegiar a superficialidade, a frivolidade, a fragilidade, o artifício, o lúdico, a ironia ou *wit*, a indiferença ou a frieza (BARBOSA; LOPES; NEVES; DUARTE FILHO, 2019, p. 69).

Em uma das imagens, o protagonista (Pedro Neves) que observa a cidade-ruína de dentro de uma escola abandonada tenta dar conta dos afetos que o preenchem enquanto caminha por esse espaço: “não é nostalgia, é outra coisa, como se meu corpo ainda conhecesse esse lugar”. Ele pode tanto estar se referindo ao fato de ter estudado também nessa escola, como também, numa perspectiva mais subjetiva, ter profunda aderência psicológica a esse espaço em função de uma irmandade entre corpos – ele e as construções desabilitadas – que não “servem”.

As questões temporais que se expandem a partir das sequências em questão são fundamentais para observar o que pode ser inferido sobre o cinema brasileiro dos anos 2010 quando ele manifesta, em várias sequências (as escolhidas aqui são apenas algumas delas) esse sintomático afeto da derrelição em planos abertos que colocam um certo projeto de cidade em questão. É imperioso então refletir sobre os regimes de temporalidade que atravessam especificamente essas sequências fílmicas. São tempos lineares? Cíclicos? Que relação as durações estabelecidas por essas imagens criam com os espaços que elas ocupam?

OS TEMPOS CÍCLICOS

Em que espaço de tempo é possível localizar o abandono quando este parece ser um projeto ainda em construção? Por que as sequências que se encontram neste artigo carregam dentro de suas composições um tempo que parece em vários momentos ser um “agora” que

simultaneamente já aconteceu e ainda não chegou? Essas perguntas me movem ao desafio de indagar a própria noção de tempo com a qual a epistemologia ocidental nos habituou a ler o mundo. Por um lado, é inegável que essa mesma epistemologia abre brechas – e apresenta rasgos – fundamentais para o deslocamento do tempo e, particularmente da história enquanto linearidade em inequívoca caminhada rumo a um futuro “melhor”. A se contar todas as vezes que essa noção de história foi contestada seja pela crítica à linearidade a partir da ideia do “eterno retorno” em Nietzsche, pela própria “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) e possibilidade de “sobrevivências” (*Nachleben*) em Aby Warburg e, claro, pelo “anjo da história” benjaminiano que, em lugar de ver “uma cadeia de acontecimentos, vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Os dois instrumentos teóricos que serão aqui dispostos para pensar as sequências em questão são a noção de “tempo espiralar” desenvolvida por Leda Maria Martins e as premissas do “tempo Exu” esmiuçadas por Muniz Sodré no livro em que ele se debruça sobre o pensamento Nagô.

O tempo em “espiral” que cria o movimento cíclico de constante encontro entre esse passado diante e o futuro detrás está também nas bases de uma noção filosófica-conceitual de matriz africana de “tempo espiralar”, a qual Leda Maria Martins acionará para falar de performances ritualísticas do Congado, sistema religioso afro-brasileiro fundado nas “encruzilhadas” entre religiões de matriz africana e europeia. É, portanto, a partir do corpo e dos movimentos que ele escreve dentro do ritual, que se estabelece um registro de temporalidade desviante de uma lógica de sequencialidade linear. Martins descreve o mito fundador do Congado, que é o aparecimento de Nossa Senhora do Rosário no mar durante o período de escravidão no Brasil e sua busca primeiro por um grupo de homens escravizados do Congo e posteriormente pelo grupo dos Candombes. Ambos tentaram cativar a santa a sair do mar e chamá-la para terra a partir de cânticos, batidas sincopadas e danças. Com o grupo do Congo ela se ergueu das águas, com o de Candombe, ela acompanhou as pessoas até a terra. As celebrações do Congado recriam esse mito fundador a partir de rituais intrincados e complexos que, dependendo de onde é performado, assume características particulares. Mas alguns elementos centrais são comuns a todo Congado. Martins frisa que nessas dramatizações há três enunciados fundamentais:

- 1) A descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravo; 2) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e dança regidos pelos tambores; 3) instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico (MARTINS, 2002, p. 80).

Nesse movimento de reversões simbólicas e a instituição, via ritual, de outra ordem de poder, Martins afirma que o texto mítico católico é rasurado e sobre ele se cria uma outra escritura em que Nossa Senhora do Rosário passa a evocar também “mães ctônicas africanas”.

A estrutura palimpsestica e fabular dessas encenações reverte, portanto, processos de dor em processos de libertação e “insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana” (MARTINS, 2002, p. 83).

Essas reversões e deslocamentos, no entanto, só são possíveis porque há dentro das performances do Congado gestos mobilizados pelas chamadas guardas que atualizam uma concepção elementar dentro da epistemologia africana que é o da ancestralidade. Fala-se de uma cosmovisão em que a reverência aos ancestrais não se reduz a uma reverência ao passado, mas sim às possibilidades de vida, incluindo nela aquilo que seria entendido como futuros possíveis e desejáveis. Pois que a ideia de ancestralidade implica necessariamente em circuitos que fazem cruzar o mundo dos vivos, dos mortos, do material e do divino, do individual e do coletivo. A convocação dessa ancestralidade dentro do ritual se dá a partir de corpos, muitas vezes ornados de objetos/instrumentos musicais que emitem sons, em cânticos e danças que, ao mesmo tempo que reverenciam os antepassados, criam “seus próprios tons e pegadas” como que afirmando algo sempre novo mesmo em danças que se repetem ritual após ritual. É sobre esse movimento dos corpos que Martins se debruça para criar a imagem de um tempo que condensa no presente da ação performática a simultaneidade do passado e do futuro:

O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do curviliniamente *ainda é e já é*, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida (MARTINS, 2002, p. 86-87, grifos da autora).

O corpo que performa dentro dessa convocação de ancestralidades produz: 1) o que Pierre Nora chama de ambientes de memória (*milieux de mémoire*), que são diferentes do que lugares de memória (*lieux de mémoire*), ou seja, dos espaços institucionais que organizam, catalogam e oficializam a memória, tais como museus, bibliotecas e monumentos públicos e 2) o que a própria Leda Maria Martins chama de *oralitura*, uma escrita do corpo criada a partir de coreografias côncavas e convexas que abrem o tempo do acontecimento da performance em uma espiral onde repetições são sempre originais.

O repertório da ancestralidade está também atravessado na complexa concepção de tempo no pensamento nagô a partir da figura de Exu. É com um aforisma popular que Muniz Sodré começa seu caminho pela compreensão filosófica do conceito: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Para que se possa chegar à operação de tempo dada pelo aforisma é preciso, primeiro, entender o lugar de Exu dentro das estruturas ontológicas e epistemológicas iorubá-nagô. A começar pelo fato de que Exu é uma força constituinte da vida. Pelo fato de que ele é o princípio da existência, não é possível haver vida sem Exu, e todos os seres vivos, da fauna e da flora, têm o seu próprio Exu.

Nesse sentido, a configuração do “eu”, dentro do pensamento Nagô, “não figura como fundamento da subjetividade e sim como uma unidade diferencial e pré-individual (*Exu*) investida de uma potência (*axé*) cuja intensidade se desdobra no desenvolvimento ontogenético do indivíduo” (SODRÉ, 2017, n.p, grifos do autor). Em outras palavras, não existe um tornar-se sujeito a partir de um processo isolado, atomizado, distante do entorno. Não há individualização, mas sim algo mais próximo àquilo que Jung chamaria de individuação (o indivíduo em ação), em que o “eu” só conquista um equilíbrio a partir de um constante e incessante movimento entre o cósmico e o físico. No caso de *Exu*, é ele o responsável por ir buscar no espaço suprassensível (*orun*) a matéria originária da vida (*ipori*, a placenta) e levá-la até o espaço natural (*aiê*). Essa comunicação que se estabelece entre o cósmico e o físico, entre o *orun* e o *aiê*, entre a água (o sêmen) e a terra (o útero) é dada por *Exu*.

Para além da dimensão comunicativa de *Exu*, existe uma importante dimensão erótica que, igualmente, abrirá chaves de compreensão de como a ideia de tempo se organiza nessa cosmologia. *Exu* compreende o erótico como uma força afirmativa da vida e, como tal, uma energia diretamente ligada ao sagrado. Nesse sentido, se distingue bastante, por exemplo, de uma moral sexual cristã, que faz uma associação muito imediata entre o “pecado original” e o sexo. A “*arkhé* africana reserva ao erótico uma dimensão de ambivalências – profundidade e mistério – mais ampla do que a implicada na simples reprodução sexual ” (SODRÉ, 2017, n.p).

Eis um ponto fundamental para a compreensão do tempo dentro desse princípio vital que é *Exu*. O erótico quando lido apenas como uma ação com vistas à reprodução dos seres e, particularmente, do ser humano, obedece a uma estrutura cronológica do pensamento pois pressupõe a atividade sexual como uma linha de continuidade das espécies. Para o pensamento nagô, o sexo é antes um processo de comunicação entre ancestralidade e descendência, entre o dentro e o fora. O sexo é uma insubordinação à materialidade de um corpo mortal, uma vez que o gozo cria uma comunicação direta com o mítico e o sagrado e esse elo é capaz de abrir o tempo da vida, não mais como continuidade, mas como acontecimento.

É pela noção de *acontecimento* que Sodré introduz as diferenças mais centrais entre o tempo *Exu* e o tempo que se temporaliza como medida. O acontecimento, neste caso, não pode ser lido como um evento, mas como uma experiência singular e única, que rompe o fluxo das coisas porque introduz algo radicalmente novo. Não se trata, no entanto, de um ponto “original” que se possa datar, mas de uma potência de começo porque estabelece um princípio (princípio enquanto fundamento) tanto do ponto de partida quanto do ponto de chegada. “Em outras palavras, o acontecimento é o começo de algo *que vem*, de um *a vir*, mas um começo que se dá *no meio*” (SODRÉ, 2017, n.p).

Exu, que é simultaneamente a representação do ancestral e do descendente, condensa assim a imagem – e talvez essa seja a forma mais fácil de compreender o tempo *Exu* – de um

“agora” que surge a partir da coexistência entre o nascente e o poente, visto que esses dois fenômenos, quando observados de uma distância da Terra, acontecem sempre exatamente no mesmo momento. É o agora, portanto, que funda todos os tempos, o começo e o fim. E porque é esse agora que possibilita o desdobramento para frente e para trás do tempo, que se pode entender “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Pois que “hoje”, em Exu, é o acontecimento-princípio que coexiste, tal como o nascente e o poente, com o passado.

Existe aí uma ruptura drástica com a ideia de tempo linear e, mais substancialmente, com um princípio de irreversibilidade de todas as coisas e, por consequência, de sistemas de poder que se alimentam não apenas de um direcionamento para “rumo ao futuro”, mas mais particularmente na noção de que não é possível reverter o tempo, pois isso faria extinguir o medo e, portanto, a possibilidade de fundar regimes de poder com base na administração desse medo.

Diante dessas perspectivas de tempo, volto à pergunta: em que espaço de tempo é possível localizar o abandono quando este parece ser um projeto ainda em construção? Não foram poucos os filmes, entre ficções, documentários e as várias narrativas híbridas, que durante os anos 2010 se debruçaram sobre os pactos existenciais de se viver em grandes centros urbanos e todo mal-estar gerado por projetos desenvolvimentistas impostos sobre as cidades. Mas em alguns títulos em especial, é possível perceber esse cinema apontando a câmera para um acúmulo de ruínas – a “catástrofe única” de Benjamin – que, mais do que imaginar ambientes distópicos do presente e do futuro, projeta na verdade imagens potencialmente arqueológicas. O que se enquadra só virá a acontecer porque, de fato, já aconteceu.

■ O TEMPO DAS RUÍNAS FUTURISTAS

Vejamos novamente os prédios corroídos de *A Seita*. O filme traz em seus créditos de abertura enquadramentos fixos com várias imagens de um Recife desertificado no imaginado ano de 2040, com ruas e prédios vazios. A projeção distópica é uma presença imediata do filme. Mas porque esse é um trabalho que joga o jogo da superficialidade, essa distopia se torna, no último bloco do longa, disfarce para um outro tipo de espaço com o qual o filme compactua mais firmemente, um espaço que é literalmente sonhado em nome de uma experiência coletiva. “A Seita” em questão é um grupo de pessoas que se reúne num ambiente dedicado à contemplação esteta, ao “belo”. São elas quem planejam eliminar o efeito da vacina dada à população para que esta não possa mais nem dormir, nem sonhar. Na sensibilidade dândi, a capacidade de se colocar

dentro do tempo suspenso do sonho é uma estratégia de enfretamento a um sistema que impõe não somente uma relação utilitarista com o mundo, mas sobretudo uma recusa a funcionar dentro de uma estrutura temporal guiada por uma ideia de evolução.

Quando um dos personagens do filme, dentro de mais um dos espaços em ruínas que são colecionados na narrativa, diz: “não é nostalgia, é outra coisa, como se meu corpo ainda conhecesse esse lugar”, é possível pensar a performance do corpo dândi simultaneamente apático e sonhador como um ambiente de memória (*milieux de mémoire*). Um corpo que nos deixa ver o tempo em um ciclo de apatia e delírio, que é a memória que se vive nesse espaço. A própria estrutura do filme em revelar essas paisagens de ruínas como repetições que vão aparecendo e reaparecendo na narrativa indica que esses corpos e a maneira como eles posam para a câmera estão ali como uma reencenação dessa condição onírica que fissuram uma temporalidade homogênea. Ainda que *A Seita* passe longe de qualquer debate sobre a estrutura espiralar de ancestralidade convocada, por exemplo, pelos rituais do Congado, é importante observar como ele também se utiliza dos corpos em cena como manifestações materiais do tempo enquanto uma performance contemplativa em eterno retorno.

A apatia é também uma presença central em *Mate-me por favor*, cuja sequência final captura mais um terreno baldio diante de edifícios ao fundo e onde se vê, aos poucos, figurações zumbis (figurações ruínas) surgirem em cena, adolescentes mortos caminhando rumo ao nada que se coloca diante deles. As retroescavadeiras prostradas sobre a avenida da Barra da Tijuca não são, nesse sentido, objetos que catalisam a ideia de desenvolvimento, mas sim máquinas que quando simulam erguer o futuro, escavam ossos de uma classe média que devora a si mesma. Assim como *A Seita*, o filme de Anita Rocha da Silveira não apenas flerta com uma estética *camp*, do exagero e do artifício, mas cria um ambiente que é, tal como na sequência em que se escuta uma locutora de rádio falar de “tempos de medo, de terror, de pesadelo”, onírico, não-real. Mas, ao contrário do que acontece em *A Seita*, o sonho não é mais uma estratégia de recusa a um sistema, o sonho é um pesadelo do qual não se consegue escapar. Em função disso, os códigos do gênero terror são acionados em vários momentos. O tempo do filme, não à toa, é ditado por assassinatos em série de adolescentes, ou seja, por mortes que surgem como acontecimentos repetidos e, no entanto, originais.

No processo de tentar capturar outras estruturas de tempo, esse cinema cria também corpos que, tais como aqueles que se movem em coreografias côncavas e convexas na sequência-chave de *Esse amor que nos consome*, produzem *oralituras* sobre a experiência urbana (que bibliotecas saberão guardar esses escritos?) e mimetizam esse tempo cíclico que não para de se repetir, ainda que a cada repetição, um acontecimento novo exploda o tempo para todos os lados. O filme de Allan Ribeiro, aliás, faz dentro dele mesmo um exercício de transformar a cidade em um

espaço de encruzilhadas, onde o externo e o interno se encontram, se atraem e se repelem a partir justamente das performances de dança. A montagem dentro do filme que sai da paisagem fria de um Rio de Janeiro tomado por máquinas de construção e prédios gigantes para a imagem de dançarinos numa coreografia de transe que emula os movimentos dessa mesma cidade pode ser lida como uma montagem-encruzilhada, no sentido específico de que ela cria um ponto de encontro e dispersão entre o ser a cidade e o ser na cidade. Usando esse conceito como uma chave teórica para observar os ritos do Congado, Martins escreve:

Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo da cultura banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (...) Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é um lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2002, p. 73).

A encruzilhada é, portanto, um operador capaz de simultaneamente articular os cruzamentos e irradiações entre espaços ("centramento e descentramento"), como os cruzamentos e a irradiações entre tempos ("origem e disseminação"). O tempo de *Branco sai preto fica*, por exemplo, encontra-se na encruzilhada da história e, não à toa, termina explodindo para todos os lados em seu desfecho. Fala-se de um filme que acontece em um tempo que não conseguimos localizar com precisão e se articula com ideias de passado e futuro estranhamente situadas em um infinito aqui-agora. Na cartela que surge antes da primeira imagem do filme, lê-se: "Antiga Ceilândia, Distrito Federal", de onde se deduz em um primeiro momento que o filme se desenrola no passado. O passado, no entanto, é o único projeto de futuro para Ceilândia, enquanto o futuro parece já ter chegado.

O espaço vazio que o agente Dimas Cravalança percorre até chegar à sua máquina do tempo é também o espaço de apagamentos históricos que atuam na supressão de qualquer horizonte possível. Portanto, Dimas não é apenas um personagem que sai, na cena em específico, de um ponto A em direção a um ponto B. Ele é uma força que, ao cruzar a tela, imprime sobre essa imagem uma rasura, uma falha no sistema. Sua existência é um bug nos modos de organização do mundo tal qual o conhecemos, cuja lógica figurativa comporta a presença de prédios gigantes, mas não comporta esse corpo estranho. Ele é a pregnância do desvio que se encontra presente também, ainda que não na mesma intensidade, nos corpos dândis que se recusam a serem funcionais em *A Seita*, nos bailarinos que rompem com a normalidade da cidade ao criarem uma performance espiralar sobre o automatismo da mesma cidade. São pessoas que estão para o regime espaço-temporal dos centros urbanos tal como peças defeituosas estão para máquinas que todos se recusam a desligar.

Há particularmente em *BSPF* uma outra chave de leitura das imagens que se agrupam neste artigo. Porque se falamos de conceitos de espaço e de tempo que latejam entre as sequências, estamos lidando não apenas com registros de memória inscritas nos corpos e as pulsões de ação, poesia ou dormência que se desdobram dessas memórias, mas no caso da cinematografia de Adirley Queirós, lidando também a perspectiva de uma reversibilidade da história e, portanto, tal como no tempo Exu, de uma reversibilidade do tempo. Isso só é possível pelo gesto de reivindicar aquilo que, em *BSPF*, Cláudia Mesquita dá o nome de “contra-ficção” (MESQUITA, 2015) visto que esta aciona ferramentas da ficção científica para levar um viajante do tempo a um tempo que não se consegue situar, porque a cidade periférica visitada por esse sujeito é uma que simultaneamente já existiu, ainda existe e permanece existindo no futuro.

NOTAS CONCLUSIVAS: O TEMPO E OS TRAUMAS

A história relida pelo ponto de vista do trauma mobiliza a reversibilidade do tempo porque é o trauma que aciona o gatilho para a imaginação. “O foco no trauma é legítimo em nações ou grupos de pessoas que estão tentando criar ajustes de contas com a história de violências sofridas ou violências perpetradas” (HUYSSSEN, 2003, p. 9, tradução minha). O argumento de Huyssen é, na verdade, lido em seu texto como uma exceção à regra. Ou seja, a regra deveria ser entender o trauma não como elemento central da análise histórica, mas como uma das camadas que precisam ser articuladas em um panorama internacional. Colocar o elemento traumático como eixo central da observação só valeria em casos de lugares onde as pessoas estariam tentando lidar com o passado e o presente de violências. A pergunta é inevitável: mas que lugar no planeta não se encaixa nesse perfil? Não seria o problema mesmo da história ocidental criar fronteiras bem definidas entre o que é, ou não, um espaço de violência?

No mesmo texto, Huyssen afirma que a “crise da história” no novo milênio se dá não somente porque a versão iluminista de que essa disciplina serviria para evitar erros do futuro teria se provado falha (e o exemplo usado para provar esse equívoco é sempre o do Holocausto, nunca do projeto colonial), mas porque estaríamos vivendo um momento de compressão cada vez maior do tempo-espaço. Há, segundo ele, uma “devagar, mas palpável transformação na temporalidade de nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudanças tecnológicas, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2003, p. 21, tradução minha) e isso estaria fraturando a noção de continuidade do tempo.

Certamente, em um contexto global em que as discussões sobre memória e história participam de uma agenda que inclui ações nas instituições que representam o *lieux de mémoire*, as preocupações com essa quebra na noção de continuidade por uma compressão do tempo-espço são legítimas. No entanto, quando se observa algumas imagens mobilizadas por vários filmes brasileiros dos anos 2010, o referencial dessa específica “crise da história” parece ser insuficiente para dar conta do *páthos* ruína que pulsa nessas sequências justamente porque não consegue se articular com outras possibilidades de regimes temporais que não seja exatamente esse da continuidade, da sequencialidade.

Sem o conceito de tempo cíclico ou espiralar, se torna difícil entender como esses filmes reforçam um estar no mundo e, particularmente, nas grandes cidades, como uma experiência de viver numa narrativa que coloca as pessoas em constante estado de *déjà-vu*, observando paisagens de ruínas que anunciam aquilo que já aconteceu. Os dândis de *A Seita*, os bailarinos de *Esse amor que nos consome*, os adolescentes de *Mate-me por favor* e o viajante do tempo de *Branco sai preto fica* estão todos habitando um espaço onde o tempo dá voltas sobre si mesmo e onde a ideia de “futuro” é instrumentalizada para camuflar traumas que se repetem sem cessar.

A escolha das sequências selecionadas desses quatro filmes se dá a partir de instantes dentro das narrativas em que as imagens abrem o tempo para frente e para trás, quando a câmera registra a materialidade desse estado de suspensão em que a própria constituição retilínea da linha passado presente futuro é questionada, posto que todas essas narrativas estão diretamente se endereçando a um debate sobre a falência de projetos de cidade que apostaram e apostam em modelos de especulação imobiliária, gentrificação e projeções de futuro que apenas repetem estruturas coloniais.

Mas, sobretudo, é com o conceito de tempo cíclico ou espiralar que fica possível perceber como o futuro estacionado, imobilizado e amputado de *Branco sai preto fica* não cansa de se atualizar. Do mesmo modo que a pedra que Exu atirou hoje para matar um pássaro ontem é “a metonímia do acontecimento”, como frisa Sodré, Dimas é a metonímia da própria história do Brasil, um corpo negro que, em sua viagem no tempo, permanece para sempre preso em um agora que se suspende no momento em que o disparo da sirene é acionado. Dentro de sua máquina do tempo, Dimas é assombrado pelos eventos daquele 5 de março de 1986, quando o baile *black* que acontecia no Quarentão, em Ceilândia, foi invadido pela polícia, ferindo e mutilando vários homens negros como ele. Dentro dessa mesma máquina do tempo, é possível ver Dimas parar diante das imagens de seis policiais militares que armaram uma emboscada em um baile funk na periferia da cidade de São Paulo, matando com isso seis jovens negros, que tinham entre 14 e 23 anos, na madrugada do dia 2 de dezembro de 2019. O dia 5 de março de 1986 e o dia 2 de dezembro de 2019 são o mesmo dia de vários outros dias em que o mesmo gesto acontece e, no entanto, eles se tornam acontecimentos porque são radicalmente novos nas rupturas que provocam.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. Inúteis, frívolos e distantes: à procura dos dândis. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HUYSSSEN, Andreas. Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit, 2002.

MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). XXVI Encontro da Compós- GT Fotografia, Cinema e Vídeo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>.

MESQUITA, Claudia. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em *Branco sai, preto fica*. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (org.). Brasil distópico. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Vozes, 2017. *E-book*.

[1] Principal túnel que liga a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro ao bairro da Barra da Tijuca.

Ativez e resistência na representação do Outro em Dulce Sudor Amargo de Miguel Rio Branco

*Pride and resistance at the other representation in Dulce Sudor Amargo
of Miguel Rio Branco*

RAFAEL CASTANHEIRA

Doutor em Comunicação (2017) pela Universidade de Brasília (UnB) e Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, possui mestrado em Artes e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2003) e especialização em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Cândido Mendes – RJ.
<http://orcid.org/0000-0002-2878-667X>
emaildocastanheira@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar algumas fotografias de Miguel Rio Branco que, diferente de muitos de seus predecessores que atuaram na documentação de determinados grupos sociais no Brasil, buscou romper com a representação do Outro segundo uma visão externa, estereotipada e unívoca. Ao documentar grupos marcadamente oprimidos como prostitutas e moradores de ruas, ele produziu não apenas imagens libertas do olhar romântico predominante entre fotógrafos viajantes que percorreram o território brasileiro a partir da segunda metade do século XIX, mas, sobretudo, narrativas visuais que transcendem a função exclusivamente informativa e, por vezes, denunciadora das fotografias dos dramas sociais do país realizadas em meados do século XX por fotojornalistas nacionais ou estrangeiros.

Palavras-chave: Fotografia; Dulce Sudor Amargo; Miguel Rio Branco.

ABSTRACT

This article aims to analyse some photographs of Miguel Rio Branco who, unlike their predecessors in the documentation of certain social groups in Brazil, sought to break the Other's repress oppressed like prostitutes and homeless, he produced not only images free from the romantic and exotic eyes prevalent among the pioneers of photography who travelled the Brazilian territory from the second half of nineteenth century, but also visuals narratives that transcend the informative and complaining role of the social drama's photographs made by both national and foreign photojournalists through the twentieth century.

Keywords: Photography; Dulce Sudor Amargo; Miguel Rio Branco.

INTRODUÇÃO

No livro “Fotografia Brasileira Contemporânea”, publicado por ocasião da exposição homônima, realizada em Frankfurt, em 1994, o museólogo e curador Paulo Herkenhoff analisa a história recente da fotografia brasileira e observa que durante a ditadura de 1964 a cultura no país voltou-se para a formulação de estratégias políticas para fazer frente ao regime militar, como a tática prevaiente da denúncia sutil através do fotojornalismo. Ele observa, porém, que com a lenta distensão política no final da década de 1970 a fotografia começou a se abrir para diferentes formas de expressão, se libertando “daquela tarefa de revolta e defesa da liberdade” (HERKENHOFF, 1994, p. 43).

Esta exposição apresentou três gerações de fotógrafos, cujas imagens, segundo seu curador, “não pretendem ser um retrato do Brasil, mas o recorte de uma atitude”. Nela, Herkenhoff aponta Miguel Rio Branco (1946 -), juntamente com Claudia Andujar (1931 -) e Mário Cravo Neto (1947 - 2009), como integrantes da primeira geração que, na década de 1970, mostrou uma “atitude de experimentação que se expande, alcançando seu ponto principal na atualidade”. Além disso, Herkenhoff ainda afirma que esses fotógrafos “vivem a busca incessante da alteridade, da apreensão desse ser incomensurável, o Outro”, ressaltando o fato de que, numa sociedade complexa como a brasileira, com sua violenta história, sua formação étnica e sua estrutura de classes, a cultura do século XX mantém um traço de busca de identidade nacional contra um passado colonial (HERKENHOFF, 1994, p. 43-44).

Nesse sentido, a motivação deste artigo, se deu pela tentativa de compreender tal atitude pioneira de Miguel Rio Branco que poderia ser identificada como fundadora de uma nova fase na fotografia brasileira. Afinal, além de explorar novas estratégias estéticas que flexibilizam as fronteiras entre arte e documentação, seus trabalhos marcariam um momento singular na história da fotografia no Brasil em que os sujeitos fotografados – moradores de rua, pequenos comerciantes e, principalmente, prostitutas – vivem um processo dialógico de construção de sua identidade.

Assim, esta “atitude de experimentação” poética e politicamente engajada para construção da representação do Outro, que o coloca em estado de resistência frente às adversidades da vida, contrastaria não apenas com os retratos dos “tipos sociais” realizados sob o olhar exótico e romântico dos fotógrafos viajantes que percorreram o território brasileiro a partir da segunda metade do século XIX, mas também com os registros de fotojornalistas nacionais e estrangeiros que atuaram nas revistas e jornais em meados do século XX documentando e denunciando os dramas sociais, a pobreza e violência no país. Por isso, se torna necessária aqui uma breve apresentação histórica dessas documentações no Brasil antes de se analisar os trabalhos de Rio Branco.

BREVE HISTÓRICO DA DOCUMENTAÇÃO NO BRASIL

O advento da fotografia se deu no início do século XIX, período marcado por uma concepção de História inspirada na filosofia positivista, na qual o conceito de documento histórico estava diretamente associado à noção de prova. Esta época era considerada como a “era da revolução”, em razão das grandes revoluções sociais e políticas que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa, notadamente na França. É então neste cenário de revolução e progresso científico que esse novo tipo de imagem surgiu, juntamente com a rápida industrialização, o crescimento das ferrovias, uma acelerada concentração de pessoas nas zonas urbanas vindas das áreas rurais, uma crescente estratificação da sociedade em grupos de operários, comerciantes e um pequeno número de magnatas.

O conceito de fotografia enquanto imagem objetiva e utilitária estava em consonância com a racionalidade instrumental, a mecanização e o espírito capitalista da época. Desde a divulgação de sua invenção, o seu suposto poder de reproduzir com exatidão a realidade lhe assegurou um caráter essencialmente documental. Em seu discurso realizado no dia três de julho de 1839, François Arago anunciou, na Câmara dos Deputados, em Paris, a invenção da fotografia por Louis Jacques Mandé Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce (já falecido na época), ressaltando as qualidades técnicas e as capacidades deste novo tipo de imagem (o daguerreótipo) de contribuir com os mais variados campos da ciência e da arte. Na ocasião Arago afirmou que:

Uma vez que esta invenção segue as leis da geometria, será possível restabelecer com um pequeno número de determinados fatores o tamanho exato dos mais altos pontos das estruturas mais inacessíveis (ARAGO, 1980, p. 17).

Nesse contexto, a fotografia foi promovida pelas sociedades industrializadas como um dos meios mais apropriados para registrar as transformações físicas das cidades, as guerras, as revoluções, os desastres naturais, as condições da vida cotidiana dos homens no mundo, bem como para representar a visão científica sobre as plantas e animais pesquisados pelas ciências biológicas, os sintomas de doenças tratadas pela medicina, os fenômenos dos astros e corpos celestes estudados pela astronomia e sobre tantos outros objetos de pesquisa nos mais variados campos do saber para os quais a fotografia tornou-se uma das principais ferramentas de análise.

A nitidez das imagens, a organização em ensaios ou séries e os métodos de catalogação e arquivamento em temas específicos eram algumas das exigências destas documentações que, a partir de meados do século XIX, buscaram descobrir, registrar e, muitas das vezes, servir com instrumento de colonização e dominação das mais diversas regiões a fim de construir uma “enciclopédia visual” do mundo. Como destaca Souza (2000), os exploradores europeus, por exemplo, se dedicaram às missões fotográficas com objetivos científicos na África e também

com intuito de documentar o ambiente e as populações principalmente na Ásia e no Oriente Médio, visando fornecer imagens “exóticas” bem ao gosto das sociedades europeias da época que fomentavam, por sua vez, o comércio de postais ilustrados com retratos e vistas dessas regiões, sobretudo do Egito

No Brasil, assim como em outros países, a fotografia substituiu os retratos pictóricos e despertou o interesse das classes mais abastadas da sociedade pelas novas formas de representação que, comparadas à pintura, apresentavam-se muito mais próximas do real. Dessa forma, não tardou para que os primeiros fotógrafos estrangeiros, chegando ao país, oferecessem seus serviços como retratistas por meio de anúncios nos jornais locais.

Beneficiando-se dos novos processos do colódio úmido e, posteriormente, das placas secas já industrializadas, esses fotógrafos dedicaram-se ao longo da segunda metade do século XIX e começo do século XX à produção de imagens panorâmicas das cidades e paisagens naturais brasileiras, bem como de retratos dos “tipos sociais” do país. Essas imagens serviam não apenas como objeto de contemplação, mas também como instrumento de análise da realidade da população e do território do Brasil, dado que a fotografia era tomada como uma testemunha da verdade. No entanto, os modos de produção fotográfica nessa época já evidenciavam a capacidade do *medium* de não apenas registrar “realisticamente”, como também de construir representações fictícias que, não raro, traziam a marca de seu autor e o seu olhar romântico sobre a realidade, reforçando assim a ideologia do exotismo – característica marcante nos relatos dos viajantes europeus pelas terras brasileiras no século XIX.

Sobre, por exemplo, os retratos feitos em ambiente externo pelo francês Victor Frond (1821-1881), as historiadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004, p. 26) neles identificam uma representação idealizada do trabalho escravo “onde o negro é documentado na paisagem que circunda a casa grande em cenas plácidas, destituídas de qualquer indício de conflitos”. Já nas imagens construídas em estúdio fica evidente a encenação no conjunto de retratos de índios com objetos da vida indígena produzido por Marc Ferrez (1843-1923) e na “collecção de typos de pretos” realizada por José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) que registrava seus personagens em poses montadas diante de um fundo neutro ou de cenários pintados remetendo ao imaginário europeu. Assim, diante de um mercado em plena expansão no que se refere ao consumo de imagens exóticas, comercializadas à época principalmente no formato cartão-postal, a venda destas fotografias dependiam, salienta o fotógrafo e historiador Boris Kossoy, de uma produção “bem ao gosto da antropologia social e das teses racistas em voga na Europa” (KOSSOY, 2002, p. 174).

A fotografia ganha definitivamente relevância nas páginas das revistas ilustradas brasileiras que começam a perceber a sua força expressiva e, sobretudo, o seu poder de comunicação. Do final dos

anos 1930 até meados dos anos 1940, um novo e importante grupo de fotógrafos chegou ao Brasil, trazendo uma contribuição inestimável, tanto do ponto de vista técnico quanto do estético. Alguns destes fotógrafos estrangeiros vão se juntar a um grupo de fotógrafos brasileiros sintonizados com o movimento fotográfico internacional a fim de formarem a equipe de fotografia da revista *O Cruzeiro*, cujos trabalhos valorizarão um Brasil até então desconhecido (FERNANDES JUNIOR, 2003). Jean Manzon (1915-1990), Pierre Verger (1902-1996), Marcel Gautherot (1910-1996), Ed Keffel, Peter Scheier (1908-1979), José de Medeiros (1921-1990), Luís Carlos Barreto (1928-), entre outros, irão traçar um novo caminho para a documentação fotográfica brasileira, a qual estaria voltada predominantemente para o registro do brasileiro, sua cultura, suas crenças e seu cotidiano de trabalho e lazer.

Nessa época, a fotografia brasileira buscou captar a realidade do homem nas várias regiões do país, explorando temas como, por exemplo, as tribos indígenas, seu cotidiano e rituais, os jangadeiros do nordeste e os seringueiros do norte, as comunidades dos pampas no sul, os operários nas grandes metrópoles, os flagelados da seca, os sem-terra, os rituais afro-brasileiros etc.

De acordo com o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli (1999, p. 132), ainda no período em que a arte modernista estava fixada no mapeamento da paisagem humana brasileira, alguns fotógrafos já enveredavam para este mesmo foco, porém divididos em duas tendências. Enquanto uns seguiam “a preocupação dos pintores mais importantes da época”, outros, acompanhavam “uma tendência típica da ‘fotografia verdade’ internacional”. Chiarelli, no entanto, observa que, quando a arte brasileira se volta, nos anos 1950, para o discurso de suas especificidades e/ou para a exploração de seus limites, esta fotografia que buscava captar a realidade do homem local ganhou força e tornou-se

[...] se não a única vertente fotográfica existente no país, pelo menos aquela que teria encontrado um nicho definido, embora nublado, pelo fato de que, dentro dela, se justapõem a questão documental e a expressão artística (CHIARELLI, 1999, p. 132).

Os fotodocumentaristas se debruçaram sobre os mais variados temas e “a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro – ou a construção – da identidade do brasileiro”. Nesse sentido, ao mapear o Brasil humano e tornar visível as suas várias expressões e os modos de vida, “a fotografia brasileira de fato”, pergunta-se Chiarelli, “identificou o brasileiro, ou o homem brasileiro ficou identificado apenas através da imagem que este tipo de fotografia criou?” (CHIARELLI, 1999, p. 132).

Mais do que registrar a realidade do Brasil e do brasileiro, muitos desses fotógrafos ajudaram a construir esteticamente a imagem da nação a partir não apenas de um olhar estrangeiro, mas também de uma busca pelo mapeamento da paisagem humana brasileira, que era, desde os anos 1930, uma tendência da arte modernista brasileira, notadamente da pintura, caracterizada fortemente pela preocupação em criar uma iconografia nacional.

A partir dos anos 1960, como consequência do processo de industrialização, o Brasil testemunhou um período de crescimento nos centros urbanos e de aumento do êxodo rural, com o deslocamento de grande número de famílias para regiões mais ricas, como Rio de Janeiro e São Paulo, as quais já não conseguiam oferecer uma infraestrutura adequada àqueles que chegavam, em sua maioria, do Nordeste brasileiro, provocando um cenário repleto de problemas sociais nas capitais do país, assim como nas zonas rurais que sofriam pelo esquecimento e descaso do poder público. Além disso, este período foi também marcado por diversos conflitos políticos e ideológicos, devido à instauração de uma ditadura militar em 1964, cujo clima de repressão acabou motivando uma atuação cada vez mais crítica e politizada por parte de intelectuais e artistas que passaram a extrair da realidade as suas temáticas.

Ao analisar a produção fotográfica dessa época, Kossoy e Entler (1996) afirmam que “o diletantismo estetizado dos fotoclubes e os temas amenos da maioria das revistas ilustradas perdem espaço para uma produção mais engajada na denúncia dos problemas sociais”. Os pesquisadores destacam, além do Jornal do Brasil e do Jornal da Tarde, a revista Realidade como “aquela que foi uma das mais importantes publicações desse período” e ainda observam que, de um modo geral, a imprensa passou a dedicar mais espaço às imagens (KOSSOY, ENTLER, 1996).

Diante de um longo período de censura à imprensa e às atividades artísticas em geral durante a ditadura militar os documentaristas tiveram uma atuação cada vez mais crítica e politizada, utilizando a fotografia como representação fiel e objetiva da realidade, portanto, uma poderosa arma de denúncia contra desigualdades sociais e de luta pelos direitos civis. Entretanto, com o fim da ditadura e o início do processo de redemocratização em meados dos anos 1980, percebe-se o surgimento de produções experimentais de fotógrafos que continuam a tratar de questões sociais, porém com novas abordagens que dissociam seus trabalhos da exclusiva função informativa e, por vezes, denunciata da fotografia na imprensa.

Assim, a partir desse breve panorama histórico que abordou tanto as diferentes formas de representação do Outro quanto o conceito da fotografia como registro ou construção da realidade, este estudo propõe, a seguir, apresentar resumidamente a biografia do fotógrafo Miguel Rio Branco e o contexto de produção do seu primeiro livro intitulado *Dulce Sudor Amargo* (1985) para, posteriormente, analisar algumas de suas imagens.

■ O FOTÓGRAFO E O LIVRO DULCE SUDOR AMARGO

Miguel Rio Branco nasceu em 1946 e viveu até os 3 anos de idade em Las Palmas de Gran Canarias, na Espanha. Filho de diplomatas, desde cedo ele se acostumou com mudanças, tendo passado a sua infância nas cidades de Buenos Aires, Lisboa e Rio de Janeiro. Entre os anos 1961 e 1963, morou na Suíça, onde estudou e desenvolveu os seus primeiros trabalhos como ilustrador de um jornal local e cenógrafo de uma peça teatral. Nessa época, tomou gosto pelo desenho e pela pintura e realizou, em 1964, a sua primeira exposição, *Paintings and drawings*, na Galeria Anlikerkeller, em Berna. Neste mesmo ano, mudou-se com os seus pais para Nova York e fez um curso básico de fotografia durante um mês no *New York Institute of Photography*. A partir de então, passou a utilizar a câmera fotográfica com mais constância, tendo realizado uma série de fotografias nas ruas desta cidade que serviram, principalmente, como colagens em suas pinturas. Esse interesse pela articulação de diferentes mídias será desenvolvido ao longo de toda a sua carreira, sobretudo através livros fotográficos^[1] e instalações multimídias realizados no anos 1980 e 1990, o que lhe tornaram um dos principais nomes da fotografia e da arte contemporânea no Brasil.

De volta ao Brasil, ingressou, em 1968, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), mas abandonou o curso após seis meses de estudo. Ele tinha decidido que, para criar, não precisava fazer cursos acadêmicos. Assim, a sua carreira voltou-se à fotografia e ao cinema, atividades que surgiram praticamente ao mesmo tempo e lhe garantiram a subsistência durante os anos 1970. No começo dessa década, retornou à Nova York para estudar fotografia na *School of visual arts*. Entretanto, como já havia feito no passado, ele abandonou novamente os estudos por achar que a prática valeria mais a pena do que passar três anos nesse curso. Em 1972, com a morte de sua mãe, Rio Branco voltou ao Rio de Janeiro e dedicou-se, principalmente, ao cinema, trabalhando, ao longo de toda essa década, em muitos filmes como diretor de fotografia e câmera.

Após atuar como artista plástico, desenhando e pintando nos anos 1960, e como diretor de fotografia e realizador em cinema na década seguinte, Rio Branco se envolverá mais intensamente com o documentário fotográfico e o mercado editorial do jornalismo no começo dos anos 1980, quando ele tem algumas de suas produções reconhecidas e distribuídas pela *Magnum Photos* e publicadas em diversas revistas como *Stern*, *National Geographic*, *Geo*, *Aperture*, *Photo Magazine*, entre outras.

Embora tenha feito, em 1972, alguns contatos com a *Magnum*, foi somente em 1980, após apresentar a essa agência um ensaio produzido, um ano antes, no Pelourinho, em Salvador, que Rio Branco tornou-se o seu correspondente no Brasil. Ele havia acabado de realizar um trabalho para a revista *Geo* sobre meninos de rua em vários lugares do Brasil, durante o qual conheceu a comunidade do Maciel, localizada no Pelourinho., região que então passou a frequentar e fotografar

regularmente a região, período em que fotografou ruas, bares e casarões coloniais em situação de forte degradação, além de retratar crianças, homens e, sobretudo, um grupo de mulheres que trabalhavam como prostitutas. Assim, se este ensaio foi primeiramente produzido com o objetivo de compor as páginas de uma revista dedicada a publicações sobre meio ambiente, geografia, história e cultura mundiais para um público inclinado a temas “exóticos”, posteriormente, parte de suas fotografias ganham outra carga semântica ao integrar a narrativa do livro *Dulce Sudor Amargo*, publicado somente em 1985.

Dessa forma, cabe refletirmos sobre o contexto não apenas de produção do livro, mas também do mercado editorial do fotojornalismo internacional, mercado historicamente marcado por publicações que, embora amparadas no discurso da suposta neutralidade da fotografia, não apenas registram a realidade de países “distantes” e seus habitantes, mas, sobretudo, interpretam e constroem mundos a partir de modelos hegemônicos de representação.

Em uma série de ensaios intitulados *Desaprendendo Momentos Decisivos* (2019) a pesquisadora israelense Ariella Azoulay questiona as origens modernas da fotografia e sua relação com o colonialismo e a violência imperial. Ela afirma que a “fotografia, entre outras tecnologias, estava enraizada nas estruturas imperiais de poder e violência na forma de direitos exercidos sobre o outro” (AZOULAY, 2019, p. 120). Fazendo uma breve revisão histórica, Azoulay lembra que, com base no entendimento da fotografia como um procedimento de reprodução neutra da realidade, ela passou a ser usada por aqueles que dispunha destes meios (nações imperialistas industrializadas) para registrar o mundo das pessoas, mesmo sem a permissão dos donos desses mundos, geralmente em regiões como Ásia, África e América Latina. Em sua teoria, esse suposto “direito” de dissecar e estudar por meio de fotografias o mundo das pessoas – direito de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar – é por ela considerado um tipo de “violência do ver”, já que pressupõe um suposto direito universal de ver que contemplaria “todos”, mas não respeita o direito de as comunidades fotografadas poderem rejeitar que seus corpos e objetos sejam indiscriminadamente acessados e representados em imagens.

A pesquisadora escreve ainda que, “desde o estágio inicial da fotografia, presumia-se que os fotografados, e não os espectadores, deveriam fornecer recurso e mão de obra barata para esta empreitada fotográfica em larga escala”, sendo considerados figurantes, atores secundários ou matéria-prima, ao passo que os fotógrafos constituiriam “a espinha dorsal da história da fotografia” (idem, p. 131). Em seguida, ela então destaca a relação desenvolvida entre a mais prestigiada das agências de fotografia, a *Magnum Photos*, e os fotógrafos que, como Miguel Rio Branco, para ela trabalharam. Para Azoulay, estes fotógrafos atuavam como “intermediários entre os fotografados – objetos da sua arte – e outros agentes imperiais” e, mesmo que não fossem empreendedores imperiais milionários nem visassem ao lucro, eles se beneficiavam da

dominação imperial dos mercados fotográficos, podendo ir “onde quisessem” no mundo e ainda reivindicar a autoria de fotografias que exibiam pessoas as quais não participavam do lucro de suas publicações. Assim, dispara Azoulay:

Ao ser concedido o direito de privar os outros do seu quinhão na fotografia, fotógrafos não necessariamente enriqueceram, mas possibilitaram que grandes corporações, coleções e instituições lucrassem com o trabalho gratuito e com a presença dos incontáveis fotografados que abasteceram a indústria (AZOULAY, 2019, p. 132).

Como correspondente da *Magnum* no Brasil por dois anos, Miguel Rio conhece as contingências do cargo e, ainda que tenha dele se beneficiado, não deixa de refletir criticamente sobre seus processos de produção. Em 1982, ele mudou-se para Paris e a sua situação como correspondente da *Magnum* ficou inviável, momento em que tornou-se *nominee* (nominado), uma categoria na qual o fotógrafo passa de dois a três anos como aspirante a membro da agência. Nessa época, realizou alguns trabalhos naquela cidade como, por exemplo, a documentação de bairros ocupados por africanos e antilhanos, bairros estes que estavam se tornando bastante degradados. Apesar da contundência e relevância do assunto, este tipo de documentação não costumava ser distribuído pela agência, pois “não era um tema que retrava o exotismo dos outros países”, critica Rio Branco (apud SIZA, 2010, p. 109). Em diversas das suas entrevistas, o fotógrafo, no entanto, tece elogios à agência *Magnum* por ela, diferente de outras agências e veículos de comunicação, enxergar os seus membros como autores e lhes dar liberdade para propor e desenvolver os seus projetos pessoais, embora nem sempre lhes permitisse controlar totalmente a edição e a apresentação dos mesmos. E é principalmente nestes processos de escolha e montagem das fotografias, nas páginas de uma reportagem ou nas de um livro autoral, que as construções dos discursos visuais são elaboradas por Rio Branco.

No final dos anos 1970, o Pelourinho encontrava em situação muito diferente daquela do passado, e também do presente. Desde meados do século XVI até o início do século XX, concentravam-se no ali as melhores moradias e o centro comercial e administrativo de Salvador. Entretanto, dos anos 1950 até o seu tombamento como Patrimônio da Humanidade e revitalização da sua área nos anos 1980 e 1990, o Pelourinho sofreu um forte processo de degradação devido à transferência das atividades econômicas para outras localidades da capital baiana, transformando o Centro Histórico em um local de criminalidade, violência e prostituição, assim como de moradias populares e reduto da cultura negra da cidade. É, portanto, nesse contexto que Rio Branco envolveu-se durante nove meses na documentação fotográfica e cinematográfica da comunidade do Maciel, registrando as ruínas arquitetônicas dos antigos casarões coloniais e retratando de maneira muita intensa, íntima e franca os seus moradores nas ruas e na porta de suas casas e, principalmente, algumas prostitutas em seus quartos.

Este mergulho na realidade social do Pelourinho deu origem à exposição *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (sic) que exibiu, em 1980, na Galeria Fotoptica, em São Paulo, e neste mesmo ano na Fotogaleria Funarte, no Rio de Janeiro, um conjunto de 50 fotografias coloridas das ruínas arquitetônicas do bairro e dos seus moradores, com destaque para as prostitutas que ali habitavam e trabalhavam. No ano seguinte, Rio Branco lançou o curta-metragem homônimo, filmado em 16mm durante três dias, também no Pelourinho, cuja edição, além de trilha sonora com músicas brasileiras e estrangeiras, incluía parte das fotografias realizadas na primeira incursão do fotógrafo na região, em 1979.^[2] E finalmente, em 1985, o fotógrafo publica *Dulce Sudor Amargo*, seu primeiro livro com 80 fotografias de Salvador, sendo a maioria pertencente ao material produzido na comunidade do Maciel.

Ainda que as fotografias feitas em 1979 componham a parte central de *Dulce Sudor Amargo*, Rio Branco insere, principalmente no início de sua narrativa, novas imagens produzidas cinco anos depois em outras regiões de Salvador. De maneira geral, uma atmosfera de tranquilidade e paz predomina nas sequências iniciais do livro, pois trazem fotografias de diversas situações corriqueiras do cotidiano da cidade. No entanto, após esta introdução que apresenta uma visão amplificada da capital baiana por meio de aspectos generalizantes da sua cultura (pescadores e jangadas, candomblé, praia, barracas de diversão, capoeira, etc.), eis que surge um grupo de imagens menos palatáveis da dura realidade do Pelourinho realizadas nas ruas estreitas e nos ambientes fechados e sombrios dos casarões e prostíbulos deste bairro.

Os retratos de prostitutas, em sua maioria negras, predominam nesse conjunto de imagens. Elas são registradas de maneira direta, e quase sempre frontalmente, revelando assim a abordagem franca de Rio Branco, que não parece ter lançado mão do flagrante como estratégia de captura do “real”, nem tampouco utilizado recursos ficcionais como, por exemplo, a direção dos fotografados ou a preparação das cenas. Além disso, a narrativa do livro propõe um sequenciamento e combinações de fotografias que articulam aspectos formais e semânticos e revelam as estratégias de seu autor para promover conexões subjetivas entre elas. Seja pelas tonalidades cromáticas, seja pelo tipo de iluminação ou mesmo pela escolha e forma com que objetos e pessoas são aproximados, Rio Branco constrói sequências e justaposições que evocam novos sentidos que vão além daqueles expressos nas fotos quando consideradas isoladamente.

OLHAR SOBRE O “OUTRO DO OUTRO”

As semelhanças formais das imagens num dos dípticos de *Dulce Sudor Amargo* (FIG. 1) podem ser facilmente identificadas, seja pela iluminação oblíqua que entra pela portas deixando parte dos objetos ou dos personagens parcialmente sombrios, seja pela coloração amarelada ou azulada da fachada dos casarões ao fundo ou ainda pelo estilo barroco das balaustradas do parapeito nas sacadas das duas fotografias. Entretanto, o que nele se destaca, e que predomina nesse conjunto de imagens do livro, é a associação estabelecida entre os corpos das mulheres, muitas vezes marcados por cicatrizes, e a precariedade de suas moradias. Na imagem da direita, a personagem, possivelmente uma prostituta, encontra-se encostada em uma parede corroída pelo tempo. Com as mãos na cintura, ela parece ter erguido a camiseta e deixado os seios à mostra para posar com altivez para o fotógrafo, demonstrando segurança e tranquilidade mesmo em um ambiente violento, como sugere a imagem à esquerda ao mostrar, entre outras coisas, um revólver em uma sacada que, por sua vez, parece ser a mesma da foto ao lado.



FIGURA 1: Sem título. Miguel Rio Branco

Fonte: RIO BRANCO (1985)

Aparentemente, não há flagrantes na produção dos retratos. Voluntariamente, as mulheres posam (ou performam) para as lentes de Rio Branco, que tampouco parece ter dirigido ou montado previamente as cenas. Como admite o fotógrafo, esta disposição para o trabalho advinha delas

próprias que, “pediam para serem retratadas e faziam os nus”, entregues posteriormente em formato de monóculos. Ele explica ainda que as fotos eram feitas pela manhã, quando

[...] todas estavam mais relaxadas; o lado pessoal estava mais presente do que o profissional, relacionado à noite, às drogas, à bebida e à sedução. Eram, portanto, as mulheres como sustentáculo de uma sociedade destruída pela ação do homem (RIO BRANCO apud BOUSSO, 2012, p. 22).

Diante da afirmação de Rio Branco de que as mulheres do Maciel eram “como sustentáculo de uma sociedade destruída pela ação do homem”, poder-se-ia perguntar se as fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, ao serem produzidas por um homem, cujas origem, formação e posição social eram bem distintas das delas, também não contribuiriam para a uma certa destruição social ao desumanizá-las ou objetificá-las pela maneira com que elas foram representadas (e publicadas) no livro? Trata-se de assunto delicado: a representação de corpos negros femininos a partir do olhar de um homem branco.

Sobre a condição e representação da mulher negra na sociedade, a filósofa e escritora Djamila Ribeiro (2020), enfatiza a existência na América Latina e Caribe de um olhar colonizador não apenas sobre seus corpos, mas também sobre seus saberes e produções. Em razão do histórico de invisibilidade, submissão e dominação pelos homens em sociedades patriarcais e racistas, Ribeiro ressalta a necessidade de as mulheres negras não apenas refutarem esse olhar colonizador, mas, principalmente, se autodefinirem. Com base nos estudos da filósofa francesa Simone Beauvoir e da escritora e teórica portuguesa Grada Kilomba, Djamila Ribeiro observa que se, para a primeira, a mulher (independente da raça) foi constituída como o Outro, já que vista como um objeto e, portanto, destituída de humanidade, para a segunda, a *mulher negra* ocupa uma posição de mais difícil reciprocidade, pois, numa sociedade suprematista branca, ao não ser nem branca nem homem, ela torna-se o *Outro do Outro*. Dessa forma, ao destacar a sofisticação na percepção que Kilomba traz sobre a categoria do Outro, Ribeiro salienta que esta dificuldade de reciprocidade coloca a mulher negra em um lugar ainda mais difícil do que os lugares da mulher branca e do homem negro, fazendo-a, então, experimentar “uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade”, (RIBEIRO, 2020, p. 38).

Nesta posição social duplamente carente, as mulheres negras não apenas vivem uma situação em que as possibilidades materiais são menores, mas também têm dificuldade de serem vistas como sujeito, o que demanda, portanto, ações emancipatórias entre as quais Djamila Ribeiro destaca o “deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades” a fim de se construir novos lugares de fala e dar visibilidade a sujeitos excluídos dessa normatização hegemônica. Citando a socióloga Patrícia Hill Collins, Ribeiro prossegue ressaltando que é necessário as mulheres negras se autodefinirem porque “definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a

forma de 'outro' objetificado" é uma forma importante de resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação", sistemas cuja norma pressuposta de comportamento é a dos homens brancos, para quem mulheres negras seriam um "outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva" desses homens (COLLINS. 2016, p. 105 apud RIBEIRO, 2020, p.43-44).

Diante deste contexto, voltamos à indagação sobre a forma com que as mulheres do Maciel foram representadas nas imagens de *Dulce Sudor Amargo*. Se por um lado as fotografias do livro parecem originarem-se de uma prática fotográfica respeitosa, que envolvia o diálogo fotógrafo-fotografadas, como a proximidade mantida entre eles indica, por outro lado, tais imagens nos levam a pensar sobre o tipo de relação que travavam, nos impelindo a refletir criticamente sobre o lugar social de ambos e as formas escolhidas para representá-las. Assim, nesta negociação do fotógrafo com as modelos, é preciso apontarmos as distintas posições sociais ocupadas por ele e por elas.

Em síntese, as retratadas eram mulheres pobres, negras e habitantes de moradias populares ou casarões abandonados e localizados em uma região que, devido ao descaso público à época, tinha como marcas a criminalidade, a violência e a prostituição. Ou seja, eram mulheres vivendo à margem da sociedade em um ambiente em alto grau de degradação. Já do outro lado da câmera estava Miguel Rio Branco, homem branco, filho de diplomatas e, portanto, pertencente à alta classe social brasileira. Com formação cultural em diversos países do mundo, Rio Branco era, no Pelourinho do final dos anos 1970, mais um forasteiro que não apenas andava por uma região de casas e pessoas marginalizadas, como também lançava seu olhar sobre elas a fim de produzir uma documentação daquela realidade social.

Desse modo, apesar das possíveis nuances envolvidas nas abordagens fotográficas, Rio Branco, pelo sua posição social, lançava seu olhar sobre essas mulheres em situação de vulnerabilidade a partir de um local de "superioridade" – superior ao menos nesse modelo em que homens brancos, como lembra Djamilia Ribeiro (2020, p. 44), "definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termo de sua posição em relação a esse eixo masculino branco". Além disso, embora fossem as protagonistas do ensaio fotográfico realizado em 1979, não se pode afirmar que mulheres do Maciel tenham se autodefinido nas imagens publicadas no livro em 1985, o que pressupõe o controle do seu processo de produção e edição, incluindo aí as múltiplas escolhas formais por meio das quais foram representadas.

No entanto, as definições e críticas ao trabalho de Miguel Rio Branco não são tão simples de serem feitas, pois sua inegável posição social de superioridade por si só não lhe impede, obviamente, ser empático e também não lhe impõe nem uma abordagem autoritária para com aquelas mulheres, nem tampouco escolhas estéticas e conceituais delimitadas por um "padrão colonizador" de olhá-las e documentá-las fotograficamente a ponto de, necessariamente, objetificá-las ou desumanizá-las.



FIGURA 2: Sem título. Miguel Rio Branco

Fonte: RIO BRANCO (1985)

De fato, esse grupo de fotografias produzidas no Maciel é muito forte, mas não se trata de um ensaio realizado em torno apenas das dificuldades e do sofrimento de pessoas vivendo e trabalhando em condições precárias e que aborda exclusivamente sua situação de vulnerabilidade diante da dura realidade de desigualdade social daquela comunidade brasileira. Sem um sentido unívoco, mas, sim, com uma escala semântica oscilante, os retratos das mulheres no livro, além de não fazerem julgamento moral sobre o tema da prostituição – o que geralmente se vê em publicações conservadoras ou sensacionalistas –, também as mostram (FIG. 2), por vezes não identificadas ou descontraídas, em performances de sensualidade, exaltando a sexualidade e o erotismo que emanavam dos seus corpos e funcionavam como uma forma de resistência frente àquele ambiente degradado.

CICATRIZ COMO METÁFORA

Nas fotografias de *Dulce Sudor Amargo*, os corpos, especialmente os das prostitutas do Maciel, são representados como símbolos detonadores de sensações e questões diversas. Eles trazem inscritos em sua superfícies não apenas sinais da passagem do tempo, mas sobretudo marcas advindas da existência dessas mulheres em um universo muito particular como era aquele do Pelourinho no final dos anos 1970. Ou seja, além de rugas e a aspereza da pele, seus corpos exibem marcas das experiências por elas vividas, tornando-se, por isso, um terreno fértil

para a comunicação e a expressão de sua condição no mundo. Com essa perspectiva, o fotógrafo soube enxergar e registrar a difícil condição social por elas vivida naquele ambiente sem, contudo, querer denunciá-la ou mesmo revelar a verdade sobre a sua individualidade, observando-as mais por aquilo tinham em comum: as cicatrizes na pele.

Como nota Paulo Sergio Duarte (2000), as cicatrizes das prostitutas singularizam esse grupo de mulheres, pois seus “corpos poderiam se confundir com qualquer outro corpo”, não fosse por trazerem “literalmente à flor da pele, rastros de existência”. Rastros que mostram como suas peles não passaram impunes pela dura experiência de viver desse lado da sociedade. O crítico e pesquisador reflete também sobre o simbolismo das cicatrizes e a dor que provocam não apenas na pele, como também na vida, no espírito daquelas que as levam:

[...] cada cicatriz tem um tempo e uma memória guardada na subjetividade dos portadores daqueles corpos e esse tempo é toda a eternidade: o instante da dor em que a carne foi cortada, a hemorragia, a cicatrização, o processo de incorporação no espírito da marca definitiva da violência sofrida ou voluntária (DUARTE, 2000, s/p).

Tendo provavelmente como causas a violência sexual, os acidentes de orgias, os rituais religiosos, as doenças ou ainda as brigas de rua, as cicatrizes presentes na pele da maioria das prostitutas retratadas por Rio Branco mostram como o fotógrafo concentrou-se nessas marcas para documentar o universo, por vezes dramático, em que viviam, sem deixar de exaltar a força dos seus olhares e a beleza que pulsava dos seus corpos.



FIGURA 3: Sem título. Miguel Rio Branco

Fonte: RIO BRANCO (1985)

Em uma das fotografias desse conjunto (FIG. 3) uma mulher negra deitada com as mãos na cabeça e os cotovelos apoiados sobre o colchão olha para dentro das lentes do fotógrafo. Sua expressão é serena, mas forte. As marcas na pele, ou os “rastros de existência”, podem ser observadas em seu rosto e, principalmente, em seus braços. Com formatos e tamanhos diversos, tais marcas são, talvez, de espinhas, de pequenos ferimentos casuais, de queimaduras de cigarro ou ainda de cortes mais graves a ela desferidos, como, por exemplo, uma cicatriz maior próxima ao seu cotovelo direito nos faz crer. Mas além do corpo e de suas cicatrizes, o enquadramento e composição desta e de outras fotografias nessa parte do livro não deixam de incluir a situação do ambiente que pode, por sua vez, ser comparada às condições de vida das suas personagens. Assim, o olhar do seu espectador, em uma leitura circular dos elementos presentes na imagem, transita pelas marcas do tempo tanto no corpo dessa mulher quanto na sua morada. Ou seja, ele circula ora pelas cicatrizes na sua pele, ora pelas paredes deterioradas do seu quarto, cuja pintura descascada se mistura às folhas de revistas nelas coladas que, além de ocultar parte dos rebocos, ainda serve como uma “janela”, um extracampo que transportaria imaginariamente a modelo para outras realidades.

Para Guran (1998), o ato de fotografar se dá em um espaço muito curto de tempo, o que resume toda a singularidade e complexidade da fotografia. Em um trabalho de documentação, exige-se do fotógrafo o reconhecimento antecipado daquilo que se pretende registrar, ou seja, é necessário prever ou intuir aquilo que se quer representar. Segundo ele, nem tudo o que se vê é fotografável e pode ser traduzido de forma eficiente através da linguagem fotográfica, mas:

Por outro lado, uma das potencialidades da fotografia é a de destacar um aspecto particular, que se encontra diluído em um vasto e sequencial campo de visão, explicitando, através da escolha do momento e do enquadramento, a singularidade e transcendência de uma cena (GURAN, 1998, p. 91).

Diante das observações de Guran, é possível avaliarmos que, nos retratos das prostitutas feitos por Miguel Rio Branco, mais do que da escolha do momento – já que não há flagrante, mas pose –, foi através da escolha do enquadramento e, principalmente, das justaposições de imagens nas páginas do livro que o fotógrafo conseguiu explicitar a singularidade e, sobretudo, a transcendência das cenas. Ao escolher determinados enquadramentos e justaposições que destacam tanto o olhar direto e franco das modelos quanto as cicatrizes, a beleza e a sensualidade dos seus corpos juntamente com as paredes deterioradas dos ambientes, promovendo assim articulações subjetivas entre eles, o fotógrafo intuiu, dir-se-ia, essas marcas do tempo nas pessoas e nas coisas como o fundamento primordial das metáforas visuais ambíguas presentes no livro: dor e prazer, drama e erotismo, opressão e resistência, pobreza e altivez.

Em suma, é por meio dessas associações metafóricas que os meros documentos fotográficos de Miguel Rio Branco se tornam “imagens-poema”, como assim Duarte definiu suas imagens que

“se envolvem com os indivíduos que vivem à margem, mas que neles alcançam o *élan* vital e os apresentam como gente saturada de humanidade” (DUARTE, 2000, s/p).

■ O CORPO AMBÍGUO

As fotografias na parte central de *Dulce Sudor Amargo* formam uma sequência marcante e são abaixo apresentadas tais como aparecem no livro (FIG. 4). Elas sugerem a pluralidade de sentidos, incitando a interpretação de quem as observa. E fazem isso ao sacudir a visão simplista que as relacionaria unicamente à prostituição, à miséria e ao sofrimento, direcionando seu espectador para outras possibilidades de interpretação daquele universo fotografado. Se por um lado não escondem o drama e a dor de pessoas que vivem em moradias precárias e trazem na pele diversas cicatrizes oriundas, provavelmente, de cortes, queimaduras e doenças, por outro lado estas fotografias (assim como a maioria dos retratos das prostitutas apresentadas no livro) também exaltam os seus momentos de prazer e afetividade. Nesse sentido, o que se vê é uma desconstrução da suposta mensagem objetiva e unívoca na representação fotográfica que, nesses retratos, parte de temas básicos (prostituição e desigualdade social) para abordar questões mais amplas e subjetivas, não se limitando a tratar unicamente das intempéries na vida de pessoas de camadas sociais economicamente desfavorecidas.

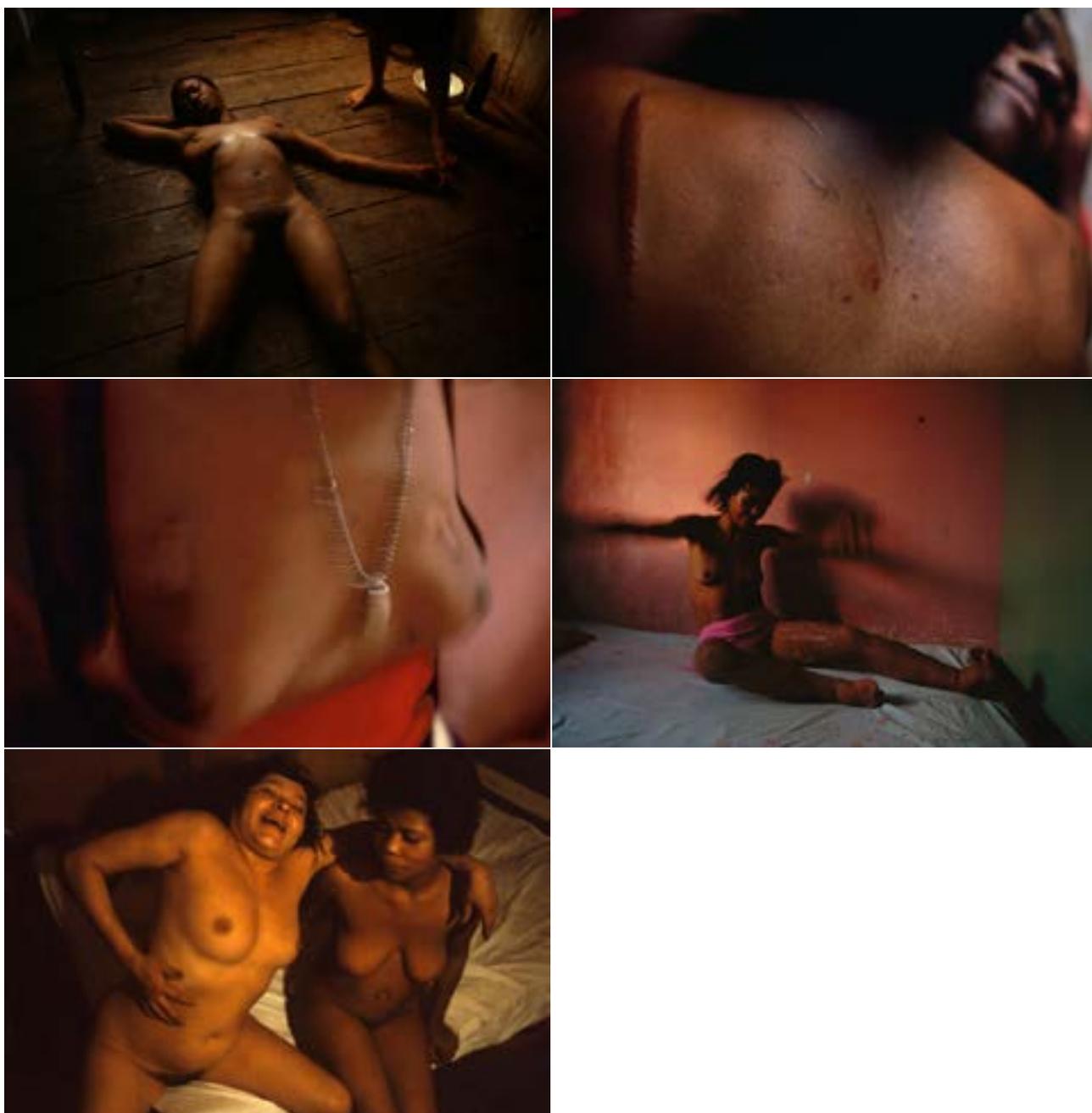


FIGURA 4: Sequência de fotografias de *Dulce Sudor Amargo*. Miguel Rio Branco

Fonte: RIO BRANCO (1985)

O corpo é um elemento-chave na obra de Rio Branco que, a partir dele, constrói boa parte das metáforas visuais de suas narrativas. E em *Dulce Sudor Amargo*, as associações metafóricas criadas pelas justaposições de imagens não se restringem apenas às paredes corroídas e aos corpos humanos, mas se estendem também aos corpos de animais. Seguindo, então, essa linha associativa,

o livro apresenta ainda diversas fotografias de cobra, galos e, principalmente, cães que aparecem em meio às pessoas, nas ruas, na porta de casas e igreja. Dentre elas, destaca-se um dos trabalhos mais famosos de Rio Branco, que não apenas aparece nessa publicação, como também é reutilizado em outros projetos de exposição, livro ou projeção. “Dog man” e “Man dog” (FIG. 5) são os títulos das imagens que compõem, provavelmente, um dos momentos mais fortes de *Dulce Sudor Amargo*, pois, de forma extremamente crua e visceral, expõem a dramática condição de abandono e miséria de um cachorro e um homem que, no entanto, lutam para sobreviver.



FIGURA 5: “Dog man” e “Man dog”. Miguel Rio Branco

Fonte: RIO BRANCO (1985)

Domesticado há milhares de anos e presente em quase todas as civilizações no mundo, o cão é um bicho extremamente resistente e leal ao dono. Em uma situação na qual o próprio homem – nesta foto generalizando a condição social dos moradores de rua do Pelourinho – encontrava-se jogado à sorte, sujeito às mais diversas forças de opressão que ali prenominavam na época, ao cachorro da imagem ao lado também não lhe restaria, supõe-se, muitas opções senão se entregar ao acaso. Entretanto, cá os vemos resilientes. Dormindo deitados sobre calçadas sujas de ruas quaisquer do bairro, ambos são registrados por Rio Branco em posição semelhantes e a partir de ângulos aéreos (em *plongé*) e iluminação muito similares. Além desses aspectos formais que os aproximam, eles ainda compartilham, com persistência, um estado comum de penúria que é evidenciado pelas feridas de micoses na pele do cão e pelas roupas sujas e rasgadas do homem. Pela força estética que possuem, estas fotos já seriam impressionantes se observadas isoladamente, no entanto, quando justapostas, elas “se contaminam” e o impacto visual do díptico, ao invés de chocar o espectador no que toca à miserabilidade e fraqueza do homem, o faz, por outro lado, refletir sobre a resiliência humana aqui diretamente equiparada à força e

resistência de um cachorro abandonado diante das dificuldades de sobreviver sozinho nas ruas.

Após as últimas fotografias dessa parte central do livro, que apresentam cães, galos e pessoas registrados em meios aos escombros do Pelourinho com cores quentes e sob a penumbra dos casarões, a narrativa é finalizada com mais algumas imagens de praia, ruas, mercados e personagens da vida cotidiana de Salvador, nas quais a iluminação direta pelos raios de sol e as cores mais frias como o branco e o azul vistas no começo do livro voltam a aparecer. São cenas mais leves da capital baiana que, nesse momento, retiram o leitor de um certo tipo de enclausuramento provocado pelas ruas estreitas e quartos sombrios daquele bairro e o reconduzem novamente para uma visão mais ampla, denotando claramente a existência de uma história sobre uma cidade real com personagens reais vivendo em condições e lugares específicos e identificáveis nas imagens do livro.

É inegável que toda a narrativa seja permeada por combinações formais (luz e cores saturadas), por associações temáticas subjetivas (montagem dos dípticos e mistura de séries distintas) e por momentos de quebras e continuidades (alternância de assuntos e questões) que abstraem parcialmente os temas centrais mais óbvios como prostituição e desigualdade social e evidenciam a estética expressiva, o olhar pessoal e a capacidade de construção poética do seu autor. Porém, são especialmente as fotografias feitas no Maciel, com sua carga semântica marcadamente ambígua, que revelam com maior contundência a singularidade poética dessa documentação ao abordar paradoxalmente o drama e a austeridade das prostitutas do Maciel, trazendo mais questões do que afirmações sobre a sua realidade. Com isso, o livro, apesar de sua forte carga humanista, acaba se diferenciando dos relatos realistas e, por vezes, denunciistas do fotojornalismo internacional. Além disso, as imagens dessas mulheres tornam também *Dulce Sudor Amargo* uma obra pouco convencional para os padrões clássicos das reportagens brasileiras da época, nas quais as fotografias eram usadas, em geral, ou como arma de denúncia das desigualdades sociais ou ainda como ilustrações dos textos que exaltavam muitas das vezes o lado pitoresco das cidades brasileiras como, por exemplo, as representações de uma Salvador de praia, música, festa, religiosidade e sem grandes conflitos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a vertente da fotografia voltada, desde anos 1950, à captação da realidade do brasileiro foi por um tempo a única existente no Brasil ou pelo menos aquela que teria encontrado um nicho

definido, como observou Chiarelli (1999), ela, entretanto, tem se defrontado nas últimas décadas do século XX com trabalhos como este de Miguel Rio Branco que passam a propor novas formas de documentação associadas aos processos criativos da arte e à subversão das noções de prova e testemunha da verdade atribuídas ao documento fotográfico. Nota-se, então, um momento de virada na história da fotografia brasileira, pois, o fotógrafo se utiliza de novas estratégias estéticas para criação de suas poéticas que se distanciam das narrativas factuais e das táticas de denúncia do fotojornalismo que eram e, por vezes, ainda são utilizadas por seus contemporâneos nas revistas e jornais do Brasil. Ademais, ele rompe com as representações exóticas do Outro predominantes entre os fotógrafos viajantes que percorreram o território brasileiro durante a segunda metade do século XIX.

Contudo, como fotógrafo e fotografadas ocupavam posições sociais distintas e elas – mesmo para ele posando voluntariamente –, não possuíam o controle de produção e publicações de suas imagens, não se pode afirmar que se trata de processo decolonizador e de autodefinição na representação de seus corpos. Por outro lado, Rio Branco conseguiu, por meio de uma relação dialógica com o consentimento das modelos, produzir metáforas visuais ambíguas construídas a partir dos ambientes precários e das cicatrizes e sensualidade dos seus corpos registrados em momentos de descontração, prazer e afetividade, e assim transformar um tipo de performatividade que estas mulheres desempenhavam em um discurso poético e político sobre a realidade e os processos de marginalização de determinados grupos sociais que, em suas imagens, são representados em estado de altivez e resistência, mesmo sendo historicamente estigmatizados e vivendo em constante situação de ameaça e opressão.

Ao se discutir poder, visibilidade e, conseqüentemente, quem tem o monopólio de construir representações, pode-se ainda inferir que este processo de produção do ensaio no Pelourinho pode, de fato, mascarar uma possível violência nestas relações do fotógrafo com as mulheres. Afinal, por que elas são tema de interesse?

De todo modo, há nos trabalhos de Miguel Rio Branco, não apenas em *Dulce Sudor Amargo*, a busca por uma identidade nacional que faça frente às imagens produzidas pelo olhar estrangeiro com base em nosso passado colonial. Diante de uma complexa história de formação da sociedade brasileira, Rio Branco entendeu que era preciso representar o Outro liberto não apenas de uma visão externa e estereotipada dos viajantes do século XIX, mas também de uma linguagem pretensamente objetiva e realista como a utilizada pela imprensa internacional e brasileira com seus registros dos dramas sociais e da violência do país. Tratar-se-ia, portanto, não de captar o Outro com o auxílio da câmera fotográfica, mas de construir ética e artisticamente uma representação poética dos sujeitos fotografados, sejam eles prostitutas, favelados, moradores de ruas, todos vivendo à margem de um sistema dominante e opressor que impera até os dias atuais no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAGO, François Dominique. Report. In: Alan Trachtenberg (ed.) *Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, p. 15-25.

AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo momentos decisivos*. *Zum*, n. 17, p: 117-137, 2019.

BOUSSO, Daniela. Daniela Bousso entrevista Miguel Rio Branco. In: BOUSSO, Daniela, SANTOS, Angela (Orgs). *Maldicidade – Marco Zero*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som-SP/Governo do Estado de São Paulo, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99- 127, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/RmjB7R>>. Acesso em: 05 nov. 2020.

DUARTE, Paulo Sergio. *Pele do Tempo*. In: RIO BRANCO, Miguel. *Pele do Tempo*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirintos e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

GURAN, Milton. A 'Fotografia Eficiente' e as Ciências Sociais. In: *Ensaio Sobre o Fotográfico*. (Org. Luiz E. R. Achutti). Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1998, p.87-99.

HERKENHOFF, Paulo. *A Espessura da Luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (Brasil: Confluência de Culturas – 46ª Feira do Livro de Frankfurt, 1994).

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris; ENTLER, Ronaldo. Fotografia brasileira: nova geração. *Photo*, n. 329, abr. 1996. Disponível em: <<http://goo.gl/oifMXf>>. Acesso em: 04 jul. 2014.

LUGON, Olivier. *Le Style documentaire: D'August Sander à Walker Evans, 1920- 1945*, Paris: Macula, 3ª ed., Paris, 2011.

MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

RIO BRANCO, Miguel. *Dulce Sudor Amargo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SIZA, Tereza. *Miguel Rio Branco habla com Tereza Siza*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2010. (Colección Conversaciones con Fotógrafos, p. 87-127).

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotjornalismo Ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

[1] De acordo com o seu site oficial, o artista possui um total de 16 livros publicados, sem contar os diversos catálogos editados por ocasião de suas exposições nacionais e internacionais. O último deles, intitulado *Maldicidade*, foi publicado em 2014, também pela editora Cosac Naify. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br>>. Acessado em: 10 abril de 2019.

[2] Com o filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, Miguel Rio Branco ganhou o Prêmio de Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Brasília, em 1981, e o Prêmio Especial do Júri e da Crítica Internacional do XI Festival Internacional de Curta-Metragem e Documentários de Lille, na França.

Re-existências decoloniais – a potência dos clipes *Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda*

Decolonial re-existences – the strength of the music videos Mandume, Boa Esperança and Eminência Parda

DENISE FIGUEIREDO BARROS DO PRADO

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais e Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais - Giro.
<https://orcid.org/0000-0002-0547-9896>
denisefbp@gmail.com

RESUMO

Este artigo discute como os clipes *Mandume, Boa Esperança e Eminência Parda*, do rapper Emicida, realizam um retorno à ferida colonial e apontam opacidades históricas, opressões e exclusões daí derivadas, como forma de conduzir a uma releitura afetiva e resistente *do/no* tempo e instigar ações estéticas de re-existência. Para isso, realizamos uma análise audiovisual dos clipes procurando observar a construção desse discurso a partir de três categorias analíticas: retorno memorialístico, corporalidade desumanizada e vida livre da violência e da morte.

Palavras-chave: Ferida Colonial; Clipes; Re-existência estética.

ABSTRACT

This article discusses how the music videos *Mandume, Boa Esperança* and *Eminência Parda* produced by the rapper Emicida, access the colonial wound and point out historical opacities, oppressions and exclusions derived therefrom, as a way to lead to an affective and resistant rereading *of / in* the time and to instigate aesthetic actions of re-existence. For this, we performed an audiovisual analysis of the music videos, seeking to observe the construction of this discourse from three analytical categories: memorialistic return, dehumanized corporeality and a life free from violence and death.

Keywords: Colonial Wound; Music videos; Aesthetic re-existence.

1. INTRODUÇÃO

Que o *rap* se constitui como um campo para diálogo e construção de novas posições de sujeito não é novidade: é um gênero musical que nasceu e se fortaleceu no seio de uma disputa pela reconstrução do lugar social dos seus artistas e públicos, reivindicando outras maneiras de ver e viver o mundo.

Bhabha (1998) nos destacava a importância social da diversidade de relatos, especificamente das histórias reprimidas das minorias. Mais do que expor perspectivas constituídas a partir de diferentes experiências sociais, essas narrativas – há muito silenciadas – evidenciam a existência de uma comunidade intersubjetiva que partilha sentimentos e modos de vida, transcendendo tempos e espaços. Com Evaristo (2007), a partir da noção de escrevivências, compreendemos a articulação narrativa como um saber e um poder: o exercício de narrar-se a si mesmo, constituir e conformar um relato da própria experiência, é capaz de modificar e transformar o sujeito e a forma como ele produz – reflexivamente – seu lugar no discurso. Ao compor uma narrativa, dá-se tonalidade ao vivido por meio de uma leitura em retrospecto, articuladora, dos próprios sentidos do ser. Camargos (2015) nos auxilia a pensar essa dimensão narrativa do rap a partir da sua vinculação ao cotidiano, ao explicar que, “no caso do rap, o que chama a atenção é o fato de as transformações que conhecemos como históricas e/ou com certo distanciamento, serem apresentadas, com bastante ênfase como experimentadas na própria carne (...)” (CAMARGOS, 2015, p. 130-131).

Por certo, o relato da experiência no rap não é inaugural, uma vez que as narrativas centradas no cotidiano são constitutivas desse gênero musical (TEPPERMAN, 2014). No entanto, não se pode negar que elas ganham outros contornos ao incorporar, nos últimos anos, com a chamada “nova geração” – na qual despontam, além de Emicida, Crioulo, Djonga, Linn da Quebrada, Drik Barbosa, entre outros e outras – uma reflexão sócio-histórica sobre as experiências temporais de longa duração. Tal abordagem colabora para o tratamento de temas como o passado colonial e a escravidão – enquanto *ferida colonial* (MIGNOLO, 2005) – e sua afetação no tempo presente. Diante disso, nesse artigo, nos dedicamos a problematizar essa constituição do rap, na qual se articula a dimensão histórica da própria experiência para, por meio de um gesto artístico e cultural, realizar-se uma (re)escritura memorialística do passado.

Para isso, analisamos as dimensões discursivas audioverbovisuais dos clipes *Boa Esperança* (2015)^[1], *Mandume*^[2] (2016) e *Eminência Parda*^[3] (2019,) do rapper Emicida, discutindo como, ao acionar a *ferida colonial*, eles propõem uma releitura afetiva e resistente *do/no* tempo perfazendo uma trajetória que aponta as opacidades históricas, as opressões e exclusões, bem como suas permanências, no cotidiano da população negra do Brasil.

Destacamos que a seleção desses três clipes não é aleatória. Desde o início de sua carreira, Emicida despontou como um nome forte no rap nacional. Para além dos processos de celebritização em franco desenvolvimento na sua trajetória midiática (PRADO, 2020), ele aparece como uma fala lúcida para conduzir o debate e a crítica sobre as violências sofridas pela população negra e a necessidade de valorização da cultura afrodiáspórica no cenário nacional. O tema do racismo se faz presente em suas múltiplas obras – nos palcos, nas passarelas, nos livros – mas, no caso das três produções selecionadas, temos uma particularidade. A nosso ver, os clipes operam como um “tríptico”; colocados lado a lado, iluminam, revelam e sintetizam faces complexas e integradas de um mesmo tema: o racismo enquanto herança colonial que atravessa a vida social. Diante disso, conforme veremos a seguir, problematizamos como os clipes propõem um gesto de re-existência e crítica estética do racismo por meio do acionamento da ferida colonial.

2. A FERIDA COLONIAL: DESVELANDO AS OPACIDADES DO PASSADO

Falar em *ferida colonial*, mais do que situar um momento de dor ou lamento como algo debilitante e que precisa ser superado, incita à identificação de uma marca histórica que precisa ser conhecida, narrada e reconstruída para transformar a relação com o mundo social. Ou seja, ao trazer à tona o passado colonial e revisitar as feridas compartilhadas por meio de outras narrativas e experiências, instaura-se uma abertura para o questionamento da colonialidade no tempo presente. Nas palavras de Mignolo (2005), “las explosiones provenientes de la conciencia teórica, política y ética de la herida colonial *despiertan la imaginación y permiten la construcción de otro mundo, un mundo en el cual muchos mundos son posibles*”^[4] (MIGNOLO, 2005, p. 175-176, grifos nossos).

A ferida colonial é uma marca histórica constituinte da estrutura social e, no entanto, muitas vezes é negligenciada ou esquecida, vista como algo pertencente a um passado não problemático (nem problematizável). Ao olhar para ela, encara-se as memórias dela derivadas, torna-se possível narrar e reivindicar um outro lugar no tempo histórico e encampar gestos de crítica e resistência. Compreender essa ferida é, então, importante enquanto memória, pois quando se resiste ao seu esquecimento e apagamento, entende-se como o passado se torna manifesto no cotidiano pelas múltiplas colonialidades que cercam a vida social. Por isso, conforme Mignolo (2007), o retorno à ferida colonial, é potente: tal gesto conduz ao entendimento da profundidade da experiência da colonialidade no mundo social, permitindo a constituição de uma *abertura*

à liberdade de pensamento e a outras formas de vida, estimulando, assim, um processo de transformação social.

Embora não seja o objetivo deste artigo aprofundar no complexo debate sobre as formas de constituição da colonialidade – o que pode ser largamente e melhor compreendido pelas contribuições de diversos autores, em especial, de Mignolo (2008) e Quijano (2005) – destacamos três eixos principais dessa experiência, que acabam se alastrando e reverberando em aspectos mais amplos da vida social e institucional na América Latina: a colonialidade do *poder*, do *saber* e do *ser*.

A *colonialidade do poder* se refere à força que os sistemas e instituições se apropriam da autoridade sobre o mundo social e material, ganhando centralidade na exploração dos recursos e da mão de obra, dando sustentação ao desenvolvimento e expansão do capitalismo até contemporaneamente. A *colonialidade do saber* alcança a dominação e a centralização das formas de conhecimento, negando e/ou relegando a segundo plano outras epistemes. Já a *colonialidade do ser* – à qual nos dedicamos mais diretamente nesse artigo – incide na subjetividade dos povos, na sua linguagem e expressividade, atingindo a dimensão ética e estética que ordena e orienta as relações sociais. A colonialidade do ser se fundamenta na obliteração das diferenças a partir de um discurso de universalidade do humano centrada no sujeito imperial (europeu, moderno, branco, heterossexual) em face de um sujeito subalternizado, racializado e generificado (MIGNOLO, 2005).

Maldonado-Torres (2007) explica que a colonialidade do ser se faz presente, para além da experiência vivida da colonização, nos seus desdobramentos de longo prazo, atravessando a linguagem, o imaginário, as subjetividades e os valores. Mais do que uma abordagem subjetivista, essa perspectiva mostra como as dinâmicas sócio-históricas afetam as relações sociais, das mais profundas às mais corriqueiras, encontrando eco na vida social. Por esse viés, entende-se que a colonialidade possui uma presença prática, afetando a estrutura social, as instituições e os campos sociais, assim como a vida cotidiana e as formas de compreender e organizar as experiências, incidindo nas maneiras de ser e estar no mundo. Com isso, sua problematização se torna transformadora ao permitir o apontamento de fraturas e dissonâncias, questionar a noção de passado como algo superado, encerrado no tempo, fazendo emergir uma retomada crítica da história.

Mais precisamente, a colonialidade do ser se fundamenta na negação da humanidade do sujeito colonizado e racializado pelo sujeito imperial: ou seja, ao colocar em questão a dimensão humana dos sujeitos colonizados, impõem-se a eles uma marcação de inferioridade (LUGONES, 2014)^[5]. Tal forma de constituição de lugar de sujeito se ancora em um dualismo necessariamente depreciativo, cuja consequência é a hierarquização desumanizadora pela “linha da cor”. Esse mundo – material e simbólico, emergente pela colonialidade – se estrutura por meio de uma

relação perversa, na qual a violência, a morte e o sofrimento dos sujeitos colonizados não são problematizáveis, fazendo da existência uma experiência “infernala”, traduzida pela naturalização da violência corporal e letal. A consequência mais nefasta dessa relação é que a experiência da morte e da violência seja algo que ronda a vida dos sujeitos, que lhes envolve de tal forma que se torna constitutivo de sua experiência no mundo: “la anticipación de la muerte no es tanto un factor individualizador como un rasgo constitutivo de su realidad”^[6] (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 143)^[7].

Diante das brutalidades impostas pelas lógicas da colonialidade, o pensamento decolonial propõe o questionamento dessa relação estabelecida que naturaliza a morte e a violência e a desumanização dos sujeitos – calcada na racialização e generificação – como estruturas imutáveis no social.

Realizar esse questionamento exige um *retorno memorialístico* ao passado, no qual os sujeitos demandam um lugar na reescritura histórica das experiências constitutivas do tempo. Esse retorno memorialístico, mais do que uma recuperação histórica ou “redescoberta” de fatos, personagens e narrativas ocultadas permite dois gestos epistemológicos fundamentais para estruturar uma ruptura e uma ação estética de intervenção no presente: (1) a constituição coletiva e ampliada de outras narrativas, nas quais se entrelaçam diversas experiências e sujeitos; e (2) uma retomada do tempo histórico, encarado como constitutivo do presente e passível de desnaturalização, a fim de questionar o lugar constituído para os sujeitos. Ou seja, mais do que mero revisionismo, exige-se uma atualização transformadora do tempo, cujas consequências devem conduzir a uma remodelação do social, colocando em xeque as lógicas impostas à corporalidade dos sujeitos e à angústia da violência e da morte como parte do cotidiano.

A ruptura com a corporalidade desumanizadora tenta restaurar a dignidade e integridade do corpo como campo expressivo e constitutivo da experiência do ser; destituí-lo de marcas que o associam à hipersexualização dos corpos negros (seja pelo discurso falocêntrico, seja pelas fantasias de violação e posse do corpo do/a outro/a) (LUGONES, 2014), à exploração do trabalho como recurso – destituindo o outro de cultura, inteligência, humanidade e dignidade – legitimando opressões econômicas, sociais e emocionais (TATE, 2019), bem como à depreciação estética das múltiplas corporalidades.

Ao exigir-se o reconhecimento do corpo e da experiência, do lugar de sujeito histórico, reivindicase o direito à vida livre da violência e da morte, de se viver sem a ansiedade gerada pela violência, pelo assombro da morte precoce. Afinal, “lo que es invisible sobre la persona de color es su propia humanidad. Y es sobre la negación de la misma que el grito/llanto^[8] intenta llamar la atención. La invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser”^[9] (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 150). Por isso, a urgência da questão

decolonial vigora nesse *grito* pelo reconhecimento da humanidade e da dignidade de si – que, nas palavras finais de *Boa Esperança*, se traduzem nas demandas emergentes do motim dos/as empregados/as domésticos/as, no qual se exige respeito, dignidade e melhores condições de trabalho. Tal grito emerge de diversas maneiras, inclusive ao narrar as histórias, há muito ocultadas, que incomodam “os sonos injustos” da Casa Grande (EVARISTO, 2017)^[10]. O retorno memorialístico e o reconhecimento da dignidade e da vida envolvem, também – para além de outras maneiras de se habitar o tempo e o espaço social – reinventar formas de narrar o passado, construí-lo e criticá-lo esteticamente, elaborando novas formas de expressão e presença cultural.

Tlostanova (2014) defende que a ruptura com a estética normativa ocidental é crucial para a emergência de novas experiências e sujeitos no campo da arte. Na sua perspectiva, o surgimento de uma estética decolonial – que, nos parece, é também promovida pelo rap – permite exercer uma remodelação subjetiva do lugar dos sujeitos no mundo, na qual se “[...] Trata de curar una mente y alma colonizadoras, libertando a la persona de complexos de inferioridad coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es valiosa como es”^[11] (p. 88).

Uma das formas de atender a essa reivindicação é apontada por Albán Achinte (2012), para quem a re-existência – um gesto político-estético de crítica e proposição de novas figurações dos sujeitos no campo da arte – se desdobra em múltiplas possibilidades de ações e práticas capazes de desarranjar os lugares instituídos de opressão, opacidade e silenciamento.

Seguramente lo que llamo de estéticas de la re-existencia no sean otra cosa que el acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal. Tal vez las estéticas de re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de “buen vivir”^[12] (ALBÁN ACHINTE, 2012, p. 293).

A re-existência estética é uma ação a partir da qual se propõe formas alternativas de se fazer presente, de ser e estar no social, reposicionando e remodelando as relações intersubjetivas com a intenção de desnaturalizar formas de opressão legitimadas e consolidadas no quadro social. Enquanto gesto decolonial, ela se constitui em dois eixos: na *diversidade estética*, pois ao confrontar os padrões narrativos e as imagens desumanizadoras, faz-se emergir outras representações no quadro social; e no *descentramento*, quer dizer, na promoção de narrativas disruptivas, que contrariam as formas instituídas de posicionar e situar as relações entre sujeitos. Essa ação estética engloba então a desestruturação e crítica das formas coloniais de dominação com o objetivo de, ao se contrapor a elas, abrir o campo para a intervenção dos sujeitos, viabilizando a diversificação e a pluralização dos modos de ser e estar no mundo. Com essa abordagem, realizamos nossa análise.

3. MANDUME, BOA ESPERANÇA E EMINÊNCIA PARDA – CARACTERIZAÇÃO DESCRITIVO-ANALÍTICA

O entremeado de sons e imagens formado pelos clipes *Mandume*, *Boa Esperança* e *Eminência Parda* constitui um tecido sonoro e imagético, no qual sentidos emergem propondo uma experiência multissensorial da canção (SOARES, 2014), acionam elementos do passado sócio-histórico brasileiro e denunciam sua presença no cotidiano contemporâneo. Tais clipes realizam um retorno ao passado como forma de promover reescrituras do nosso tempo, denunciando, assim, a *ferida colonial* que nos constitui e apontando as necessidades de resistência e de luta pela transformação social.

Os clipes derivam de parcerias de Emicida com diversos artistas – Drik Barbosa, Papillon, Rico Dalasam, Rael, Dona Onete, entre outras e outros – evidenciando o caráter coletivo das obras. Essa noção de coletividade está associada ao próprio discurso engendrado nas canções, nas quais o “nós”, enquanto pronome inclusivo, instaura uma noção de comunidade de partilha – como ocorre em “Há quanto tempo *nóiz* se fode e tem que rir depois” (grifos nossos), em *Boa Esperança*. Neles, é explícita a intenção vinculante dos artistas: na interação entre eles, constituída com fins poéticos e estéticos, há o estabelecimento de um laço profundo com seus públicos, no qual o diálogo e a identificação convocam para uma adesão resistente e cooperativa diante das opressões racistas.

As figurações do racismo são centrais e aparecem sonora e visualmente não somente como experiência vinculante dos sujeitos e como algo a ser combatido, como também enquanto algo forjado no período colonial e ainda presente na vida cotidiana. Nas narrativas constituídas pelos clipes, demanda-se e realiza-se um retorno memorialístico ao passado como forma de promover reescrituras do nosso tempo para melhor compreendê-lo, a partir do acionamento da ferida colonial e das violências (simbólicas e materiais) constituídas e naturalizadas nesse período.

Essa necessidade de reescritura memorialística por um viés crítico e transformador já se anuncia no próprio título das canções: *Mandume*, rei do povo Caunhama (região do sul da Angola e norte da Namíbia), no início do século XX, ofereceu grande resistência às investidas alemãs e portuguesas durante a colonização africana; *Boa Esperança* era um nome recorrentemente atribuído a navios negreiros que – irônica e lamentavelmente – faziam a escravização soar como algo positivo, já anunciando as opacidades históricas que vinham sendo constituídas; e *Eminência Parda* é uma expressão usada nos círculos políticos que indica “aquele que influencia e direciona o governante, que sustenta o poder”, ou seja, há um poder que reside oculto e precisa, enfim, exhibir-se e elevar-se.

Boa Esperança (2015) mostra os mais diversos tipos de violência (sexual, corporal, religiosa...) impostos à população negra e sua vinculação com o passado colonial como momento fundacional da

naturalização desses ataques. Ao trazer para o cerne da canção e das imagens a atualidade do passado, evidencia-se a presença das violências forjadas pela naturalização do racismo e da opressão social. Para sustentar essa crítica, o clipe recupera a afetação do passado colonial pela representação de trabalhadores negros sendo humilhados e assediados no trabalho doméstico em uma mansão (figurativa e imaginariamente representando a Casa Grande). Em meio às agressões, ocorre uma revolta, na sua potência transformadora, capaz de impor resistência e oposição aos dominantes. Ela se desdobra e sinaliza, ao final da produção, como uma ação que reverbera e se alastra nacionalmente, mostrando que, ainda que liminarmente contida pelos discursos apaziguadores dos telejornais, a revolta é “bomba relógio prestes a estourar” (*Boa Esperança*).

Já *Mandume* é uma produção que trata da representatividade conquistada pela ação dos sujeitos ao demandarem um “direito corporal à presença”. Nela, escancara-se a branquitude das representações midiáticas e se denuncia o tom apaziguador que lhes cobra humildade (facilmente substituída pela subserviência), negando-lhes o respeito a sua corporalidade. O corpo negro aparece em sua potência política, exigindo que não seja mais violentado pela brutalidade e pela sexualização, para dar lugar a uma forma de presença forte e respeitada. Esse tom reivindicativo já se anuncia nos primeiros versos quando a voz aveludada e algo de calma de Emicida parece descompassada com a dureza das palavras e do não-dito ao final dos versos: “Eles querem que alguém/Que vem de onde nóiz vem/Seja mais humilde, baixa a cabeça/Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda/Eu quero é que eles se... [som de apito suprimindo a palavra foda]”.

Adiante, fechando o refrão, a voz de uma criança repete: “nunca deu nada pra nóiz, caráio/nunca fez nada pra nóiz, caráio”. Aí também se estabelece uma paradoxal correlação entre a fala infantil e a crueza da frase. Entretanto, para além disso, destaca-se a repetição algo descontínua, difásica, desta frase, replicando, melodicamente, o “engasgo”, a mágoa presente ao fundo da composição. Essa descontinuidade sonora só se dilui e se converte em fluxo ao adentrar no *flow* das rimas que, mais do que ser um marcador das lógicas do rap, mostra que só ao *enunciar* o tema do racismo e da representatividade é que se recupera a fala sem travas, sem quebras, assumindo um ritmo nascente da potência do discurso.

A produção mais recente, *Eminência Parda*, centra-se na problematização das representações sociais, das imagens depreciativas associadas às pessoas negras e como a naturalização dessas representações impõe uma violência simbólica (que se desdobra em múltiplas formas estruturais e materiais). Se o tom da canção demanda um lugar de força e resistência para remodelar o quadro social – “Escapei da morte, agora sei pra onde eu vou / Sei que não foi sorte” (*Eminência Parda*) – a introdução do clipe e as imagens narram a história de uma família negra que vai a um restaurante francês comemorar as conquistas acadêmicas da filha. Durante o jantar comemorativo, o olhar constituído pelas pessoas brancas e ricas que estão ao redor impinge

imagens de violência, crime, sexualização, exploração e morte. Nem mesmo a presença luminosa contrastante com as representações sociais arraigadas é forte o suficiente para fazer mover o racismo e o ódio social presente nos olhares que perfazem o entorno.

Ao longo dos três clipes são convocados três eixos que sustentam a emergência de um espírito transformador e re-existente: o *retorno memorialístico* para tensionar e remodelar o passado colonial, a crítica à *corporalidade desumanizada* e a defesa de uma *vida livre da violência e da morte*.

a. Retorno memorialístico

O retorno memorialístico parte da compreensão de que é preciso retornar à ferida colonial e reinscrevê-la no tempo, problematizar suas reverberações socioculturais. Questiona-se, nos clipes, a contemporaneidade das imagens colonialistas, exigindo-se que se supere “a tara nessa caravela” (*Eminência Parda*), demandando um outro lugar histórico e social.

O entrecruzamento dos tempos ocorre pela ruptura da linearidade temporal por meio da mescla verbo-visual das temporalidades – nas quais passado e presente ficam, simultaneamente, em tela, dando espessura à experiência temporal. O objetivo é mostrar a permanência e a duração estendida das violências que, sob novas roupagens, figuram de modo naturalizado na vida social. Nessa perspectiva, em *Boa Esperança*, há um verso renitente no refrão que diz: “E os camburão o que são?/Negreiros a retraficar/Favela ainda é senzala, Jão!/Bomba relógio prestes a estourar”. A sonoridade forte transcorre enquanto surgem na tela imagens de crianças correndo nas matas com focos de incêndio no entorno da cidade e, num corte na imagem, revelam-se mulheres e homens negros uniformizados iniciando sua rotina de trabalho em uma mansão, mesclando a escravização colonial e a atual exploração dos trabalhadores.

A crítica ao passado também ocorre poeticamente ao associar-se o mar salgado – diferente de Fernando Pessoa que o vê como fruto dos lamentos dos portugueses pela partida – como “lágrima de preto”, espoliado, escravizado e violentado com a retirada de sua terra, sua cultura, sua história (EMICIDA, 2018). Tal como o sabor do mar, a opacidade histórica ainda persiste e, por isso, a saída é retornar ao passado para reescrevê-lo, refundá-lo, para que ele não seja esquecido, assentando em um presente sem lastro – que o naturaliza por não vê-lo como produto de uma constituição sócio-histórica. Daí a crítica aguda e amarga ao nosso próprio tempo, “Pois na era Cyber, cêis vai ler/Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer” (*Boa Esperança*, 2015).

Esse acionamento intertextual permite uma inserção num tempo historicizado (com a presença do “Canto dos Escravos”, na voz de Dona Onete, em *Eminência Parda*), bem como uma vinculação com o presente, ao fazer referência às críticas sofridas por Emicida ao usar um terno caro, numa premiação musical, em “meto terno por diversão/ É subalterno ou subversão?”

(*Eminência Parda*). Para evidenciar o desarranjo temporal, o tensionamento entre passado/presente, coexistem nas composições referências midiáticas (como nos versos “Tipo Mario, entrei pelo cano mas levei as princesa”, numa clara referência ao jogo de videogame, em *Mandume*) lado a lado a remissões ao passado (ao reconhecer-se “herdeiro de Zumbi” na mesma canção).

Há um jogo imagético que evidencia as lutas constituídas no tempo, mostrando que as opressões históricas constroem os sujeitos, mas encontram resistência nos mais diversos campos sociais, inclusive na religião. Isso aparece em *Mandume*, ao mostrar mulheres, em trajes rituais, sendo oprimidas em sua religiosidade pela presença de uma figura católica/cristã que lhes impede a realização dos ritos. Logo em seguida, evidenciando a luta e oposição às opressões, uma fogueira central se expande e faz cair o homem que empunhava uma Bíblia e, a partir disso, as mulheres retomam suas práticas.

A memória coletiva também é discutida, mostrando como a ferida colonial atravessa as representações sociais dos sujeitos negros, associando-os à violência, à criminalidade, à prostituição e à morte. Esse tema ganha centralidade em *Eminência Parda*, no qual, num jogo de imagens, mostra-se como as pessoas brancas no entorno da família negra presente no restaurante francês conferem a eles um lugar de desumanização ao acionarem imagens racistas. No decorrer do clipe, contrapõe-se a presença da família negra que comemora conquistas e sucesso ao olhar racista e violento das pessoas ao redor – evidenciando como os clientes brancos e ricos elaboram um fluxo de pensamento opressor ao rechaçarem e desprezarem a presença da família negra em cena.

b. Corporalidade desumanizada

A corporalidade envolve a dimensão da experiência do sujeito como algo encarnado; ou seja, como uma maneira de *ser* que transcende a dimensão simbólica para alcançar os modos de presença na vida social. A corporalidade é passível de sofrer e suportar as condições violentas do discurso: é no corpo que se sente a dor e a violência, o abuso, o assédio e a morte. Também enquanto campo tangível, é no reconhecimento do próprio corpo – e das representações que o rodeiam e o posicionam no mundo – que os sujeitos se constituem humanos, uns em face dos outros. Por isso, a questão da corporalidade emerge pela sua capacidade de revelar a taticidade da experiência de ser no mundo.

Nos cliques, a questão da corporalidade aparece por duas vertentes: questiona-se a baixa representatividade dos corpos negros e problematiza-se a cruza da experiência de violação corporal, decorrente da desumanização e da objetificação sofrida.

A demanda por representatividade aparece em *Mandume* quando, após mostrar a paisagem visual de uma banca de revistas – na qual todas as capas contêm pessoas brancas – ser coberta,

pela intervenção de jovens negros, por imagens de Elza Soares, Thaíde e Rappin Hood, entre outros/as, fazendo dali um espaço de inscrição dos corpos negros em posições referenciais e valorizadas.

Trata-se também da corporalidade ao se opor à sexualização dos corpos das mulheres, representando-as como lutadoras. Tais imagens são casadas ao discurso forte e ritmado de Drik Barbosa, na qual ela anuncia “Feminismo das preta bate forte, mó treta/Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu[ceta]/Drik Barbosa, não se esqueça/ Se os outros é de tirar o chapéu, nóiz é de arrancar cabeça” (*Mandume*). Falar em feminismo aqui não nos parece algo aleatório, uma vez que isso assenta as bases para um discurso do empoderamento das mulheres negras e mostra o espraiamento dessas lutas – que envolvem o discurso, o corpo e a vida social. Além disso, a presença forte de Drik Barbosa já nos primeiros versos do clipe, longe de apelar para uma feminilidade fragilizada – uma representação tão recorrente na cultura midiática – revela, pelas batidas, pelo ritmo, pela gestualidade, a resistência e a força da mulher negra em tela.

Nesse mesmo clipe temos ainda todo o grupo vestindo-se com as roupas da coleção Yasuke, produzida pela Laboratório Fantasma – empresa gerenciada por Emicida e seu irmão Evandro Fióti – lançada na São Paulo Fashion Week de 2016. Ao adotar essas roupas, demarca-se o lugar da marca enquanto produção coletiva e ainda se reivindica o lugar de um próprio, acenando também para o que esse desfile representou num contexto extra-clipe: foi a primeira aparição de uma coleção desfilada somente por pessoas negras na história do evento, alcançando o que foi visto como uma luta por representatividade também nas passarelas (REZENDE, 2020).

Quanto à violência e ao controle dos corpos temos, em *Boa Esperança*, pela sutileza imagética das cenas – embora ferina na denúncia das relações sociais – uma representação do olhar impositivo e constrangedor da empregadora que exige o uso de uma touca para cobrir os cabelos das trabalhadoras domésticas e pelo abuso das falas assediadoras dos homens ao ouvido delas. A violência – além de sexual – se desdobra ainda na culpabilização de uma jovem negra assediada pela esposa de um dos agressores que a ataca, esfregando-lhe violentamente o rosto para a retirada do seu batom. O tratamento do assédio sexual não se limita ao tema da violência sofrida pelas mulheres negras, pontuando a sexualização do corpo masculino, ao dizer “Cês diz que nosso pau é grande/ Espera até ver nosso ódio” (*Boa Esperança*). Essa fala, carregada de revolta, denuncia a objetificação e desumanização dos corpos negros, reduzidos de sua condição de ser.

Em contraposição à objetificação e à desumanização, as cenas da revolta dos trabalhadores domésticos ganham mais fôlego quando adotam simbologias coloniais para constranger os corpos brancos – ao acorrentá-los às cadeiras e amordaçá-los. Uma cena potente para denunciar as humilhações é o gozo incendiário das empregadas que atijam fogo nas roupas brancas no varal – roupas que ali, expostas, sinalizam uma vida de trabalho assentada no silêncio submisso diante das agressões que lhes permeavam o dia a dia e entretecia o cotidiano oprimido de suas vidas.

Complementarmente, a violência representacional alcança mesmo relações distanciadas, como trata *Eminência Parda*, em que a família negra é julgada pelas pessoas brancas ao redor. No fluxo das imagens, mesclando a presença da família e a representação imaginária feita pelos brancos no entorno, figuram representações depreciadoras e violentas. Eles são vistos como pobres, criminosos, prostituídos, acorrentados – imaginariamente – a um mastro (remetendo ao “tronco”) no restaurante. Ao final, é fabulada a morte coletiva da família. Torna-se manifesto o ódio sanguinário e a violência das representações sociais que lhes cercam e o desejo (des)velado de seu desaparecimento e sua subtração daquele espaço. A denúncia se fundamenta, no clipe, não só pelo desejo virulento de mantê-los em lugares sociais pré-estabelecidos por um sistema enraizado na colonialidade, quanto pelo desejo de sua morte.

Essa família não é vista nem percebida na sua presença porque desencaixa e desarranja as expectativas e projeções do grupo de pessoas ricas e brancas que lhes encara. Mesmo com todos os elementos da cena contrariando o viés racista acionado pelos demais clientes do restaurante, eles se recusam a perceber a presença da família negra por uma outra perspectiva. Isso evidencia a recusa e a resistência de se mover o olhar racista, escancarando, assim, a violência dessa percepção.

c. Vida livre da violência e da morte

Uma das ponderações cruciais da colonialidade do ser é a presença, constante, do assombro da morte precoce e violenta. Mais do que um horizonte que integra o ciclo de vida humano, ela constitui a experiência de viver no cotidiano, pois é um imperativo jamais esquecido. Essa problematização não é aleatória. Dados recentes pontuam que

apenas em 2018, para citar o exemplo mais recente, os negros (soma de pretos e pardos, segundo classificação do IBGE) representaram 75,7% das vítimas de homicídios, com uma taxa de homicídios por 100 mil habitantes de 37,8. Comparativamente, entre os não negros (soma de brancos, amarelos e indígenas) a taxa foi de 13,9, o que significa que, para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos. Da mesma forma, as mulheres negras representaram 68% do total das mulheres assassinadas no Brasil, com uma taxa de mortalidade por 100 mil habitantes de 5,2, quase o dobro quando comparada à das mulheres não negras (Atlas da violência, 2020, p. 41).

A reivindicação de uma vida livre da violência e da morte nos cliques explicitam um gesto de re-existência e uma denúncia da letalidade do mundo social. Há várias cenas que poderíamos pontuar em *Mandume* para tratar da violência e da morte; no entanto, para além de evidenciar a denúncia, o traço mais marcante do clipe é a re-existência pelo gesto estético. Desde a performance dos rappers até a atuação dos atores, há um olhar forte encarando a câmera. Nesse clipe, os olhos nos olhos assumem uma potência singular: mais do que criar um laço com quem assiste e denunciar uma consciência de sua presença, eles reivindicam o reconhecimento mútuo de um lugar de sujeito.

O olhar cria uma ligação intersubjetiva que demanda o encontro com o outro, humaniza-o e demanda a transformação das relações opressivas vigentes. Tal gesto participa da denúncia da colonialidade do ser, na qual a morte e a violência são naturalizadas porque desumanizam o outro. Daí, é um ato de resistência encararmos-nos, olharmos nos olhos – exigir ser visto: reconhecendo-nos mutuamente como sujeitos, a morte e a violência tornam-se inaceitáveis.

Já para reivindicar uma vida digna, denunciam-se todas as marcas de indignidade espalhadas na convivência cotidiana e social. Se ao fim de *Boa Esperança* a jornalista informa que as empregadas domésticas amotinadas no país clamavam por dignidade, respeito e melhores condições de trabalho, a imagem da perda e da destituição da dignidade permeia todo o clipe, mostrando o desafio colocado por essa demanda. Nas cenas, uma das empregadas almoça à mesa no quintal da casa, com um prato metálico, reservado aos empregados, próxima do cachorro recebendo sua ração; em outro momento, um dos empregados recolhe as chaves do carro no chão, displicentemente “derubadas” por um dos homens brancos e ricos, instituindo uma ordem de interação marcada pelo rebaixamento e pela humilhação. Essa desvalorização da vida, esse exercício constante de retirada da dignidade, acontece por meio de gestos que, em cenários mais amplos, mostram o quanto a vida desses grupos é privada de respeito, cuidados e dignidade, como afirmando no excerto “Aê, nessa equação chata, polícia mata, plow! / Médico salva? Não! / Por quê? Cor de ladrão”.

O gesto re-existente marca também reconhecimento da potência de intervenção social do rap. Em *Eminência Parda*, exige-se refundar o passado pelas rimas para, daí, fazer-se presente na própria história: “Não sou convencido(não) sou convincente /Aí, vê na rua o que as rima fizeram” (*Eminência Parda*) e também se afirma a coletividade desse gesto estético, ao dizer: “Minha caneta tá fodendo com a história branca/ E o mundo grita, não para, não para, não para” (*Eminência Parda*). A reescritura e reinscrição do próprio passado reivindica, assim, um novo lugar no tempo e uma outra forma de representação, que já não se limita mais às imagens do crime, da violência, da sexualização, da morte, exigindo uma valorização social, como dito em “A partir de agora é papo reto sem rodeio / Olha direto nos olhos de um preto sem receio / Dizem que eu cruzei a meta / Pra mim nem comecei / Cheguei, rimeei, ganhei, sou rei” (*Eminência Parda*).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos clipes, o acionamento da ferida colonial conduz a um retorno memorialístico ao passado, indicando a necessidade de reescrever e refletir sobre a experiência sócio-histórica;

faz-nos perceber a necessidade de questionar e criticar as organizações temporais que situam a escravização e a colonização como marcas encerradas no tempo, observando sua permanência no tecido social. O retorno memorialístico ao passado, além de revelar novas possibilidades narrativas para os eventos históricos, mostra que a colonialidade do ser – que naturaliza a destituição da subjetividade – espraia-se no sistema de representações sociais promovendo violências que ecoam nos corpos, nas relações e na vida cotidiana.

A corporalidade desumanizada pela sexualização e pela passibilidade da violência é mostrada tanto para denunciar a violência e o assédio às mulheres negras, quanto a sexualização dos corpos masculinos. Além disso, mostra-se que a negação de um lugar de valor às corporalidades negras incide na baixa representatividade e na negação da diversificação das formas de representação social. Ao problematizar a violência das relações estabelecidas, marcadas pela desumanização dos corpos, por meio de representações e discursos que constroem, oprimem e agridem os sujeitos, evidencia-se a objetificação como um gesto naturalizado que precisa ser questionado. Também quando se denuncia a presença cotidiana da morte para a população negra, exige-se o direito à vida livre da violência e da morte.

Os cliques tensionam as representações e as formas narrativas contemporâneas e, com isso, convocam para uma transformação nas maneiras de se compreender as relações sociais. No pano de fundo dessas produções, essa transformação se constitui também pelo estabelecimento de um laço intersubjetivo (seja pelas narrativas, seja pelos olhos nos olhos que nos conectam) por meio do qual se abre caminhos para a reivindicação de outros lugares na história e na vida social.

Tais cliques participam ainda de um movimento estético, no qual a ferida colonial aparece sob a forma de questionamento do presente e do passado, numa luta pela enunciação e fundação de outras relações sociais. É, portanto, aí que reside a grande relevância dessas obras analisadas: ao reconfigurar o passado e o presente – pontuar outras experiências históricas, valores, perspectivas sobre os modos de ser e estar no mundo social – permite-se a emergência de outras imaginações, outras possibilidades de organizar a vida social. A re-existência estética aparece, assim, como essa inventiva e necessária capacidade de reivindicar outras existências possíveis.

REFERÊNCIAS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte? In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. (orgs.). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 281-295.

- ATLAS DA VIOLÊNCIA – 2020. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada: Brasília, 2020.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. *XI Seminário Nacional Mulher e Literatura – II Seminário Internacional Mulher e Literatura*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>
- Decodificando Emicida – Boa Esperança*, pt.1. Produção de Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2018. 12'59". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qj5W4m2k_6w. Acesso em 23/10/2020.
- LUGONES, María. Rumo ao feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez./2014.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 127-167.
- MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura – un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 25-46.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- PRADO, Denise. O Triunfo de Emicida – um rap em dois momentos. In: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula; PRADO, Denise. *Celebridades do século XXI – diversos perfis, diferentes apelos*. Vol. 2. Belo Horizonte: Selo PPGCom, 2020, p. 229-247.
- QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 55, v. 19, p. 9-31, 2005.
- REZENDE, Karla B. C. de P. Combatendo os estereótipos e o racismo nos desfiles da Laboratório Fantasma. In: PRADO, Denise F. B.; TAVARES, Frederico de M. B.; TAVARES, Michele S. *Mídia, tempo e interações sociais: conceitos em circulação*. Belo Horizonte: PPGCom, 2020, no prelo.
- SOARES, Thiago. *A estética do videoclipe*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.
- TATE, Shirley. Descolonizando a raiva: uma teoria feminista negra e a prática nas universidades do Reino Unido. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSGUÉL, Ramón. (orgs.) *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.183-202.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro enigma, 2015.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurásica y el anti-sublime decolonial. In: GOMEZ, Pedro Pablo [et al]. (orgs.) *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014. (p. 79-108)

-
- [1] O clipe *Boa Esperança*, com música de Emicida e Nave, dirigido por Kátia Lund e João Wainer, foi lançado em 2015. Sua produção é da Laboratório Fantasma. Esse rap integra o álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015).
 - [2] O clipe *Mandume*, de Emicida, foi lançado em 2016 e conta com a participação de Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin. Esse rap faz parte do álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015).
 - [3] *Eminência Parda*, de Emicida, foi lançado em 2019, pela Laboratório Fantasma, e conta com a participação de Dona Onete, Jé Santiago e Papillon, e faz parte do álbum “Amarelo” (2019).
 - [4] “As explosões provenientes da consciência teórica, política e ética da ferida colonial despertam a imaginação e permitem a construção de outro mundo, um mundo no qual muitos mundos são possíveis” (MIGNOLO, 2005, p. 175-176, tradução nossa).
 - [5] Conforme explica Lugones, “eu compreendo a hierarquia dicotômica entre humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. (...) A missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica de conquista e colonização. Julgar os/as colonizados/as por suas deficiências do ponto de vista da missão civilizatória justificava enormes crueldades” (LUGONES, 2014, p. 936-937).
 - [6] “A antecipação da morte não é tanto um fator individualizador, como uma característica constitutiva de sua realidade” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 143, tradução nossa).
 - [7] Essa relação perversa estabelecida nas bases da colonialidade do ser é tratada por Maldonado-Torres ao explicar que, “en cuanto toca a la concepción de sujetos, *el racismo moderno y por extensión la colonialidad, puede entenderse como la radicalización y naturalización de la no-ética de la guerra*. Esta no-ética incluyó prácticas de eliminación y esclavización de ciertos sujetos – particularmente, pero no únicamente, indígenas y negros – como parte de la empresa de la colonización. La expresión hiperbólica de la colonialidad incluye el genocidio, el cual representa el paroxismo mismo del *ego conquiro/cogito* – un mundo en el que éste existe solo” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 138, grifos do autor) (“no que se refere à concepção de sujeito, *o racismo moderno e, por extensão, a colonialidade, pode ser entendido como a radicalização e naturalização da “não-ética” da guerra*. Essa ‘não-ética’ incluía práticas de eliminação e escravização de certos sujeitos – particularmente, mas não exclusivamente, indígenas e negros – como parte do empreendimento de colonização. A expressão hiperbólica da

colonialidade inclui o genocídio, que representa o próprio paroxismo do *ego conquiro/cogito* – um mundo no qual ele existe sozinho” (tradução nossa).

- [8] Esse autor problematiza o lugar do grito/pranto na constituição do pensamento afrodiáspórico. Para ele, a pergunta existencial fundante desse pensamento – “Por que continuar”, feita por Gordon Lewis – contribuiu para iluminar a dimensão existencial dessa linha de pensamento. Assim, o grito/pranto se constituem como uma chamada à atenção que anima o surgimento dessa corrente de pensamento e a busca pela constituição do lugar sócio-histórico dos condenados/*damnés* (no sentido colocado por Fanon).
- [9] “O que é invisível sobre as pessoas de cor é sua própria humanidade. E é sobre a essa negação [da própria humanidade] que o grito e o pranto tentam chamar a atenção. A invisibilidade e a desumanização são as expressões primárias da colonialidade do ser” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 150, tradução nossa).
- [10] Na já famosa citação da escritora, “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007).
- [11] “Trata-se de curar uma mente e uma alma colonizadoras, libertando a pessoa de complexos coloniais de inferioridade, e permitindo que ela sinta que também é um ser humano com dignidade, que também é valiosa como é” (TLOSTANOVA, 2014, p. 88, tradução nossa).
- [12] “Certamente, o que chamo de estéticas da re-existência nada mais é do que o ato político de viver procurando, sem qualquer negociação, alcançar a dignidade e desestruturar as formas de poder e dominação que, do material ao simbólico, se constituem e circulam nesta época de um capitalismo desenfreado e criminoso. Talvez as estéticas de re-existência sejam o sussurro das práticas decoloniais que vislumbram outras formas de bem viver” (ALBÁN ACHINTE, 2012, p. 293, tradução nossa).

Olhares críticos e estéticas periféricas: a produção de outras margens no cinema brasileiro

Critical views and peripheral aesthetics: the production of other margins in Brazilian cinema

FERNANDA SALVO

Professora adjunta da Universidade Federal do Acre (Ufac)
 Professora adjunta da Universidade Federal do Acre (UFAC). Possui pós-doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Imagens e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Realizou estágio doutoral no exterior junto à Ruhr-Universität Bochum (Bochum, Alemanha). Atualmente, é professora do curso de Jornalismo e do programa de Pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre (UFAC).
<https://orcid.org/0000-0002-5901-1770>
fernandasalvo@hotmail.com

RESUMO

No presente artigo, refletiremos sobre o discurso estético como via de contestação das relações de dominação e poder na América Latina. Para melhor iluminar tal perspectiva, retomaremos, inicialmente, a contribuição crítica de Quijano (2005) e Barriendos (2019), que caracterizam a matriz de poder eurocêntrica colonial/moderna e os processos de inferiorização racial e epistêmica que suas operações impuseram sobre os povos colonizados. Logo após, discutiremos como o Cinema Novo articulou uma política das formas contrária à colonização do olhar e do pensamento, alinhando-se às proposições do Modernismo brasileiro, sobretudo, na destinação estética que conferiu à antropofagia cultural. Em seguida, comentaremos o gesto político endereçado por alguns filmes do cinema nacional contemporâneo, na figuração que propõem da alteridade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Estéticas periféricas; Descolonização do olhar.

ABSTRACT

In this paper we discuss the aesthetic discourse as a way to challenge domination and power relationships in Latin America. To shed light on this perspective we will initially refer to the critical contributions of Quijano (2005) and Barriendos (2019), who characterized the colonial/modern eurocentric power matrix and the racial and epistemic inferiorization processes that their operations imposed on colonized peoples. After that, we discuss how the Cinema Novo articulated a policy of forms that is contrary to the colonization of the view and the thinking, in line with the propositions of Brazilian Modernism, especially in the aesthetic destination it gave to cultural anthropophagy. Finally, we will comment on the political gestures addressed by some movies of contemporary Brazilian cinema, in their proposed figuration of otherness.

Keywords: Brazilian cinema; Peripheral aesthetics; Decolonization of the View.

HERANÇAS HISTÓRICAS NA AMÉRICA LATINA: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

A violência moral e material inerente ao processo colonizador na América Latina continua sendo aspecto central quando se pretende empreender uma revisão crítica das suas heranças históricas. No horizonte de pensadores que se dedicam à análise das relações de poder nas sociedades latinas (QUIJANO, 2005; BARRIENDOS, 2019, SANTOS, 2019) permanece a questão fundadora da chegada ao Continente de católicos europeus que, autorizados por bulas papais, sob o pretexto de propalar a fé e dilatar territórios, acabaram por promover o “descobrimento” do Outro: encontro de alteridades que levou à quase destruição dos povos originários que habitavam as terras do Sul.

Para esses autores, a expressão máxima da violência imposta pelo dominador caracterizou-se pela negação completa do reconhecimento da diferença dos povos colonizados, vislumbrada no apagamento de suas formas de subjetividade, no “epistemicídio” (SANTOS, 2019) e na “invenção” de sua imagem, concebida sob uma perspectiva etnocêntrica.

Aníbal Quijano (2005) escreve que a globalização atual é o desenlace das operações eurocêntricas que culminaram com a formação da América e do capitalismo colonial/moderno, o que implica na necessidade de reconhecimento dos elementos de colonialidade do poder presentes no contexto geopolítico contemporâneo.

O autor afirma que a América se constituiu como “o primeiro espaço-tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade” (QUIJANO, 2005, p. 107). Uma das marcas fundacionais desse novo espaço-tempo, propõe Quijano, se configurou com a classificação dos povos de acordo com a ideia de *raça* — que tomou como base supostas estruturas biológicas distintas para determinar o grau de evolução de algumas populações em relação a outras. Tal investida serviu para legitimar as relações de superioridade e inferioridade entre colonizadores e colonizados, convertendo-se na experiência basilar da dominação colonial.

A partir desses critérios, os dominadores classificaram os habitantes da América e, mais tarde, de outras regiões do mundo, produzindo identidades historicamente novas, como “índios”, “negros” e “mestiços”, mas também redefinindo outras. “Desse modo, *raça* converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial” (QUIJANO, 2005, p. 108).

As identidades históricas recém-criadas e relegadas a lugares sociais definidos pelo poder, prossegue Quijano, foram submetidas às novas formas de controle e exploração do trabalho, de seus recursos e produtos, o que legitimou práticas como a escravidão. “Uma nova tecnologia

de dominação/exploração, neste caso, raça/trabalho, articulou-se de maneira que aparecesse como naturalmente associada, o que, até o momento, tem sido excepcionalmente bem-sucedido” (QUIJANO, 2005, p. 109).

Além disso, ao propagar seu domínio por todo o planeta, incorporando diversas regiões terrestres ao “sistema mundo” que se constituía, a Europa produziu novas identidades geoculturais, anulando as concepções culturais dos povos dominados:

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 110).

Joaquín Barriendos (2019) observa que os elementos da colonialidade do poder, identificados por Aníbal Quijano, foram fortalecidos por outro aparato definitivo na expansão colonizadora: os processos de inferiorização racial e epistêmica caracterizados pelos diferentes regimes visuais da modernidade/colonialidade.

Na genealogia que empreende da iconografia ocidental-colonial, Barriendos desvenda as operações de poder subjacentes às imagens criadas pelos dominadores. Com essa mirada crítica, o teórico apresenta os aspectos constitutivos da chamada “colonialidade do ver”, conceito criado por ele para definir “a matriz da colonialidade que subjaz a todo regime visual baseado na polarização e inferiorização entre o sujeito que observa e seu objeto (ou sujeito) observado” (BARRIENDOS, 2019, p. 43).

Barriendos ressalta as formas de materialização e reativação desse modo específico de colonialidade, vinculada ao campo das imagens:

A permanente permuta dos regimes visuais racializantes produzidos após a “invenção” do “Novo Mundo” (como aquele inaugurado pelos cronistas das Índias em torno do canibalismo e do mau selvagem alheio ao comércio capitalista) é constitutiva da matriz hierárquica de poder a partir da qual operam, na atualidade, a colonialidade do ver e o racismo epistêmico. É por isso que afirmamos que a colonialidade do ver, do mesmo modo que as colonialidades do poder, do ser e do saber, também é constitutiva da modernidade (BARRIENDOS, 2019, p. 42).

Na concepção de Barriendos, investigar o campo de atuação da colonialidade do ver garante a ampliação do espectro de análise das maquinarias de racialização erigidas pelo regime visual eurocêntrico. O autor apresenta como exemplo do aparato visual racializador instituído pela

Europa hegemônica, a cartografia colonial-imperial da alteridade canibal. Para ele, a criação dessa cartografia expansionista proporcionou que territórios antes considerados distantes e misteriosos, mas portadores de imensas riquezas minerais, passassem a ser “metonimicamente falando, a territorialidade simbólica, presencial e material do canibal – isto é, a geografia natural dos *caribes*” (BARRIENDOS, 2019, p. 46).

O método cartográfico que instituiu simbolicamente o território canibal, continua Barriendos, foi reproduzido em diversas regiões pertencentes ao “Novo Mundo”. A instituição de tais espaços, considerados pelos europeus como o ambiente ontológico de seres monstruosos e abjetos, serviu para justificar o processo civilizatório e as expedições escravistas.

Na opinião de Barriendos, a cartografia da alteridade canibal no Novo Mundo converteu-se numa das expressões mais genuínas da colonialidade do ver, erigida em plena sintonia com o sistema eurocêntrico, mercantil-capitalista e racializador, determinante da geopolítica instaurada no século XVI. O teórico avalia que a colonialidade do ver adquiriu, num arco mais dilatado de tempo, renovadas configurações. Com o passar dos séculos, escreve Barriendos, as práticas racializantes possibilitaram “uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, que em sua descontinuidade interconectam o século XV ao século XXI, o século XVI ao século XIX etc.” (BARRIENDOS, 2019, p. 44).

Em razão disso, Barriendos recomenda que as expressões visuais oriundas da colonialidade/modernidade produtoras dos processos de inferiorização racial e epistêmica sejam investigadas e contestadas, assim como “todas as outras narrativas e os imaginários racializantes que surgiram em plena modernidade do capitalismo tardio e que permitiram que se encobrisse certa razão intercultural monoepistêmica, em plena era da globalização cultural” (BARRIENDOS, 2019, p. 52).

Apoiados nessas contribuições teóricas partiremos, agora, para o segundo movimento proposto no presente artigo: recuperar algumas matrizes do pensamento crítico brasileiro no campo das artes, que promoveram, durante o século XX, o debate sobre a autonomia cultural do Brasil, por meio de teorizações e criação de objetos estéticos caracterizados por sua potência reflexiva. Mais precisamente, discutiremos como o Cinema Novo articulou uma política das formas contrária à colonização do pensamento, alinhando-se às proposições do Modernismo brasileiro, sobretudo, na destinação estética que conferiu à antropofagia cultural.

CINEMA NOVO, MODERNISMO, ANTROPOFAGIA: ESTÉTICAS PERIFÉRICAS ANTICOLONIALISTAS

Shohat e Stam (2006) afirmam que diante do historicismo eurocêntrico, os cineastas do Terceiro Mundo resolveram reescrever suas próprias histórias, contestando as imagens e os imaginários criados pela Europa hegemônica sobre as nações colonizadas.

No Brasil, tal gesto cinematográfico contestatório se consolidou nos anos 1960, com o advento do Cinema Novo. Os realizadores filiados a essa vertente propuseram em seus filmes imagens conformadas por uma perspectiva anticolonialista, “recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 358).

Dentro dessa concepção, o Cinema Novo produziu obras revisionistas sobre o período colonial escravista do século XVII, mas, igualmente, obras que reexaminaram fenômenos sociais da década de 1960, como as emergentes formas de vida nas grandes cidades. A maior finalidade dos realizadores do Cinema Novo foi ultrapassar o subdesenvolvimento dos países periféricos, impulsionando a descolonização das imagens em movimento. Em razão disso, muitos filmes do período se fizeram portadores de alegorias, metáforas e símbolos — numa recusa à análise racional da realidade, que, no entendimento dos cineastas, havia sido deformada pelos processos de colonização cultural. Isso significou a rejeição da postura mimética praticada pelo cinema brasileiro em relação ao cinema estrangeiro durante décadas, bem como a negação dos procedimentos narrativos hegemônicos.

Shohat e Stam (2006) lembram que os manifestos dos cineastas terceiro-mundistas dos anos 1960 e 1970 preconizavam um cinema independente e antiimperialista. “Os manifestos contrastavam esse novo cinema não apenas com Hollywood, mas também com as tradições comerciais de seus próprios países, que eram vistas como ‘burguesas’, ‘alienadas’ e ‘colonizadas’” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 356). Não por acaso, no Brasil, o principal alvo da crítica cinemanovista foram as chanchadas de entretenimento e os filmes comerciais da Vera Cruz, acusados pelos jovens realizadores de reproduzir dramas burgueses em estilo europeu.

Para os integrantes do Cinema Novo, a luta pela libertação das imagens e da América Latina deveria ser travada nos planos da estética e da política, e, portanto, uma nova concepção cinematográfica deveria ser criada. Com efeito, o Cinema Novo inventou uma linguagem que incorporou o corte seco, a não linearidade narrativa, a luz estourada, a fotografia contrastada e o uso da câmera na mão, investimento que se traduziu na “estética da fome”, em que a escassez de recursos foi tomada como força expressiva.

O Cinema Novo elegeu o sertão, as favelas e os subúrbios como sua principal locação. Os diretores pretendiam, a partir dessas ambientações, revelar a verdadeira face social do Brasil.

“Da articulação desse olhar, esperava-se, viria um paradigma do real brasileiro, um laboratório sociológico, no qual seriam observáveis, *in vitro* e *in vivo*, as contradições que organizam o funcionamento do país” (ORICCHIO, 2003, p. 96).

Tal ímpeto criativo explica o surgimento, na extensa filmografia do período, de figuras representativas de classes sociais e de projetos históricos que cifravam as lutas políticas existentes no extracampo. Na encenação se sobressaía o forte recorte dramático, muitas vezes alegórico, e os personagens representavam situações que por si só se conectavam com a História, como se observa no caso dos personagens migrantes, camponeses, pescadores, moradores de favela e operários^[1].

Ao repercutir as imagens do “verdadeiro” Brasil, a geração do Cinema Novo se aproximou das matrizes do pensamento da vanguarda modernista brasileira, da década de 1920. Ambos os movimentos primaram por uma análise crítica da realidade social e propuseram a revisão dos valores intelectuais e artísticos da sociedade. Em comum, a recusa ao colonialismo cultural e o esforço de consolidar as bases de um nacionalismo crítico. Na concepção de Randal Johnson (1982), são nítidos os paralelos entre Modernismo e Cinema Novo:

Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o Modernismo contra o Parnasianismo e sua linguagem “bacharelesca, artificial e idealizante” que espelhava a ideologia da estrutura de classe arcaica da sociedade brasileira; o Cinema Novo, contra a chanchada e os filmes “sérios” produzidos em São Paulo (especialmente os da Vera Cruz), os quais refletiam, ambos, uma visão colonizada, idealizada e inconseqüente da realidade brasileira. Os dois movimentos foram tentativas de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico (JOHNSON, 1982, p. 89).

Importante destacar, ainda, que tanto modernistas quanto cinemanovistas reagiram de modo semelhante frente às referências estrangeiras na produção de suas obras. Os modernistas foram os primeiros a reconhecer que não seria possível lidar com as origens nacionais esperando encontrar nelas uma suposta pureza primordial, que repelisse as influências externas. Cientes de que as trocas culturais entre “centro” e “periferia” se impunham como inevitáveis, os intelectuais modernistas introduziram o tema da antropofagia (SHOHAT e STAM, 2006). Se a matriz epistêmica colonial/moderna havia criado a imagem dos povos colonizados como canibais monstruosos e abjetos, conforme elucida Barriandos (2019), os modernistas propunham, agora, a inversão do tema colonialista do canibal.

O canibalismo, como crítica à Europa hegemônica, celebrou os valores das culturas indígenas ancestrais, convertendo-se no substrato da criação estética do movimento Modernista:

Os modernistas brasileiros da década de 20 fizeram do motivo do canibalismo a base de uma estética insurgente, ao exigir uma síntese criativa da vanguarda européia e do “canibalismo brasileiro” e propor que as técnicas e informação

dos países superdesenvolvidos fossem devorados “antropofagicamente”. Assim como os índios tupinambás devoravam seus inimigos para se apropriar da sua força, os modernistas insistiam que os artistas e intelectuais brasileiros deveriam digerir os produtos culturais importados para explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, virando a cultura imposta, transformada, contra o colonizador (SHOHAT e STAM, 2006, p. 427).

Mais tarde, nos anos 1960, a estética modernista influenciaria de maneira definitiva o Cinema Novo. Shohat e Stam (2006) lembram que, embora o tema do canibalismo já tivesse circulado entre a própria vanguarda europeia, para os artistas europeus a antropofagia “nunca constituiu um movimento cultural, nunca definiu uma ideologia e nunca causou uma repercussão cultural comparável ao caso brasileiro” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 428). Somente no Brasil, escrevem os autores, a metáfora do canibalismo se tornou a base articuladora de um longo movimento cultural, “desde a primeira *Revista de Antropofagia* da década de 20, passando pelas especulações de Oswald de Andrade nos anos 50, até a reciclagem pop da metáfora pelos tropicalistas no final dos anos 60” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 428).

O poeta e dramaturgo Oswald de Andrade, autor do *Manifesto Antropofágico* (1928), defendeu uma prática artística nacional e moderna, que propiciasse a volta ao primitivismo e à barbárie como forma de resistência às normas civilizadas, ao pensamento colonizado e à literatura catequizada. Com vistas à reabilitação da cultura nacional, Oswald de Andrade resgatou a filosofia dos povos ancestrais, elaborando “seu manifesto no contexto de transformação do começo do século, quando as referências parnasianas eram hegemônicas” (ALMEIDA, 2002, p. 7).

Ao cunhar o conceito de antropofagia, Oswald de Andrade propôs a “reabilitação do primitivo no homem civilizado, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia” (ALMEIDA, 2002, p. 1). No campo das artes, o autor defendeu a antropofagia de elementos culturais diversos, que deveriam ser assimilados, incorporados e repercutidos numa concepção original, afirmadora da identidade própria.

O *Manifesto Antropofágico* fazia a reivindicação metafórica do ato ritual dos primeiros indígenas diante do invasor estrangeiro, quando o objetivo era devorar o inimigo para absorver sua potência. Para o pensamento selvagem, a antropofagia é o fundamento da diferença: é por meio da diferença que se evidencia o choque de alteridades — condição de possibilidade para a descoberta do *próprio*.

Maria Cândida Ferreira Almeida (2002) avalia que a inversão de valores proposta por Oswald de Andrade, ao retomar o pensamento selvagem, pressupõe uma profunda noção anticolonialista e anti-hierárquica, no que diz respeito à produção artística. Com base na antropofagia cultural, o tradicional discurso ressentido do Terceiro Mundo cede lugar ao discurso autodeterminado:

A antropofagia, enquanto conceito, apresenta uma face produtiva, diversa da pura destruição com que costuma aparecer no discurso “civilizado” sobre a “barbárie”, que utiliza o ato canibal como signo da violência máxima. Sob a perspectiva oswaldiana e

selvagem, a antropofagia preconiza uma espécie de transubstanciação na qual aquele que é devorador se altera no devorado (...). A “morte” e “devoração” do outro recria o próprio; dentro desta perspectiva, o discurso ressentido das relações coloniais torna-se discurso produtivo de identidades (ALMEIDA, 2002, p. 4).

Embora o Modernismo tenha sido um movimento cultural brasileiro, suas influências não se limitaram ao âmbito nacional. A antropofagia cultural preconizada por Oswald de Andrade influenciou o projeto criativo de intelectuais e artistas em proporções globais.

Marcia Orell García (2006) destaca a influência que as noções antropofágicas exerceram sobre os cineastas latino-americanos nos anos 1960. Segundo a autora, Oswald de Andrade tinha como proposta devorar culturalmente tudo o que fosse útil e pudesse redundar na produção de uma obra estética nova e original. Tais preceitos, diz Orell García, foram resgatados pelos inquietos cineastas latinos, na produção de uma linguagem própria que se chamou Cinema Novo:

El índio comía al enemigo para adquirir sus poderes, no para alimentarse físicamente. Era algo ritual. Sin duda el Nuevo Cine Latinoamericano es producto de esta antropofagia, por cuanto la mayoría de los realizadores latinoamericanos de esa época, tomaron las influencias del neorealismo italiano, de la nouvelle vague francesa, del free cinema inglés, del cine japonés de Kurosawa y otras no tan definidas, que ensambladas con las manifestaciones nacionales culturales locales, obtuvieron el resultado de aquel lenguaje específico que se llamó Nuevo Cine (GARCÍA, 2006, p. 87).

De fato, a metáfora antropofágica foi compartilhada por muitos cineastas dos países periféricos. Esse ritual “oral” de resistência somou-se à política das imagens dos novos cinemas, que primava pela invenção formal como possibilidade para a ação social. Isso porque somente a libertação cultural do Continente e a correlata descolonização de suas imagens permitiria a feitura de um cinema “latino”. Glauber Rocha (2004) pontua a questão:

Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico. A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento que se concretiza a cada dia que passa, e que, o mais importante, se populariza. A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns (ROCHA, 2004, p. 83).

Muitos diretores ligados aos novos cinemas latinos tomaram a prática cinematográfica como instância de reflexão e crítica. Não por acaso, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino e Julio García Espinosa propuseram teorias cinematográficas para os países subdesenvolvidos em elaborações intelectuais, cujas premissas se refletiram nos roteiros dos filmes.

Isso significa que o debate realizado em torno das problemáticas históricas, culturais e políticas da América Latina encontrou ressonância nas encenações fílmicas. A aliança entre teoria

e prática resultou em criações estético-políticas por meio das quais os cineastas pretenderam influenciar o processo dialético da História.

Glauber Rocha (2004), num de seus mais conhecidos ensaios — *Estética da fome*, de 1965 — defendeu uma estética em que a violência e o choque das imagens tirassem o espectador de sua zona de conforto, confrontando-o com aquele que seria o nervo exposto da sociedade latina e a trágica originalidade do subdesenvolvimento: a fome e a miséria. Na concepção do cineasta, era necessário dar consciência dessa miséria. Disso resultaria um cinema não sobre a fome, mas nascido dela. Nesse aspecto, a forma do filme seria decisiva.

Com gesto similar ao de Glauber Rocha, os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino escreveram *Hacia el tercer cine* (1969). O famoso ensaio é a defesa de um cinema comprometido com a libertação da Argentina e da América Latina, a partir de uma terceira via cinematográfica denominada *Tercer Cine*. O objetivo do *Terceiro Cinema* consistia em destituir o modelo narrativo de Hollywood, bem como o cinema de autor europeu, que, no entendimento dos cineastas, apresentavam procedimentos estéticos incapazes de abordar as questões latinas.

Os ensaios militantes de Rocha, Solanas e Getino convocavam para “uma revolução tricontinental na política e para uma revolução estética e narrativa na forma do filme” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 356). Tais textos traduziram a confluência de pensamentos dos cineastas e teóricos latinos, na década de 1960. Essas intervenções obtiveram grande sintonia com os debates da crítica e muitas produções dos novos cinemas foram premiadas em festivais internacionais. Daquele momento em diante, o mundo não poderia mais ignorar as vozes silenciadas da América Latina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revisar a contribuição de movimentos estéticos que revitalizaram a cultura na América Latina é também um meio de historicizar as lutas decoloniais contemporâneas. A reflexão crítica proposta pelo Cinema Novo já havia incorporado uma ampla carga de reivindicações relativas à invenção de *outras* estéticas, *outras* imagens e *outros* imaginários para posicionar o periférico na História.

O alinhamento do Cinema Novo com o Modernismo está diretamente relacionado à maneira como ambos os movimentos buscaram combater a mentalidade colonial, priorizando a autonomia intelectual do Brasil. A destinação estética que os dois movimentos conferiram à antropofagia, revertendo o tema colonial do canibalismo, revelou a consciência de artistas e intelectuais

periféricos sobre a necessária adoção de uma política das formas que, libertária, deveria negar o mimetismo às produções estrangeiras, construindo meios que fomentassem a descolonização do olhar e do pensamento. Ao mesmo tempo, a política formal original que empregaram permitiu a contaminação entre linguagem e experiência, tornando possível a abordagem de temas locais, que antes pareciam não merecer ser vistos.

Os procedimentos estéticos inovadores introduzidos por modernistas e cinemanovistas foram capazes de equacionar noções como eu/outro, colonizador/colonizado, centro/margens — em proposições que anteciparam questões fundamentais do debate contemporâneo relativo à política das diferenças e à instauração de paradigmas que apontem para novas epistemologias e racionalidades, abertas à valorização das culturas de povos historicamente silenciados.

No cinema brasileiro contemporâneo, os filmes abandonaram a ideia da construção de uma identidade nacional, conforme pensada no passado, mas os realizadores retomaram a questão das margens. Na atualidade, sob diferentes abordagens e variados gestos criativos, os cineastas reiteram o movimento de aproximação com o Outro. Contudo, os procedimentos interpretativos totalizantes e a criação de categorias sociais genéricas que conectavam os personagens com a História foi gradativamente perdendo fôlego ao longo das décadas, devido às mudanças conjunturais que, inevitavelmente, incidiram sobre os procedimentos dos realizadores.

Nos últimos anos, os filmes nacionais reafirmam o interesse pela alteridade, pelo pobre e o marginal, mas buscando novos engajamentos, contando a história dos vencidos a partir de enfoques menores, que exploram as singularidades dos personagens, as vidas comuns e as biografias ordinárias. Essa abordagem singularizante coloca em jogo questões estéticas e políticas fundamentais no cinema brasileiro hoje, inseparáveis dos modos de inscrição da alteridade. As produções recentes têm matizado que a escolha de recursos expressivos e de procedimentos de abordagem é decisiva para uma aparição mais acolhedora da singularidade dos sujeitos filmados.

A retomada do cotidiano e da vida ordinária em alguns filmes brasileiros, a partir dos anos 2000, é reveladora de uma das facetas desse cinema que buscou explorar o recorte menor, as histórias individuais e os universos singulares, em detrimento das generalizações e determinações do contexto. Em muitas narrativas que apresentaram os sujeitos ordinários em seu ambiente e cultura, a cena fílmica tornou-se porosa ao cotidiano, onde estão abrigadas as vinculações afetivas e as potências do viver^[2].

Exemplos nesse sentido, de uma escritura fílmica que contribuiu para que algo singular dos personagens e seu mundo viesse compor a encenação, podem ser encontrados nos filmes *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O Céu sobre os ombros* (Sergio Borges, 2010). Neles, a força que assume o cotidiano faz as imagens nascerem coladas à experiência. Ambas as narrativas apresentam moradores de periferias das grandes cidades. Nos dois casos,

estamos diante de não-atores que interpretaram estórias inspiradas livremente em suas vidas reais. Em *Avenida Brasília Formosa* conhecemos Pirambu, o pescador; Fábio, que é garçom e *videomaker* amador; Débora, a cabeleireira que pretende chegar ao *Big Brother Brasil* e Cauan, uma criança em idade escolar. *O Céu sobre os ombros*, por sua vez, traz para a encenação Lwei, um escritor; Murari, operador de *telemarketing*, cozinheiro, torcedor de futebol, *hare krishna* e *skatista* e Everlyn Barbin que é transexual, professora e prostituta.

Uma das primeiras questões que esses filmes colocam é apresentar personagens pertencentes a universos tão díspares, que se torna difícil enquadrá-los sob um olhar unificador. Além disso, a própria estratégia criativa dos filmes, que desliza entre documentário e ficção e permite que os sujeitos filmados interpretem a si mesmos, torna indiscerníveis os limites entre pessoa e personagem, esfumando também as fronteiras entre a *mise-en-scène* fílmica e o cotidiano. Tal recurso de abordagem autoriza que os sujeitos filmados ficcionalizem, inventem a si mesmos e se multipliquem, tornando-se outros, enquanto a duração os acolhe. Essa multiplicação das formas de estar no mundo dificulta os enquadramentos prévios e o estabelecimento de identidades fixas e estereótipos, o que reforça a perspectiva singularizante lançada pelas narrativas.

Por outro lado, a tomada do cotidiano como ponto de vista incide de maneira decisiva sobre a forma dos filmes. As encenações se deixam contaminar pelas situações episódicas da rotina, incorporando seus ritmos, o que resulta em temporalidades lacunares e desamarradas. André Brasil e Cláudia Mesquita (2012) já haviam notado que filmes como *Avenida Brasília Formosa* e *O Céu sobre os ombros* são modulados por uma espécie de “modéstia da forma”, já que sua escritura se deixa impregnar pelas formas sensíveis do mundo, colocando-se em estreita interseção com o espaço-tempo dos sujeitos filmados.

Como resultado dessa escolha estética, a duração das imagens exacerba a percepção das horas prosaicas, adensando a maneira como os espectadores travam contato visual com os lugares, as coisas e os personagens, adentrando suas casas, escutando seu sotaque, presenciando gestos, atitudes e intensidades, quando, por exemplo, eles soltam os corpos nos forrós, ouvem um *hit* no rádio ou caminham pelas ruas, desenhando uma cidade. Tais situações reforçam o entendimento de que nos espaços que os sujeitos habitam ordinariamente se inscrevem suas realidades afetivas, suas vinculações a um mundo comum compartilhado, e, sem dúvida, as potências das formas vividas.

Isso significa que em *Avenida Brasília Formosa* e *O Céu sobre os ombros*, a escritura, pelo modo como é convocada, contribui para que possamos experimentar os espaços periféricos da cidade de maneira positivada. As formas sensíveis dos filmes convocam outro modo de apreensão da alteridade, diferente daquele disseminado pelas narrativas hegemônicas, que, não raro, promovem uma exposição exótica, turística ou espetacular da vida ordinária.

Contudo, os espaços nos dois filmes não são construídos de maneira recôndita, como zonas de pureza, esquivadas dos atravessamentos da ordem capitalista e desigual. Os personagens de *Avenida Brasília Formosa*, por exemplo, são as vítimas do processo de reurbanização e gentrificação na cidade do Recife (PE), que em 2001 deslocou os moradores da Brasília Teimosa (grande favela de palafitas à beira-mar) para um residencial popular, localizado na avenida que dá título ao filme. Na paisagem da orla surgiram enormes torres residências, onde foram instalados os apartamentos mais valorizados da cidade. No filme de Mascaro, essa experiência é retratada pelo olhar dos habitantes da Brasília Formosa. Pirambu, por exemplo, é o pescador que foi viver longe do mar e, agora, prepara suas redes de pesca na área externa do conjunto habitacional.

Já em *O Céu sobre os ombros*, que se passa na cidade de Belo Horizonte (MG), os sujeitos filmados elaboram o cotidiano como podem: Lwei é um escritor negro, pobre e desempregado que não consegue pagar as contas do filho, mas segue lutando para publicar um livro. Everlyn é uma transexual que divide o tempo entre os estudos e os programas que faz como prostituta, no fim da noite. Já Murari se desdobra entre os empregos que possui como atendente de *telemarketing* e cozinheiro num restaurante. Tais situações, que enredam os personagens, mostram o quanto o capitalismo desferiu seus golpes mais pesados sobre as populações periféricas.

Ao colocar em cena o cotidiano de pessoas marginalizadas pela ordem capitalista, Mascaro e Borges promovem uma remissão ao fora de campo dos filmes, consumando o gesto político das imagens. Cezar Migliorin (2010) já havia destacado essa característica:

Não se trata da busca de uma *poética da banalidade*, gesto tão caro ao documentário e às artes contemporâneas. Essa escritura no cotidiano permite que façamos a mais difícil das passagens, aquela da experiência cotidiana até os poderes mais organizados e macro-operadores na cidade (MIGLIORIN, 2010, p. 51).

Nos dois filmes, o cotidiano é cerrado, atravessado por múltiplas forças. Há uma face dura que se expõe, denunciando as desigualdades sociais. Todavia, os filmes propõem rearranjos simbólicos, evidenciando que nesse cotidiano, nada simples, os sujeitos filmados resistem, inventando modos de existir. Assim, o cinema recompõe, por meio de suas operações espaço-temporais, as experiências e as vidas.

É preciso lembrar, contudo, que a figuração da alteridade atrelada ao cotidiano foi somente uma das maneiras que os filmes nacionais contemporâneos encontraram para exercer seu gesto contestatório, colocando-se criticamente frente às relações de poder existentes no mundo histórico. Ao lado dessa forma de abordagem surgiram outras tantas, conformadas por estéticas e estilísticas bastante variadas.

Se ao argumento decolonial é cara a assunção de epistemologias e regimes visuais que desafiem a colonialidade do atual padrão de poder mundial, o cinema nacional contemporâneo

pode contribuir com esse debate, pois muitos filmes recentes se dedicam a criar novas formas de sensibilidade, que reescrevem os modos de vida, os saberes e as culturas de sujeitos historicamente apagados pela matriz eurocêntrica/ocidental.

Diante do reconhecimento das assimetrias de poder entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados e das diferenças irreduzíveis existentes no mundo social, muitas produções cinematográficas vêm buscando maneiras não de extirpar as diferenças, mas de redimensioná-las, por meio da experiência dos filmes.

Tais investimentos estéticos têm sido determinantes na construção de um inventário de imagens periféricas, próprias de seu tempo. Esses engajamentos intensificam a crença na política das imagens, lembrando que os filmes, mais que registrar o presente, são potentes também para construí-lo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. C. F. *Só a antropofagia nos une*. In: MATO, Daniel (org.). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. p. 1-16. 2002. Disponível:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/ferreira.doc>

BARRIENDOS, J. *A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistêmico*. Revista Epistemologias do Sul, v. 3, n.1, p. 38-56, 2019.

BERNARDET, J. C. *Trajatória Crítica*. SP: Livraria Editora Polis, 1978.

BRASIL, A.; MESQUITA, C. *O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa*. In: BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (orgs.). Políticas dos cinemas latino-americanos. SC, Ed. Unisul, 2012. p. 231-248.

GARCÍA, M. O. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Ediciones Universitárias de Valparaíso, 2006.

JOHNSON, R. *Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo*. SP: T. A. Queiroz, 1982.

LEROUX, L. *A Baixada tem, a Baixada filma: a periferia, da representação à autoapresentação*. In: SALES, M.; CUNHA P.; LEROUX, L. (orgs.). Cinemas pós-coloniais e periféricos v. 1. Guimarães: Nós por cá todos bem – Associação Cultural. RJ. Edições LCV, 2019. p. 24-40.

MIGLIORIN, C. *5 x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: das possibilidades de uma imagem crítica*. In: Devires – Cinema e Humanidades, BH, v. 7, n. 2, p. 41-55, jun-dez. 2010.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de Novo*. SP: Liberdade, 2003.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. p. 107-130, 2005. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, B. S. *O fim do império cognitivo*. BH: Autêntica, 2019.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. SP: Cosac & Naify, 2006.

[1] É preciso considerar que as formulações do Cinema Novo já foram objeto de críticas e revisões. São conhecidos os argumentos de Jean-Claude Bernardet (1978), que considerou frágeis as posições políticas do Cinema Novo, pela visão excessivamente globalizante apresentada nas representações de cunho realista crítico. Conforme pontua o autor: “(...) A dinâmica era a revolta que permitia o enfoque global. Deliberadamente uso as palavras vagas — transformação, revolta, etc. — para me referir a esses filmes, devido justamente à pouca precisão política e seu fundo que me parece liberal e populista, apesar dos momentos de radicalismo que aparecem neles” (BERNARDET, 1978, p. 131). Por outro viés, mas expressando visada crítica, o cineasta Haile Gerima afirma que o Cinema Novo “torna-se um imperialista doméstico quando os cineastas se apropriam das histórias negras” (GERIMA *apud* LEROUX, 2019, p. 27-28). Reconhecemos a importância dessas opiniões, mas não avançaremos na discussão que introduzem, pois extrapolaríamos os objetivos desse trabalho. Aqui, buscaremos revisar a contribuição do Cinema Novo nas rupturas que propôs em relação aos padrões estéticos estrangeiros e europeizados. A intervenção do Cinema Novo é seminal nesse sentido, embora o movimento não tenha se mantido isento de contradições.

- [2] Destacamos algumas produções brasileiras realizadas a partir dos anos 2000, nas quais a presença do cotidiano se faz marcante: *O céu de Suelly* (Karim Aïnouz, 2006); *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2006); *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2008); *Viagem porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009); *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009); *Notas Flanantes* (Clarice Campolina, 2009); *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010); *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010); *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010), entre outros. Embora saibamos que esses filmes obedecem a projetos criativos bastante diversos, há um elemento comum que permite aproximá-los: entre o espaço/tempo que constroem e os personagens, o cotidiano desponta como mediador. Tal característica se sobressaiu, ainda, em produções mais recentes, tais como *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017); *Temporada* (André Novais Oliveira, 2019) e *No coração do mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019).

K-pop, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial sobre os ARMYs do BTS

K-pop, fan activism and epistemic disobedience: a decolonial glance at BTS's ARMYs

KRYSTAL URBANO

Universidade Federal Fluminense
Doutora e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (PPGCOM | UFF).
Jornalista e Especialista em Epistemologias do Sul (CLACSO | Argentina). Coordenadora Adjunta do MidiÁsia (Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea - PPGCOM | UFF).
<https://orcid.org/0000-0002-0918-8383>
krystal.cortez@gmail.com

DANIELA MAZUR

Universidade Federal Fluminense
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Pesquisadora vinculada ao MidiÁsia (Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea - PPGCOM | UFF).
<https://orcid.org/0000-0001-8869-9159>
danielamazur@id.uff.br

MAYARA ARAUJO

Universidade Federal Fluminense
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF). Pesquisadora vinculada ao MidiÁsia (Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea - PPGCOM | UFF).
<https://orcid.org/0000-0003-2548-5051>
msoareslpa@yahoo.com.br

AFONSO DE ALBUQUERQUE

Universidade Federal Fluminense
Professor titular da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Coordenador geral do MidiÁsia (Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea - PPGCOM | UFF).
<https://orcid.org/0000-0002-2608-7605>
afonsoal@uol.com.br

RESUMO

Os fãs de K-pop têm chamado a atenção da mídia internacional por conta de seu engajamento em causas políticas e sociais em diversos países. No intuito de investigar a dimensão política do ativismo desses fãs em específico, este artigo se propõe a abordar o impacto global do K-pop, tendo em vista o debate mais abrangente sobre decolonialidade. Para tanto, utilizamos como objeto de análise o recente caso do fã-clubes oficial do BTS, conhecido como ARMY, que desafiou os posicionamentos do presidente norte-americano Donald Trump. A partir de uma abordagem decolonial e da concepção de desobediência epistêmica, apontamos que o consumo da cultura pop sul-coreana dispõe de ferramentas que dialogam com a esfera não-ocidental e funciona fora da lógica colonial, especialmente em meio a ascensão global da boyband BTS.

Palavras chave: Decolonização; Ativismo de fãs; K-pop.

ABSTRACT

K-pop fans have been attracting the attention of the international media due to their engagement in political and social causes in several countries. In order to investigate the political dimension of these fans' activism in particular, this article proposes to address the global impact of K-pop, in view of the broader debate on decoloniality. To do so, we used as an object of analysis the recent case of the official BTS fan club, known as ARMY, which challenged the positions of US President Donald Trump. From a decolonial approach and the concept of epistemic disobedience, we point out that the consumption of South Korean pop culture has tools that dialogue with the non-Western sphere and works outside colonial logic, especially in the midst of the global rise of the boyband BTS.

Keywords: *Decolonization; Fan's activism; K-pop.*

INTRODUÇÃO

No dia 21 de junho de 2020, os fãs transnacionais (MORIMOTO; CHIN, 2013) de K-pop chamaram a atenção do mundo com uma ação política inusitada. Em uma ação coordenada, eles reservaram milhares de ingressos para um evento de apoio a Donald Trump, candidato à reeleição ao posto de presidente dos Estados Unidos com a intenção de faltarem e esvaziar o evento. A reação não se fez por esperar. Furiosas, as lideranças republicanas acusaram os k-poppers de integrarem um movimento conspiratório anti-estadunidense mais amplo, conectado à China, a grande nêmesis do universo político trumpista. Afinal, o que haveria por detrás da superfície do K-pop que explicaria tal mobilização? Nos dias que se seguiram, a cobertura das empresas jornalísticas ao redor do mundo foi tomada por matérias^[1] que buscavam respostas para o fenômeno. “Seria o K-pop o novo punk?”^[2], indagavam algumas delas.

As diferenças entre o punk e o K-pop são imensas: de um lado, um movimento com características antissistema, revolta contra o princípio da autoridade e forjado no ambiente proletário das sociedades ocidentais; do outro, um movimento cultural cunhado com base nas convenções mais gerais do pop – um gênero musical abertamente comercial (FRITH, 1996) – e relido à luz dos parâmetros de disciplina e moralidade da Coreia do Sul, que se tornou um fenômeno global há mais de uma década. O que emprestaria a esse movimento um caráter tão contestador? A fim de responder a essa questão, esse artigo se propõe a investigar o impacto político do K-pop tendo em vista o debate mais abrangente sobre o decolonial (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2007). Para tal, é preciso focar menos na mensagem das bandas do que no circuito que deu ao K-pop impacto mundial. Em outras palavras, o que torna o fenômeno do K-pop incômodo é menos uma questão de “o que” – um discurso “subversivo” que ele enunciaria – do que de “quem”: o fato de que sociedades situadas para além do escopo do chamado Ocidente tenham se tornado capazes de fornecer modelos atraentes em termos globais.

A ansiedade dos setores conservadores estadunidenses frente ao K-Pop assume um caráter de pânico moral, que deriva da percepção do declínio da capacidade do país em exercer *soft power*^[3] (NYE, 2005) em escala global, de maneira quase monopolística, como acontecera desde o fim da década de 1990. A Coreia do Sul não é, contudo, o único alvo desse pânico; ele atinge também (e ainda mais intensamente) a China, cujas empresas de comunicação recentemente se tornaram competidores globais capazes de ameaçar a liderança das empresas estadunidenses. Por este motivo empresas como a Huawei e TikTok se tornaram alvos de retaliação por parte do governo dos Estados Unidos, que buscam compensar por meio de sanções políticas, a incapacidade de suas empresas de concorrer com elas em termos de mercado. A pandemia do COVID-19 acrescentou novos elementos à trama, uma vez que a sua caracterização como um

“vírus chinês” deu origem a uma retomada da grande narrativa do “perigo amarelo”, culminando na emergência do discurso orientalista vinculado aos países do Extremo Oriente profundamente sentido nas narrativas midiáticas (URBANO; ARAUJO; MELO, 2020).

A emergência do K-pop e as dinâmicas políticas a ele associadas permitem debater o decolonial a partir de um ângulo pouco explorado. O debate decolonial clássico dá conta dos desafios enfrentados por sociedades situadas para além do mundo ocidental de positivarem seus valores e práticas – e em termos mais amplos, o seu lugar de fala – na sociedade globalizada, em um contexto em que – por obra e graça do imperialismo – as sociedades ocidentais se tornaram capazes de reivindicar para si a capacidade de exprimir valores humanos “universais”. A reação negativa ao K-pop e outros produtos culturais emergentes das sociedades do Extremo Oriente, contudo, diz respeito a algo bem diferente: a reação ao risco de perda do monopólio do lugar do “universal” pelo Ocidente, em face da ascensão de competidores de outras partes do mundo.

A crítica decolonial pode nos oferecer um ponto de vista promissor na compreensão do fenômeno do k-pop e seu impacto político no mundo global. Mais do que isso: nos permite pensar o fenômeno não só enquanto um exemplar de estética decolonial (MIGNOLO; VÁSQUEZ, 2013) mas também enquanto prática política atrelada a ele. De fato, os fãs de k-pop – a exemplo do caso estadunidense – vem adotando diversas estratégias de engajamento, resistência e de produção de conhecimento contra-hegemônicas, que se relaciona intimamente com a noção de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008). Tal desobediência se manifesta de maneira mais contundente quando observamos que esses fãs vêm se engajando maciçamente nos protestos contra o racismo anti-negro que começaram nos EUA e se espalharam pelo mundo. Ao contribuírem ativamente para evitar a disseminação nas redes sociais de posts racistas e de denúncias de ativistas à polícia, esses fãs demonstram a relação intrínseca entre suas estéticas, práticas e visões de mundo não-ocidentais com o movimento *Black Lives Matter* e seus protagonistas, o que requer maiores investigações.

A fim de lançar um olhar decolonial em torno do k-pop e suas dinâmicas políticas-identitárias associadas, o artigo se divide em três partes. Na primeira, apresentamos o debate mais amplo sobre o decolonial do ponto de vista do fenômeno do pop, apontando as colonialidades presentes em termos de sua estética e práticas, bem como as decolonialidades possíveis derivadas dele. Na segunda, abordamos o fenômeno da Onda Coreana (*Hallyu*) e o papel do K-pop na ascensão da Coreia do Sul como um polo em ascensão de produção de cultura pop reconhecido no cenário internacional. E, por fim, na terceira seção analisamos o fã-clubes da *boyband* BTS (*Bangtan Boys*) - o ARMY -, apontando para as raízes decoloniais e de natureza de desobediência epistêmica existente no comportamento desses fãs, e também do próprio levante sul-coreano em meio a lógica “global” do pop.

O POP COMO ESTÉTICA E PRÁTICA À LUZ DO DECOLONIAL

Os estudos sobre o decolonial constituem nosso ponto de partida para refletir sobre um mundo culturalmente diversificado e multipolarizado. Em um momento no qual a permanência da “colonialidade do poder” vem sendo desafiada em várias instâncias da vida social, relacionamos a análise aos estudos de Quijano (2007) e Mignolo (2005, 2017) que entendem o termo como as várias dimensões de poder constitutivas do colonialismo e de seus legados. Mignolo (2005) argumenta que a modernidade-colonialidade ativa uma estrutura de saberes concebidos e utilizados para promover a naturalização de específicas visões de mundo, saberes e técnicas, assim mantidos como hegemônicas. A colonialidade seria “a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Por sua vez, Quijano (2007) distingue os termos “colonialismo” e “colonialidade”, quando sugere que as relações de colonialidade não findaram com o término do colonialismo. Com isso, a proposta “decolonial” se distingue também do termo “descolonização”, que se refere ao processo histórico de libertação nacional durante a Guerra Fria (MIGNOLO, 2008b).

A crítica decolonial resgata cosmovisões invisibilizadas como resultado do apagamento imperialista. Por isso, ao analisarmos o pop enquanto estética e prática à luz do decolonial, emergem dois cenários distintos. O primeiro se refere às lógicas coloniais, com a imposição de imagens, sonoridades, idiomas e/ou repertórios estéticos eurocêntricos, acompanhado de práticas sociais e midiáticas que corroboram com o apagamento imperialista da pluralidade de cosmovisões. O outro diz respeito a um modelo de estética e prática decolonial que representa outras cosmovisões, geralmente não-ocidentais e não-anglófonas, enquanto um exemplar de resistência e reação ao repertório estético *mainstream*, isto é, enquanto uma prática efetiva de “desobediência epistêmica” e proposta de produção de conhecimento contra-hegemônico atrelada ao pop e seus públicos. Ambas acepções estão imbricadas, sendo que a possibilidade da segunda necessita da constatação e compreensão da primeira.

Historicamente, tanto a estética do pop quanto as práticas e reflexões sobre esse fenômeno estiveram fortemente ancoradas a um legado estadunidense e, em menor escala, britânico (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2015). A partir da década de 1980, o pop passou a ser considerado como um sinônimo de homogeneização cultural, conduzido a partir de uma perspectiva necessariamente ocidental. Tal constatação pode ser observada através dos grandes “ícones” do pop e, em especial, do espectro da música, que receberam bastante visibilidade midiática no decorrer do tempo: Michael Jackson, Madonna, Justin Bieber, Lady Gaga e Miley Cyrus são nomes frequentemente evocados ao se refletir sobre o assunto. Não obstante, pesquisas acadêmicas na

área da Comunicação também tendem a privilegiar investigações acerca da cultura pop à luz de referenciais teóricos e objetos de estudos empíricos ocidentais (SOARES, 2014; BENNET, 2014).

A construção do Ocidente como uma categoria “universal”, que empurra a sua realidade particular para o resto do mundo, nos ajuda a compreender essa situação. A agenda do universalismo reforça o pressuposto da superioridade ocidental sobre os “outros” (países que não fazem parte do eixo central), através de uma política apresentada como parte dos valores e verdades universais, que não seriam comungados por países não-ocidentais (WALLERSTEIN, 2007). O projeto político denominado “Ocidente”, representando principalmente pelos países industrializados Europa, teve início no Iluminismo e definiu as bases e parâmetros que desenharam o curso da História a partir de uma perspectiva centrada em si mesmos (GLUCK, 2018), apagando e abafando as Histórias dos “outros”. Um processo descrito por Edward Said (2007) como o “estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Mais recentemente a ocidentalidade anglófona tem ilustrado a primazia do mundo ocidental, liderado pelos Estados Unidos. Na medida em que o inglês reivindica para si uma “sonoridade universal”, representantes do pop nativo de países anglófonos obtêm um espaço diferenciado nessas dinâmicas desiguais que regem a lógica estrutural da indústria do pop mundial. Entretanto, o que o fenômeno da *Hallyu* representada pela música k-pop tem nos demonstrado é que tais estruturas já não são tão consolidadas conforme foram no passado.

Desde a virada do milênio, a quantidade de músicas não-anglófonas e a presença de artistas não-americanos de sucesso nos *charts* da Billboard - considerada a principal parada musical no mundo da música - se tornou mais comum, o que chamou a atenção do jornal britânico *The Guardian*, que em 2018 afirmou que “o inglês não é mais o idioma padrão do pop americano”^[4], dado o tamanho do destaque que estilos musicais como o K-pop e o Reggaeton tem conquistado internacionalmente. De fato, o BTS fez história com *Love Yourself: Tear*, ao colocar pela primeira vez um álbum cantado completamente em coreano em primeiro lugar nas paradas da Billboard. Não se trata de um caso pontual: as indústrias midiáticas do Leste Asiático têm se tornado cada vez mais expressivas e se apresentam, portanto, como uma alternativa às ideias consolidadas do pop ocidental: seja com o cinema de arte-marciais de Hong Kong na década de 1970, às séries animadas japonesas nos anos 1990 e, mais recentemente, com o K-pop da Coreia do Sul (URBANO, 2018).

A *boyband* sul-coreana BTS tem chamado a atenção pela expressiva quantidade de prêmios acumulados e, principalmente, pela movimentação de seus fãs cativos, altamente engajados e organizados. Assim, o grupo se tornou um verdadeiro fenômeno do pop e o seu fã-clubes oficial, ARMYs^[5] - sigla para *Adorable Representative MC for Youth* - são tão devotados que costumam compará-los com os fãs dos Beatles no século XX. O engajamento do fã-clubes chamou a atenção

da mídia internacional por conta de suas iniciativas relacionadas a questões políticas e causas sociais, como ilustra o recente caso envolvendo o atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, conforme abordaremos mais à frente. O chamado “ativismo de fã” já teve bastante visibilidade midiática em outras oportunidades de levantes políticos e sociais (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015; CHANG; PARK, 2019), como a constante utilização de símbolos da cultura pop nos protestos que ocorreram mundialmente no dia internacional das mulheres^[6] ou até com a emergência de uma “Brigada Otaku anti-fascista”, encabeçada pelos fãs de desenhos animados japoneses que emergiu nos protestos do Chile no mesmo ano^[7]. Interessa-nos, portanto, destacar a particularidade de um movimento contra-hegemônico que floresce no bojo do K-pop, reforçando mais uma vez a possibilidade de declínio da hegemonia norte-americana não somente no âmbito da cultura pop, mas também enquanto motor de influência política.

O ativismo dos ARMYs pode ser compreendido como uma prática de resistência, ainda que não se apresente uma perspectiva que busca “romper com o sistema” (como nas premissas centrais do movimento punk, por exemplo). No entanto, acreditamos que o ativismo dos ARMYs rompe com a ideia de “pop” meramente vinculada aos cânones estéticos (e éticos) do mundo ocidental, que, portanto, se atentam e validam indústrias culturais para além do “eixo central” do mundo. Nesse sentido, os ARMYs colaboraram para impulsionar o movimento da *Hallyu* para além do aspecto regional do contexto do Extremo Oriente e deliberadamente têm questionado as políticas e posições estadunidenses no espectro global.

■ HALLYU E O ADVENTO DO K-POP NA ARENA GLOBAL

Em agosto de 2020, o grupo de k-pop BTS se tornou a primeira *boyband* sul-coreana a figurar em primeiro lugar na disputada lista estadunidense de músicas, a Billboard Hot 100^[8], com o *single Dynamite*. O primeiro lugar representa um efeito econômico de 7,5 bilhões de reais para a Coreia do Sul^[9] e, mais do que isso, aponta para o momento de virada que o mercado da música pop está vivenciando em meio a arena global. A ascensão do BTS como atual força pulsante da *Hallyu* apresenta não só o potencial do grupo, mas também o lugar da Coreia do Sul como um polo de produção de cultura pop que desafia a premissa da hegemonia e universalidade cultural estadunidense (MAZUR; MEIMARIDIS; ALBUQUERQUE, 2019). Tais conquistas resultam de um esforço de raiz industrial, governamental e cultural de um fenômeno conhecido como *Hallyu*, que tem no K-pop um de seus pilares mais importantes.

O clipe *Gangnam Style* do sul-coreano Psy, manteve o posto de vídeo mais assistido do Youtube por 5 anos e ficou marcado na história da plataforma por “quebrar” o contador de visualizações em 2014 ao bater todos os recordes inimagináveis da época (JUNG; LI, 2014). A *Hallyu* é o fenômeno cultural de caráter transnacional originário da Coreia do Sul (SHIM, 2006; JIN; YOON, 2014), que se desenvolveu durante a década de 1990 e abarca o fluxo de produtos (programas televisivos, música, cinema, gastronomia, estética, literatura, idioma, turismo e celebridades) e influências nacionais que estão conquistando o cenário global (SHIM, 2006). Em 1997, ele tomou status de fenômeno cultural de exportação, inicialmente na China. A difusão midiática da cultura pop sul-coreana direcionou o interesse dos públicos internacionais para diferentes vertentes da cultura da Coreia do Sul, como gastronomia, literatura, estética e o próprio idioma (JIN; YOON, 2017).

A *Hallyu* e a ascensão da Coreia do Sul como um polo de influência cultural na região se apresentam ao final de um século de grandes reviravoltas e intervenções estrangeiras na península coreana. De 1910 a 1945, o Japão invadiu e colonizou o que, à época, era chamado de Império Coreano, território hoje dividido entre Coreia do Norte e Coreia do Sul (HWANG, 2010). A expansão imperialista japonesa foi violenta, instituindo domínio local, além de explorar recursos naturais, violentar colonos e impor restrições contra a cultura e identidade coreana. Um dos destaques dos horrores desse período continua em voga na mídia, as “mulheres de conforto”, coreanas que foram forçadas a escravidão sexual pelo exército japonês. Com a participação e fracasso do Japão na Segunda Guerra Mundial, em 1945 os Estados Unidos e a União Soviética se apossaram e dividiram a colônia japonesa, estadunidenses ao sul do território peninsular e os soviéticos ao norte, sistemas políticos diferentes. O levante da Guerra Fria desencadeou a Guerra da Coreia em 1950, com apoio e intervenção diretos dos Estados Unidos e União Soviética. Após três anos de embate aconteceu o cessar-fogo, contudo a Guerra da Coreia continua ativa, sem um acordo de paz. Logo em seguida, durante as décadas de 1960 e 1980, o país foi marcado por uma intensa ditadura militar que, com influência norte-americana, apostou em planos capitalistas de desenvolvimento nacional. Foi apenas com o processo de democratização nacional que o fenômeno *Hallyu* se formou em meio a periferia global, apresentando um *plot-twist* pós imperialismo japonês e ocupação estadunidense no país. Ainda assim, embora a Coreia do Sul seja uma nação independente, os Estados Unidos continuam inferindo influências ao país até a atualidade, além de haver a presença de militares estadunidenses no território sul-coreano em razão da guerra que continua em vigor, mesmo que sem confrontos.

Atualmente, a *Hallyu* veicula não só produtos, mas um estilo de vida atrelado a eles (MAZUR, 2018). Sua indústria cultural se tornou um meio de expansão econômica para o país e também uma fonte atualizada da identidade nacional, elevando o status da Coreia do Sul na Ásia

(HUANG, 2011), recapturando o imaginário cultural do leste-asiático e redirecionando a produção midiática regional (KEANE; FUNG; MORAN, 2007). A Coreia do Sul é hoje a décima segunda maior economia do mundo e graças à *Hallyu*, os lucros de exportação de produtos midiáticos e culturais ultrapassaram em 2019 a marca dos 10 bilhões de dólares e, em 2020, o governo nacional designou 1,42 bilhão de dólares em estímulos para o desenvolvimento de conteúdo cultural local^[10] em favor de manter o crescimento dessa influência pelo mundo.

O primeiro momento da Onda Coreana foi liderado pelos dramas de TV, que introduziram através das suas narrativas outras vertentes do movimento, especialmente o K-pop pelas suas trilhas sonoras. Nessa época, a *Hallyu* tinha caráter estritamente regional, alcançando especialmente os mercados do Leste e Sudeste Asiático. Os diálogos culturais na região foram fundamentais para a primeira expansão da *Hallyu*. Atualmente, o K-pop é o carro-chefe da Onda e se direciona a disseminação também aos mercados além-Ásia (LIE, 2012). O sucesso da música pop sul-coreana conseguiu alcançar públicos mais distantes e superar o sucesso dos K-dramas. Diferente da primeira fase, é o K-pop que introduz os K-dramas e as outras vertentes da *Hallyu* para audiências maiores e mais distantes. Essa expansão acontece especialmente graças ao desenvolvimento da Web 2.0, através das plataformas online e redes sociais digitais, por onde os conteúdos midiáticos do pop sul-coreano encontraram espaço para sua difusão e acesso a públicos de outros países (JIN; YOON, 2014; JUNG; LI, 2014). O desenvolvimento das tecnologias da comunicação foi peça-chave para a potencialização do mercado da *Hallyu* para uma lógica “global” e ainda mais lucrativa (LIE, 2012). Este contexto é essencial para compreendermos a expansão do K-pop para a esfera ocidental e o crescimento em meio a um dos mercados mais competitivos e estruturado em lógicas coloniais em seu consumo e produção de conteúdo pop: o estadunidense.

■ ATIVISMO DE FÃ E DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA: O CASO DOS ARMYs DO BTS

A experiência do K-pop no Ocidente vem sendo mediada amplamente através dos usos das plataformas digitais, especialmente para os fãs de fora da Coreia e do Leste Asiático, que dependem delas para participarem das lógicas de *fandom* e consumirem os conteúdos disponibilizados pelos seus ídolos. Grupos e empresas se valem de plataformas como *Youtube* e *VLIVE*, para divulgar e comercializar o conteúdo produzido. Também é comum que os próprios artistas se utilizem das redes sociais para entrar em contato com o público (MCLAREN; JIN, 2020) e expandirem o seu potencial de alcance na indústria. Para além disso, os fãs de K-pop se apropriaram desses espaços

para potencializar seu consumo cultural da *Hallyu* e, especialmente, dos seus artistas preferidos. Contudo, uma outra vertente foi desenvolvida e fomentada pelos K-poppers no ambiente online: o ativismo participativo dos fãs, que, segundo Jung (2012), se tornou um aspecto característico do universo do K-pop.

Esse ativismo dos fãs é uma lógica antiga do K-pop e potencializada pelo ambiente online. Participar de arrecadação de fundos, campanhas de reflorestamento, doações para instituições de caridade, voluntariado em situações de emergência e até mesmo protestos são parte cotidiana da vivência dos K-poppers, que tradicionalmente fazem isso em nome dos seus ídolos (JUNG, 2012). Doações de sacos de arroz decorados com fotos dos *k-idols*, por exemplo, se tornaram uma prática tão comum entre os fãs, que têm uma denominação própria, "*Fan rice*", e existem empresas na Coreia do Sul especializadas em doações de arroz^[11]. Casos grandiosos de caridade também são comuns, como o caso dos fãs do B.A.P que arrecadaram fundos e construíram uma escola completa em Gana em 2018 com impacto direto mais de 700 crianças na comunidade em Aksombo Ketem^[12], ou o caso dos fãs do Seo Taiji and Boys que comemoram o 20º aniversário do grupo reunindo doações para a plantar a "*Seotaiji Forest*" em uma área de cinco hectares na floresta de Guapiaçu, em Cachoeiras de Macacu, Rio de Janeiro^[13].

A participação dos ARMYs na arrecadação de dinheiro para apoiar o movimento *Black Lives Matter* (BLM) nos Estados Unidos em 2020 e a organização em favor de desbancar o evento de Donald Trump são exemplos da mesma lógica. Eles se distinguem dos demais casos, contudo, em função do seu caráter político, em favor de uma causa decolonial, que se relaciona com a própria natureza não-ocidental do fenômeno da *Hallyu*. A mobilização dos fãs de K-pop nos protestos de 2020 se deu em sequência ao posicionamento público dos *idols* sul-coreanos em favor da BLM, que tem liderado protestos pelos EUA desde a morte do segurança negro George Floyd, sob custódia policial. Após o BTS se posicionar oficialmente em 04 de junho de 2020, contra o racismo e a violência através de sua conta no Twitter, utilizando-se da *hashtag* *#BlackLivesMatter* e fazer uma doação em conjunto com sua gravadora de 1 milhão de dólares para o referido movimento, os ARMYs criaram rapidamente outra campanha de doações com a *hashtag* *#MatchAMillion* e o intuito de doarem em apoio à causa o mesmo valor doado pelo grupo. Em pouco mais de três dias de campanha no twitter o movimento arrecadou 1,2 milhões de dólares^[14].

Além disso, para proteger os manifestantes do BLM, os ARMYs e fã-clubes de outros grupos de K-pop se utilizaram de uma prática comum da cultura fã dos K-poppers: as *fancams*, como são conhecidos os vídeos feitos pelos fãs de K-pop das apresentações dos seus ídolos. A fim de derrubar um aplicativo da polícia de Dallas (EUA) que estava sendo utilizado para denunciar ativistas do movimento negro que participavam dos protestos, os K-poppers se organizaram pelo Twitter e inundaram o aplicativo com *fancams*, tornando impossível navegar na plataforma

e encontrar as reais denúncias contra ativistas do BLM. Poucas horas depois do início da ação coletiva dos fãs, a polícia teve que tirar o aplicativo do ar devido ao fluxo gigantesco de vídeos enviados. Originalmente apenas um produto da cultura fã do K-pop, as *fancams* se tornaram um instrumento de desacato e manifestação de descontentamento com a polícia em meio ao novo levante do movimento negro nos Estados Unidos.

Então, em 20 de junho de 2020, os ARMYs coordenaram suas ações para esgotar os ingressos do comício realizado por Donald Trump em Tulsa, criando a falsa expectativa de que seria um sucesso de plateia. No entanto, o que Trump não esperava era encontrar um estádio vazio: os fãs de K-pop, em sua maioria, jovens e adolescentes, nunca tiveram a intenção de comparecer ao evento. Como fora visto até aqui, essa não foi a primeira vez que o fã-clubes do BTS se engajou no intuito de cumprir um objetivo relacionado a uma causa política. No entanto, o impacto de suas ações nesse evento ameaçaram o *status quo* da política norte-americana, o que, portanto, causou alvoroço midiático e atraiu os olhares para os seus posicionamentos e vínculos com o consumo de K-pop. Após a ação dos K-poppers, representantes de uma pauta conservadora passou a condenar o fenômeno do K-pop, associando-os a ideia de “comunismo” e vinculando-o à China. No Brasil, situação semelhante ocorreu quando o deputado Douglas Garcia (PSL) instigou seus apoiadores via Twitter a enviarem para seu e-mail oficial dados de militantes antifascistas^[15], no que resultou numa rápida mobilização dos k-poppers brasileiros para *floodarem*^[16] a caixa de e-mails do deputado com fotos e *fancams* de seus grupos favoritos.

Do *Black Lives Matter* ao *flop*^[17] do comício do Trump, os ARMYs vem demonstrando como a desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008a) neste caso se reflete em um ativismo político-identitário altamente centrado nas discussões contra o racismo anti-negro e anti-amarelo, que dá conta de explicar a aproximação não imaginada de antemão entre os movimento dos ARMYs e o *Black Lives Matter*. Ser um k-popper ocidental por si só já se caracteriza como um ato de desobediência epistêmica, visto que seu consumo de imagens e sonoridades se descentralizaram de premissas culturais canônicas desse mundo ocidental, no qual reside, por exemplo, questões relacionadas à branquitude e anglofonia, tanto do ponto de vista ético quanto estético. O fato de o K-pop fazer parte da lógica racial amarela e os K-poppers se posicionarem frente ao racismo anti-negro no país reverberam também a existência de uma solidariedade anti-racista histórica entre os movimentos negro (*Black Panthers*) e amarelo (*Yellow Peril*) nos Estados Unidos, apontando para um entendimento transnacional do sistema racista, parte essencial do processo decolonial. Nesta direção, o consumo de K-pop ganha uma nova dimensão política-identitária, que vai para além do entretenimento, adquirindo novas conotações dada a reflexibilidade existente no interior do *fandom* de K-pop. Em outras palavras, trata-se de se considerar a dimensão política das imagens e sonoridades atreladas ao K-pop e o engajamento dos seus fãs no mundo

contemporâneo, enquanto um exemplar de estética e prática decolonial possível, dado o seu papel central no enfrentamento de desafios que vem se apresentando no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A explosão do fenômeno da música pop, na década de 1990, foi um marco decisivo em um processo de colonialidade de matriz anglofônica, liderado pelos Estados Unidos (e secundariamente pelo Reino Unido), que atribuiu valores universais a elementos culturais específicos desses países, na esteira do processo de globalização neoliberal (ALBUQUERQUE; LYCARIÃO, 2018). Esse processo teve como uma das suas expressões mais visíveis o fenômeno da difusão global do videoclipe, capitaneado pela emissora MTV, que ajudou a tornar hegemônicas estéticas nascidas no contexto daqueles países (HOLZBACH, 2016). As últimas décadas, contudo, dão conta de uma virada importante na lógica da relação entre pop, globalização e colonialidade. A emergência do K-pop como fenômeno musical global – no contexto mais amplo da *Hallyu* – assinala para uma mudança expressiva a esse respeito, na medida em que elementos associados à Coreia do Sul (e ao Extremo Oriente de modo geral) começam a disputar o protagonismo da cena global do pop com a matriz anglofônica.

Não obstante o movimento do K-pop não tenha, em sua origem, um caráter essencialmente político, ele tem assumido essa característica mais recentemente, em função das tensões que caracterizam o cenário político global em um contexto de crise da hegemonia dos Estados Unidos e do aparecimento de competidores políticos e econômicos em outros países. O confronto se faz inevitável na medida em que o lema “*America First!*” de Donald Trump se confunde com uma agenda da supremacia branca. A aproximação do BTS com a causa do BLM, analisada nesse artigo, dá conta de um avanço expressivo no reconhecimento de uma lógica decolonial associada ao K-pop, na medida em que a união de *idols* e fãs de música sul-coreana com ativistas negros ressalta a distância de ambos em relação ao cânone ocidental que dominou o cenário global de maneira unipolar nas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Afonso; LYCARIÃO, Diógenes. *Winds of change? BRICS as perspective in international media research*. International Journal of communication, v. 12, p. 2873-2892, 2018.
- ALBUQUERQUE, Afonso; CORTEZ, Krsystal. *Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo Oriente*. In: PEREIRA, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: UFBA; Brasília: Compós, 2015.
- AMARAL, Adriana; SOUZA, Rosana; MONTEIRO, Camila. "De Westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira". *Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital*. Galáxia, São Paulo: PUC-SP, n. 29, p. 141-154, 2015.
- BENNET, Lucy. *Fan activism for social mobilization: A critical review of the literature*. Transformative Works and Cultures: New York, Organization for Transformative Works, v. 10, junho, 2012, online.
- CHANG, WoongJo; PARK, Shin-Eui. *The fandom of Hallyu, a tribe in the digital network era: the case of ARMY of BTS*. Kritika Kultura: Manila, Ateneo de Manila University, n. 32, p. 260-287, fevereiro, 2019.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard Univ. Pres, 1996.
- GLUCK, Antje. *De Westernization and Decolonization in Media Studies*. Oxford Research Encyclopedia of Communication and Critical Studies (Oxford Research Encyclopedias), Oxford, UK: Oxford University Press, 2018.
- HOLZBACH, Ariane. *A invenção do videoclipe: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual*. Curitiba: Editora Appris, 2016.
- HUANG, Shuling. *Nation-branding and transnational consumption: Japan-mania and the Korean Wave in Taiwan*. Media, Culture and Society, Califórnia: SAGE Publishing, v. 33, n. 3, p. 3-18, janeiro, 2011.
- HWANG, Kyung Moon. *A History of Korea: An Episodic Narrative*. Palgrave Macmillan. London, 2010.
- JIN, Dal Yong; YOON, Kyong. *The social mediascape of transnational Korean pop culture: Hallyu 2.0 as spreadable media practice*. New Media & Society, Califórnia: SAGE Publications, v. 18, n. 07, p. 1-16, outubro, 2014.
- JUNG, Sookeung; LI, Hongmei. *Global production, circulation and consumption of Gangnam Style*. International Journal of Communication, Califórnia: University of Southern California, v. 8, p. 2790-2810, maio, 2014.
- JUNG, Sun. *Fan activism, cybervigilantism, and Othering mechanisms in K-pop fandom*. Transformative Works and Cultures: New York, Organization for Transformative Works, v. 10, junho, 2012, online.
- KEANE, Michael; FUNG, Anthony YH; MORAN, Albert. *New television, globalisation, and the East Asian cultural imagination*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

LIE, John. What is the K in K-pop? *South Korean popular music, the culture industry, and national identity*. Korea Observer, Seoul: Yonsei University, v. 43, n. 3, p. 339-363, setembro-novembro, 2012.

MAZUR, Daniela. *Um mergulho na Onda Coreana, Nostalgia e Cultura pop na série de K-drama "Reply"*. (Dissertação de mestrado) PPG em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, 2018.

MAZUR, Daniela; MEIMARIDIS, Melina; ALBUQUERQUE, Afonso. *Paradigmas Televisivos em Transição: A adaptação de Dramas Americanos na Coreia*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 17, n. 31, p. 84-94, 2019

MCLAREN, Courtney; JIN, Dal Yong. "You Can't Help But Love Them": BTS, Transcultural Fandom, and Affective Identities. Korea Journal, Pango: The Academy of Korean Studies, v. 60, n. 1, p. 100-127, março-junho, 2020.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, p. 71-103, 2005.

_____. *Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF—Dossiê: Literatura, língua e identidade, Niterói: Universidade Federal Fluminense, v. 34, p. 287-324, janeiro-junho, 2008a.

_____. *La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifesto y un caso*. Tabula Rasa, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, n. 8, p. 243-282, janeiro-junho, 2008b.

_____. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, v. 32, n. 94, p. 1-18, junho, 2017.

_____; VÁZQUEZ, Rolando. *Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/ Decolonial Healings*. Social Text, Durham: Duke University Press, julho, 2013.

MORIMOTO, Lori; CHIN, Bertha. *Towards a theory of transcultural fandom*. Participations: Journal of Audience & Reception Studies, v. 10, n. 1, p. 92-108, 2013.

NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York, Public Affairs, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2007.

SHIM, Doobo. *Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia*. Media Culture Society, Califórnia: SAGE Publishing, v. 28, n. 1, p. 25-44, janeiro, 2006.

SOARES, Thiago. *Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop*. Revista Logos, Rio de Janeiro: UERJ, v. 2, n. 24, p. 41-53, julho-dezembro, 2014.

URBANO, Krystal. *Beyond Western pop lenses: o circuito das japonesidades e coreanidades pop e seus eventos culturais/musicais no Brasil*, (Tese de doutorado) PPG em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, 2018.

URBANO, Krystal; ARAUJO, Mayara; MELO, Maria Elizabeth. *Orientalismo em tempos de pandemia: discursos sobre a China no jornalismo brasileiro*, Revista Rizoma, v.8, n. 1, p.106-122, 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo Europeu: A retórica do poder*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

-
- [1] MELO, Geovanna. Fãs de k-pop se engajam em questões políticas e sociais nas redes sociais. **Correio Braziliense**, 08 de julho de 2020. Disponível em: <https://bityli.com/W7Qvj> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [2] CUNHA, Gustavo. K-pop é o novo punk? Fã-clubes surpreendem com ativismo antirracista - e afirmam ter enganado Trump. **O Globo**, 23 de junho de 2020. Disponível em: <https://bityli.com/hJtdf> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [3] *O soft power* pode ser definido como a habilidade de um país em exercer influência sobre os outros através de sua capacidade de sedução, ao invés de coerção (*hard power*).
- [4] English is no longer the default language of American pop. **The Guardian**, 31 de maio de 2018. Disponível em: <https://bityli.com/gR1yW> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [5] A ideia por trás da nomenclatura é de que os fãs estariam prontos para apoiar e defender os membros do grupo. Bangtan também significa “exército” em coreano.
- [6] URBIM, Emilliano. Manifestantes se apropriam da cultura pop para ir às ruas. **O Globo**, 11 de agosto de 2018. Disponível em: <https://bityli.com/D0kHV> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [7] BERNARDO, Kaluan. Por que direita e esquerda usam desenhos japoneses para falar de política. **TAB Uol**, 09 de novembro de 2019. Disponível em: <https://bityli.com/ELBxV> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [8] GROSS, Elana Lyn. BTS Is The First All-South Korean Group To Lead The Billboard Hot 100. **Forbes**, 31 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/elanagross/2020/08/31/bts-is-the-first-all-south-korean-group-to-lead-the-billboard-hot-100/#1745fde14be0> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [9] QUEIROGA, Louise. Coreia do Sul estima efeito econômico em R\$7,5 bi devido a ‘Dynamite’, novo hit do BTS. **Jornal Extra**, 07 de setembro de 2020. Disponível em: <https://bityli.com/zVKlh> Acesso em: 14 de setembro de 2020.

- [10] Seoul to further boost content, ‘hallyu’ in 2020 after BTS, ‘Parasite’ win big. **Yonhap News Agency**, 05 de março de 2020. Disponível em: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20200305003200315>. Acesso: 14 de setembro de 2020.
- [11] HEMMEKE, Katelyn. Planting Rainforests and Donating Rice: The Fascinating World of K-pop Fandom. **Korea Exposé**, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.koreaexpose.com/fascinating-world-k-pop-fandom-culture/>. Acesso: 14 de setembro de 2020.
- [12] LIM, J. Fans Surpass Donation Goal In Order To Build A School In B.A.P’s Name. **Soompi**, 24 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.soompi.com/article/918693wpp/fans-surpass-donation-goal-order-build-school-b-a-ps-name> Acesso: 14 de setembro de 2020.
- [13] KIM, Rahn. Fans name ‘Seotaiji Forest’ in Brazil. **The Korea Times**, 16 de março de 2012. Disponível em: http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2012/03/113_107088.html Acesso: 14 de setembro de 2020.
- [14] BTS doa US\$ 1 milhão para o Black Lives Matter, e fãs superam valor em campanha. **G1 | O Globo**, 08 de junho de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/06/08/bts-doa-us-1-milhao-para-o-black-lives-matter-e-fas-superam-valor-em-campanha.ghtml> Acesso em: 14 de setembro de 2020.
- [15] NAÍSA, Letícia. Por que fãs de kpop estão engajados nos protestos contra o racismo no mundo. **TAB Uol**, 10 de junho de 2020. Disponível em: <https://bitly.com/R8tpC> Acesso em 14 de setembro de 2020.
- [16] Neologismo utilizado na internet para designar uma ação coordenada que visa a repetição do envio de algum conteúdo.
- [17] Neologismo utilizado na internet para designar uma ação fracassada.

Um grito de revolta: Notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme Death Metal Angola^[1]

MELINA APARECIDA DOS
SANTOS SILVA

Programa de Pós-Graduação em
Comunicação -PUCRS - Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Realiza estágio Pós-Doutoral no
Programa de Pós-graduação em
Comunicação Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul (PUCRS). Doutora
pelo Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense (UFF).
<http://orcid.org/0000-0003-1773-8493>
melsantos1985@gmail.com

JUREMIR MACHADO DA SILVA

Professor titular da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul onde coordenou,
de 2003 a 2014, o Programa de
Pós-Graduação em Comunicação.
<http://orcid.org/0000-0001-8105-5596>
Juremir@puers.br

CRISTIANE FREITAS GUTFREIND

Professora titular da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul e coordenadora do
PPGCom e bolsista produtividade
do CNPq. Foi membro da comissão
coordenadora do PPGCom,
coordenadora do departamento
de Ciências da Comunicação
e coordenadora da Comissão
Científica da Famescos.
<http://orcid.org/0000-0001-7333-3146>
cristianefreitas@puers.br

A cry of rebellion: Notes on the Afro-Pessimism Discourse and the narrative of Death Metal Angola

RESUMO

O artigo aborda como produtos audiovisuais sobre as culturas do metal em países africanos demonstram outro olhar sobre as culturas africanas e, ao mesmo tempo, acionam a imagem pessimista de África presente na mídia ocidental. Para tanto, realizaremos uma análise narratológica da obra audiovisual Death Metal Angola (XIDO, 2012), a qual documentou a rede musical angolana dedicada ao subgênero death metal. Refletiremos até que ponto as economias, as sociedades e as culturas africanas - no caso do artigo, de Angola, cujas histórias têm sido retratadas constantemente de forma negativa pela mídia internacional, estão sendo re-imaginadas pelo olhar ocidental através desse produto fílmico.

Palavras-chave: Afro-pessimismo. Imaginários Culturais. Death Metal Angola. Descolonização do pensamento.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the production of movies of metal cultures on the African continent. We reflect about the objective of the film producers to construct a different narrative about Africa and the difficulty for them to move away from a homogenizing and historically constructed cultural position that diminishes forms of life of the African subject and culture. To do so, we seek to highlight how narrative of the movie Death Metal Angola functions as a rupture - or not - of the Afro-pessimism discourse accepted and replied by Western media arts and culture.

Keywords: Afro-pessimism. Cultural imaginaries. Death Metal Angola. Decolonization of knowledge.

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1990, os estudos de Jornalismo no Sul Global e de Estudos Africanos têm procurado definir o fenômeno do afro-pessimismo na mídia ocidental. O afro-pessimismo apresenta uma visão negativa sobre o desenvolvimento social, econômico e cultural do continente africano em relação à conjuntura da globalização. As representações midiáticas dos países africanos têm sido analisadas de forma a evidenciar o reducionismo, o pessimismo e os discursos coloniais presentes nos enquadramentos jornalísticos de África realizados por empresas internacionais (NOTHIAS, 2012; B'ÉRI & LOW, 2011). Porém, essas análises acadêmicas críticas ao afro-pessimismo têm se concentrado mais em pesquisas quantitativas de matérias jornalísticas do que em formulações empíricas, o que tem dificultado a própria definição do conceito (SERWORNOO, 2019).

Nós acreditamos que um corpus empírico profícuo para se compreender as contradições em torno da representação midiática das sociedades e das culturas africanas seja obras audiovisuais criadas por produtoras estadunidenses e europeias sobre as culturas urbanas, como as práticas da cultura do metal, presentes em países africanos.

Para tanto, nós realizaremos a análise narratológica da obra audiovisual *Death Metal Angola*, produção do diretor estadunidense Jeremy Xido, que aborda os bastidores da ONG Okutiuka e da produção da segunda edição do festival nacional de rock na capital do Huambo, em 2011. Nos 83 minutos de duração da cinematográfica, o guitarrista de *death metal*, Wilker Flores, e a coordenadora da ONG Okutiuka, Sónia Ferreira, usam suas formas de criatividade para realizar o evento musical na cidade e para superar os desafios enfrentados pelos produtores e pelas bandas de acesso aos meios financeiros, tecnológicos e culturais para consolidar as culturas do rock em Angola.

Contudo, nas campanhas de marketing da produtora Cabula Films, *Death Metal Angola* foi apresentada por Xido (2012) como uma narrativa da relação de produtores e bandas angolanas com o subgênero do metal, *death metal*, para interpretar problemas sociais inerentes aos conflitos armados pelos quais Angola passou, desde os processos de independência de Portugal (1961-1975) até o desdobramento da guerra angolana entre MPLA e UNITA (1992-2002).

O roteiro de *Death Metal Angola* (XIDO, 2012) surgiu ao acaso, após uma conversa informal do produtor norteamericano Jeremy Xido com o guitarrista angolano Wilker Flores, o qual, na época, trabalhava no café da cidade de Huambo frequentado por Jeremy (FILMAKER MAGAZINE, 2013, online). O motivo da estadia de Jeremy na capital Huambo era o levantamento de dados históricos para uma produção audiovisual sobre a linha ferroviária que liga a capital Benguela ao Huambo:

Conversávamos sobre o que estava fazendo ali e eu perguntei a ele sobre sua história. Ele me disse que era músico. “Sério?”, eu disse. “O que você toca?”. Ele me olhou nos olhos e falou: “Death Metal”. Atordoado, eu perguntei se ele poderia tocar para mim” (FILMAKER MAGAZINE, 2013, online).

A escolha do corpus empírico se justifica por *Death Metal Angola* ser a primeira obra audiovisual a documentar os afetos de fãs de metal em um país africano. A globalização da cultura do metal já havia sido abordada em países como Brasil e Japão no documentário *Global Metal* (2007), autoria do antropólogo e fã de metal canadense Sam Dunn. É visível como Sam Dunn aciona o discurso dos países esperados de produção da cultura do metal e quais seriam os desviantes da tradição musical do Norte Global.

Dunn (2007) inicia a narrativa de *Global Metal* com sua participação no festival alemão de metal, Wacken Open Air, considerado o maior e mais tradicional da cultura do gênero.^[2] Nos recursos gráficos de um mapa, Dunn registra o movimento que parte da Europa, passa pelos Estados Unidos e depois chega à capital Rio de Janeiro, primeiro local de campo do antropólogo (figura 1).



FIGURA 1 – A NARRATIVA DO LEGADO MUSICAL

FONTE - GLOBAL METAL (04:29)

Embora a obra *Global Metal* não esteja livre de estereótipos das culturas e das sociedades visitadas por Sam Dunn, nós observamos o tratamento diferenciado do antropólogo canadense na concepção dos três episódios de “Sam Dunn’s Metal Journeys”, gravados pela produtora Banger Films nas cidades de Joanesburgo e Pretória.^[3]

Aos 00:43s do primeiro episódio, Sam Dunn comenta que, quando ele pensa sobre a África do Sul, lembra-se de “isolamento e, claro, sua história de segregação”. Na abertura do episódio

3, o qual é dedicado ao grupo sul africano de *black metal Demorgoroth Satanum*, Dunn reforça que se trata de uma banda composta só por integrantes negros e conclui - de forma problemática - com o discurso racial “soa muito *black metal* para mim”.^[4]

No documentário *March of the Gods* (2014), autoria dos produtores italianos Raffaele Moska e Alessio Calabresi e da produtora grega Natalia Kouceli, narrativas de homogeneização da identidade cultural (HALL, 2003) dos fãs de metal botsuaneses foram naturalizados pela obra audiovisual. Durante a entrevista do fotógrafo sul africano Frank Marshall sobre seu ensaio fotográfico *Botswana's Cowboy Metalheads*, imagens dos fãs de metal botsuaneses capturadas por ele em 2008 e publicadas na revista *Vice* em 2011, temos a seguinte declaração:

Muitas pessoas não acreditaram em mim, durante a realização do projeto, e falavam “esses caras em Botsuana, eles são negros e fãs de metal”. Ninguém acreditava em mim. Então, as fotografias foram divulgadas e as pessoas continuaram a não acreditar em mim. As pessoas achavam que eu tinha arranjado várias roupas de couro e vestido os caras assim (MARCH OF THE GODS, 2014, 06:13 - 07:00).

À primeira vista, essas obras audiovisuais sobre as culturas do metal africanas podem ser observadas como representações que fogem do olhar colonial sobre África. Porém, Nothias (2012, p. 54) aponta que a presença de discursos jornalísticos alternativos às representações estereotipadas não significa que “um novo paradigma através do qual a África é apreendida na mídia” tenha se constituído.

Desta forma, a análise fílmica da obra audiovisual *Death Metal Angola* procura contribuir para a compreensão mais ampla dos significados sobre África construídos pela mídia ocidental e dos próprios limites das narrativas midiáticas que - à primeira vista - poderiam se afastar dos discursos afropessimistas sobre as culturas (NOTHIAS, 2012).^[5]

OS SISTEMAS DE VALORAÇÃO DAS ARTES ORIGINADAS DO CONTINENTE AFRICANO

As culturas do metal presentes nas capitais do Egito, Cairo (HARBERT, 2013); de Madagascar, Antananarivo (VERNE, 2015); do Quênia, Nairóbi (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016); de Botsuana, Gaborone (NILLSON, 2016) e de Angola (SILVA, 2018), como Luanda, Huambo e Benguela, têm sido mapeadas por pesquisadores da Musicologia, Ciências Sociais e Comunicação. Essas pesquisas procuram refletir como as culturas do metal têm se estabilizado nesses países africanos, de acordo com suas realidades socioeconômicas, políticas e religiosas.

O musicólogo estadunidense Benjamin Harbert (2013) realizou uma etnografia nas cidades

do Cairo e da Alexandria, no ano de 2006, e observou como a cultura do metal era considerada uma ameaça pelo governo egípcio pela sua condição de “música estrangeira” e pela suspeita de “satanismo”. O consumo do metal se tornou uma justificativa para prisões de jovens fãs de metal, ao mesmo tempo, em que os mesmos fãs criaram redes de compartilhamento musical, de proteção e de resistência à opressão.

As condições socioeconômicas e políticas na Tunísia, após os protestos populares de 2011 e o posterior período de redemocratização, criaram formas instáveis de dinâmicas sociais entre os componentes das cenas de metal (BARONE, 2015). O metal começou a circular na Tunísia na década de 1990 com trocas de fitas cassete que filhos de imigrantes e adolescentes com dupla nacionalidade traziam da França ou Alemanha. Até o momento da pesquisa de Barone (2015), a internet era a forma principal de circulação musical.

Na capital Nairóbi, jovens em contato com pessoas estrangeiras ou com o uso da internet oferecida nas universidades conheceram bandas de metal internacionais, a partir dos anos 1990 (BANCHS, 2016). O uso majoritário da língua inglesa foi apresentado pelas bandas de texturas sonoras mais densas, embora bandas locais de rock também cantem na língua suahili (BANCHS, 2016). Os fãs quenianos são oriundos da classe média, com níveis altos de educação adquiridos em universidades internacionais (BANCHS, 2016).

No caso da etnografia com o movimento do rock angolano, os “rockers” mencionaram a pouca acessibilidade aos recursos financeiros e tecnológicos para consolidar a produção do rock em Angola como uma das condições do problema de pesquisa. Porém, a precariedade enunciada pelos rockers foi considerada pela pesquisadora brasileira como ponto inicial da criatividade dos interlocutores. O argumento principal aponta como as práticas musicais do rock angolano agregam, misturam, deslocam e transformam as culturas de gêneros como do rap, do metal, do reggae e do blues como formas de criatividade (SILVA, 2018).

Nós apontamos que algumas das abordagens acadêmicas citadas tentaram não normalizar a produção mundial do metal tendo como referência os seus locais de origem. O antropólogo alemão Markus Verne (2015) reflete como os grupos de metal da capital Antananarivo, em Madagascar, utilizam-se do discurso satanista como uma metáfora estética que permite a compreensão das normas estabelecidas e das experiências estéticas do metal e não apenas como uma forma de oposição ao Catolicismo. Durante a descrição de sua entrada em campo, no fim de 2009, Verne (2015) buscou conversar com os interlocutores sobre os imaginários ocidentais de África:

Mais precisamente, queria explicar-lhes o quão surpreendente eu achei que heavy metal também existisse em Madagascar, tão longe dos países de origem do gênero, e que agora eu estava interessado em entender por que e em que aspecto esse era o caso, a fim de ver como eles reagiriam à sua posição ingênua e

etnocêntrica apontada diretamente em seus rostos (VERNE, 2015, p. 7).

Nas pesquisas de Banchs (2016) e de Silva (2018), o receio dos instrumentistas quenianos e angolanos de que suas composições fossem exotizadas na recepção estrangeira de suas canções foi um discurso presente. Esta questão foi elencada pelo vocalista da banda de metal angolana, Silent Whisper, Marco Ferraz:

Nós queremos que, quando um americano, quando um norueguês, quando um japonês ouvir a nossa música, não quero que digam: “Olha, em África também fazem metal”. Eu digo: “Foda-se!”. “Em África curtem esta cena”, que digam: Não! Isto aqui é lixado! E eu acho que é isto que nós temos de fazer. Eh pah, já é complicado exportar música de África e música de qualidade duvidosa acho que é pior ainda! Caímos naquele rótulo de que não somos muito bons em nada! E nós fomos sempre contra isso! Queremos fazer algo à nossa altura... (FERRAZ, M., 2017 apud SILVA, 2018, p. 104).

A experiência de Nilsson (2016) no festival Metal Mania, na capital Gaborone, demonstrou que a universalização criada pelos códigos culturais do metal apaga as contradições e as relações de poder presentes nas dinâmicas culturais:

Quando eu pensei que a raça possuía um papel mais importante na cena do metal em Botsuana do que nas cenas da Europa e da América do Norte, eu imediatamente tentei encontrar uma forma de me distanciar desta diferença, ao invés de testar a hipótese de que a construção interna discursiva (KAHN-HARRIS, 2007, p.100) da raça deveria ser diferente na cena do metal em Botsuana mais do que nas cenas da Europa e da América do Norte. Isto demonstra que o etnocentrismo dificulta a compreensão do que poderiam ser diferenças genuínas entre cenas do metal em diferentes partes do mundo (NILSSON, 2016, p.265).

Esta homogeneização das relações sociais no metal tem sido aceita e replicada pelos participantes dessas redes musicais através da romantização da comunidade e pela relutância deles de reconhecer ações discriminatórias ainda presentes nas dinâmicas como o racismo e o sexismo (DAWES, 2015).

O imaginário de inexistência de culturas urbanas no continente africano remete à construção histórica de invenção dessas sociedades e culturas através de narrativas coloniais de uma África selvagem criadas pelos antropólogos e missionários ocidentais (MUDIMBE, 1988). Essas obras literárias e científicas legitimaram a colonização, o ideal de modernidade e a construção da arte e do conhecimento europeus - e posteriormente estadunidenses - como hegemônicos (MUDIMBE, 1988).

Para Mbembe (2017, p. 23), a África e os demais “mundos não-europeus” foram inventados pelo olhar ocidental de maneira a criar e a estabelecer as suas próprias normas, formas de existência e identidade:

E a África, por ter sido e permanecer sendo uma fissura entre o que ocidente é, o que ele acha que representa e o que ele acha que significa, não é simples parte dos seus significados imaginários, é sim um desses significados”

(MBEMBE, 2017, p. 23).

Partindo das iluminações de Mbembe acima, lançamos a questão: “Como imaginamos um imaginário africano?”. Cabe salientar que o imaginário funciona como discurso e projeção: alguém fala sobre algo e projeta nesse algo a sua subjetividade construída socialmente. Todo imaginário é narrativa, teia, trama, atribuição de sentidos, organização inconsciente de significados.

O imaginário é uma ficção não planejada, subjetividade em ato, vivida como realidade objetiva. Trata-se, em certo sentido, de uma colagem de elementos justapostos por encontros sucessivos como placas que se chocam até se acomodar por algum tempo num processo mais ou menos longo de estabilização. Imaginários são mutantes. Passam por estados gasosos, líquidos e sólidos. As cristalizações escondem os estados internos de entropia (MACHADO, 2012; 2016).

Existe uma África dos africanos, que também não deixa de ser imaginária, embora calcada em experiências concretas de profundidade, e uma África vista de fora que se projeta sobre a África “real” como uma sombra disposta a engoli-la. Em certo imaginário, a Europa é a cultura enquanto a África seria a natureza. Daí a ideia etnocêntrica de que a cultura africana é primitiva, ou seja, remetida à primariedade do natural em contraposição à elaboração lenta do cultural (MACHADO, 2012; 2016).

Existe também um “Ocidente” imaginado e apropriado pelos africanos, que não deixa de ser uma ficção feita de retalhos de percepção. A diferença ainda hoje é que a projeção africana não parece ameaçadora aos olhos dos “ocidentais”.

Nesse jogo de luz e sombra, o pesquisador brasileiro ocupa que lugar na cena? Ocidental ou quase africano? Qual é o seu imaginário? Qual o nosso imaginário? Os artefatos culturais, como a música, podem servir de pista para o descobrimento (desvelamento, desocultamento) dos sentidos encobertos.

Nunca é demais lembrar que há no imaginário um aspecto auto-eco-organizador pelo qual o indivíduo se situa dentro da sua cultura como parte e como agente: ele recebe, mas também dá. Molda e é moldado. Nunca se apresenta como página sobre a qual se escreve um conteúdo sem que haja interpretação, releitura, desvio, apropriação e ressignificação (MACHADO, 2016).

A análise narratológica de *Death Metal Angola* será realizada, portanto, a partir dos preceitos de Gérard Genette (1972), que se baseia na relação entre a narrativa e os acontecimentos que conta. O “modo da narrativa” permite identificar como a história é contada através da noção, definida por Genette, de “focalização”, ou seja, identificar o que vê uma personagem, o que ela sabe.

Essas questões, aparentemente indistintas (o ver e o saber das personagens) permitem desvendar o ponto de vista do narrador e, assim, compreender que o conteúdo temático de um filme nunca é um dado definitivo em si, mas algo que deve ser construído ao longo da análise.

É COMO SE ESTIVÉSSEMOS A GRITAR

Embora exista uma quantidade significativa de pesquisas acadêmicas sobre o fenômeno do afro-pessimismo na mídia ocidental, as reflexões têm se concentrado somente em análises quantitativas, o que também dificulta a definição do tema, de acordo com Serwornoo (2019) e Nothias (2012).

Um dos primeiros pontos presentes no afro-pessimismo consiste na homogeneização da diversidade dos 54 países africanos nas pautas midiáticas ocidentais. Na visão de Nothias (2012, p.55), o caso do afro-pessimismo “construir um discurso sobre o continente como um conjunto não significa que o mesmo fenômeno não ocorra na coberturas de fatos em países africanos específicos”. Para Objiofor (2009), a imagem da África apresentada pela mídia ocidental para a audiência ocidental é de que seria um continente quebrado pela instabilidade política, pelo atraso econômico e pela pobreza, pela fome e pela seca, pelas doenças e pelas práticas culturais tradicionais.

Ainda, para Objiofor (2009), a cobertura jornalística ocidental sobre África ignora as próprias ações históricas do Ocidente que contribuíram para as crises elencadas no continente. Ou seja, todos os elementos mencionados acima apagam o princípio do contexto, o que constitui um dos elementos do afro-pessimismo: a “essencialização do continente” (Nothias, 2012, p. 55).

O afro-pessimismo midiático não só essencializa a diversidade das culturas e sociedades africanas, mas também a própria subjetividade humana. Pesquisas já apontaram que o uso do termo “africano” pela mídia ocidental não teria sentido geográfico e sim racializado - para se referir às pessoas negras que vivem em África (NOTHIAS, 2012). Contudo, de acordo com Nothias (2012), essa questão foi evidenciada nas coberturas sobre os protestos da Primavera Árabe ocorridos nos países ao Norte de África, como Tunísia, Líbia e Egito.

O que chama a atenção de pesquisadores da Teoria do Agendamento é a insistência das mídias ocidentais de enquadramentos negativos sobre o continente (BEER, 2010). Contudo, Nothias (2012) alega que o foco apenas no aspecto negativo da retórica ocidental sobre África ignora outros fatores imprescindíveis para a compreensão do afro-pessimismo, como “a linguagem, a imagem e a retórica usada pelos meios de comunicação” (NOTHIAS, 2012, p. 56).

Por outro lado, não podemos ignorar o constante “nivelamento” dos países africanos em relação ao ideal “etnocêntrico” de progresso e de desenvolvimento econômico e tecnológico do Norte Global (NOTHIAS, 2012, p. 57). Logo, a dinâmica afro-pessimista não apenas replica o imaginário colonial-moderno do continente, mas também “prediz” o futuro do continente (NOTHIAS, 2012, p. 57).

Na análise de *Death Metal Angola* abaixo, nós refletiremos sobre como a obra audiovisual se aproxima desse projeto colonial-moderno de narrativas sobre África. Não temos o objetivo de especificar se a obra audiovisual é afro-pessimista ou não, visto que cair nessa dicotomia é improdutivo para a decolonialidade.

Nós pensaremos sobre a contradição suscitada pelo filme: há um rompimento discursivo com a narrativa histórica do continente africano?”. “Afinal, esse discurso também não essencializa, racializa, classifica, descreve seletivamente e profetiza (em termos positivos desta vez), ecoando assim os cinco componentes do afro-pessimismo?” (NOTHIAS, 2012, p. 54).

Death Metal Angola inicia-se com um cenário noturno, onde o guitarrista angolano Wilker Flores executa riffs de guitarra, com equipamentos simples e adaptados, dentro de uma fábrica adaptada para casa. Enquanto o instrumentista local continua sua performance ao vivo, num grande plano da cena vê-se uma pessoa que dorme encolhida em um banco de madeira com um lençol. Durante a apresentação solo de Wilker, Sónia Ferreira passa andando, observando ambos e, logo após a câmera retorna para o guitarrista em um plano fechado, na sequência aparece o título do filme (Fig 2).



FIGURA 2 – A ABERTURA DE DEATH METAL ANGOLA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

O relato de Sónia Ferreira sobre as consequências sociais e políticas dos conflitos armados entre os partidos políticos Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e Frente Nacional Pela Libertação de Angola (FNLA) pela governabilidade, desdobra-se nas expectativas dos discursos ocidentais sobre o continente africano e presentes nas pautas jornalísticas (B´BÉRI & LOW, 2011).

Durante o tempo de guerra, as pessoas morreram por todo o lado. Morreram na rua, morreram nas casas, morreram nos jardins, morreram por todos os lados. Enfim, não se conseguia sair de casa para ir buscar alguém que tinha morrido na rua, no chão. Então, as pessoas apodreciam nas ruas e os cães vinham e comiam as pessoas (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 01:44)

O relato de Sónia acima sobre a guerra angolana é apresentado em voz off e com sequência de pinturas e desenhos com características rupestres. No meio da narrativa fílmica, os espectadores descobrem que os desenhos foram realizados nas paredes do orfanato Okutiuka pelo falecido artista Eurico Adão, conhecido como Yakuza. A partir dos 02:20, o imaginário da África consolidado no Ocidente como um continente ligado ao sobrenatural e às práticas culturais tradicionais (MBEMBE, 2017) estão presentes na narrativa de Wilker referentes a um mito local de experiências com a morte.

Desde pequeno, eu cresci a ouvir um mito que os cães ficam a uivar a noite toda porque estão a ver fantasmas. E dizem que se retirar a remela dos olhos dos cães e colocar nos seus olhos também vai conseguir ver os mesmos fantasmas. Eu não sei se é um mito ou não. Eu nunca tive a coragem nem a curiosidade para fazer isso” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 02:20).

Aos 03:08 até 05:41 aparece na tela o mapa de Angola sobreposto a voz de Wilker que faz o seguinte depoimento: “Angola, colonialismo, escravatura, guerra pela independência, guerra civil. Luanda e Benguela são cidades que ficam na costa e também são cidades que sofreram com a guerra. Mas, não foi assim como no interior. Huambo foi completamente devastado e brutalizado”. Em seguida, em diferentes sequências, a câmera faz uma panorâmica da cidade onde se vê prédios destruídos, ruínas e ações de desminagem.

O contexto histórico de Angola e as consequências sociais e econômicas relacionadas à guerra angolana, de 1992 aos anos 2002, é apresentado rapidamente ao espectador (Fig. 3). Logo, a narrativa não apenas evidencia a contextualização superficial da história angolana - como constantemente apresentado pela mídia ocidental nas coberturas das guerras de descolonização-, mas também apresenta a dificuldade sentida pelos profissionais de comunicação de compreender e de narrar os fatos sobre África (OBJIOFOR, 2009).



FIGURA 3 – A ABERTURA DE DEATH METAL ANGOLA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

Constatamos que, dos 06:30 aos 08:18 de *Death Metal Angola*, sequência fílmica de enquadramento da experiência pessoal de Sónia Ferreira com a guerra no Huambo até a observação da narradora sobre o apoio das Organizações de Direitos Humanos Internacionais para aquisição de mantimentos e de remédios para as comunidades locais devastadas pelos conflitos armados, o filme replica a linha discursiva criada pelo Ocidente, em torno de África, para construir sua identidade (OBJIOFOR, 2009).

Contudo, o discurso afro-pessimista também impacta nas próprias formas com que as sociedades africanas se percebem a ponto de os jornais locais replicarem a mesma lógica. Serwornoo (2019) analisou 180 matérias jornalísticas publicadas pelas quatro maiores empresas jornalísticas de Ghana, durante o período de dois anos. Nos resultados de sua pesquisa qualitativa, as temáticas dominantes nessas matérias eram “guerra, crises, terrorismo e a omissão do progresso. A história africana era frequentemente narrada através da temática da política e com um tom predominantemente negativo” (SERWORNNOO, 2019, p. 1).

Contudo, Serwornoo (2019) aponta a importância de se considerar que a cobertura jornalística analisada por ele “é predominantemente construída pela perspectiva das organizações de comunicação global do Norte, as quais são lideradas pelos serviços mundiais da BBC” (2019, p.15).

As experiências dos professores e alunos estadunidenses em visitas aos museus da Cidade do Cabo, Durban e Joanesburgo, na África do Sul, apresentaram um olhar diferente de África retratado pela mídia ocidental e uma outra perspectiva sobre a dinâmica afro-pessimista. Três tipos de narrativas alternativas ao afro-pessimismo foram apresentadas aos visitantes

estrangeiros durante os percursos nos museus: “do progresso, da memória e da esperança” (SCHMIDT e GARRETT, 2011, p.424).

Schmidt e Garrett (2011) elencam que o contato com as histórias de moradores locais e com as apresentadas nos museus demonstraram a existência do otimismo sobre o desenvolvimento sul africano. Porém, a esperança no desenvolvimento local era diminuída pelos mesmos interlocutores quando eles comparavam com a conjuntura global:

Concluimos que os exemplos de pessimismo expressos em relação à África (e à África do Sul, mais especificamente) são realmente afirmações sobre sistemas de privilégio político e econômico globais, projetados para reproduzir centros e margens particulares em todo o globo. Talvez seja realmente o sistema que deveria estar entrelaçado na sua necessidade de criar um discurso de pessimismo, em primeiro lugar (SCHMIDT e GARRETT, 2011, p. 438).

Aos 08:55, a narrativa de *Death Metal Angola* se aproxima do conteúdo das entrevistas do diretor Jeremy Xido de como as dimensões temáticas do metal são ressignificadas a partir do caos da experiência musical e das histórias de vida dos fãs angolanos^[6]:

As letras fantasmagóricas do death e black metal nórdicos se tornam quase jornalísticas no contexto angolano. Todo mundo viveu ou ouviu histórias de parentes que foram baleados, mortos e depois comidos por cães nas ruas. E todo mundo conhece e vê diariamente pessoas com membros amputados que enlouqueceram por causa da guerra. Talvez haja algo com o extremismo do death metal que tenha a capacidade de tocar essas histórias, dar forma a elas e permitir que sejam contadas. A música proporciona uma libertação da raiva, da dor e da confusão, mas em comunidade. Letras que falam de destruição são uma coisa, mas você tem que ver que essas pessoas estão se juntando e montando bandas, construindo todo um movimento. E esse é oposto da destruição (GAZETAWEB, 2013, online).

Ou seja, *Death Metal Angola* evidencia como as perspectivas africanas se utilizam das artes - música, dança, literatura - e da religião para “escrever, gritar, obrigar o mundo a vir ao mundo” (MBEMBE, 2013, p. 180). Ilustramos essa reflexão de Mbembe (2011) através do depoimento do guitarrista da banda Dor Fantasma, Jayro Cardoso (Fig. 4): “As coisas que aconteceram no passado, continuam acontecendo agora. É como se estivéssemos a gritar, como um grito de revolta” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 11:25).



FIGURA 4 – UM GRITO DE REVOLTA ATRAVÉS DA MÚSICA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 11: 27)

É, a partir da “religião, da música e da literatura” que os sujeitos africanos constroem uma “imagem de si” que “se apresenta simultaneamente como representação e força de apresentação” (MBEMBE, 2013, p. 180). Ou seja, esses três pilares permitem a expressão do “discurso africano acerca do homem em sofrimento, confrontado consigo mesmo e com o seu demônio e obrigado a criar o novo” (MBEMBE, 2013, p. 180), como observado no testemunho de Queirós Ladino, vocalista da extinta banda angolana, Before Crush (Fig. 5): “Nossas músicas por serem agressivas, nós podemos falar das batalhas que Angola passou, as guerras” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 10:46).



FIGURA 5 – OS CÓDIGOS CULTURAIS DO ROCK E DO METAL E A INTERPRETAÇÃO DA GUERRA ANGOLANA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 10: 42)

Quando a narrativa alcança os 29 minutos de duração, os jovens moradores da Okutiuka declaram que foram influenciados pelo repertório musical de Wilker. Neste momento, os jovens locais comentam que, antes de conhecê-lo, ouviam e dançavam Kuduro, estilo de dança e de música eletrônica que impulsionou a cultura angolana no mundo. [7]

A partir dos 34 minutos, observamos, em plano fechado, as práticas musicais de Wilker realizadas nos espaços da Okutiuka, para, em seguida, vermos uma sequência de imagens de sombras de crianças com a fábrica ao fundo construindo um ambiente fantasmagórico em torno do orfanato:

Eu acho que a bateria do death e do black metal é a bateria dos ritmos africanos. São as mesmas. Se formos ao interior do país para assistir aos rituais africanos, aquelas fogueiras, as danças do Tchigandje, a mesma sonoridade da bateria que eles usam é a mesma sonoridade que eles usam na bateria do death metal. O death metal também nasceu na África. Eu quando toco death metal eu acredito que passo energias positivas. E, por outro lado, as pessoas sentem medo (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 34:00).

Essa passagem de Wilker (Fig. 6) ao mesmo tempo em que se encaixa nas expectativas das culturas africanas idealizadas pela audiência ocidental através da idealização da autenticidade, das raízes e do misticismo (BAAZ, 2001), também demonstra uma importante característica das sociedades e culturas africanas apresentada pelos fluxos migratórios e pelas diásporas. Logo, a narrativa de Wilker é emblemática ao demonstrar a importância da música africana e diaspórica para a constituição da música ocidental (SMALL, 1987).



FIGURA 6 – AS RECONFIGURAÇÕES CULTURAIS PROMOVIDAS POR ÁFRICA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 34: 27)

Desta forma, o continente africano não estaria isolado em seu passado e na busca de suas origens e é criado pelos entre-lugares criados com os contatos adquiridos na circulação de pessoas e de culturas (MBEMBE, 2013):

O objecto da criação artística já não consiste em descrever uma situação na qual alguém se torna espectador ambulante da sua própria vida porque se viu reduzido à impotência por conta dos acidentes históricos. Pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado ergue-se lentamente, libertando-se das suas origens. Durante muito tempo, a criação africana preocupou-se com a questão de suas origens, dissociando-a do movimento. O seu objecto central consistia na primeiridade: um sujeito que só remete para si mesmo, um sujeito na sua pura possibilidade (MBEMBE, 2013, p. 181).

Ainda que o testemunho de Wilker Flores acione sua relação com o passado ancestralidade angolana através da música, África não está estagnada na tradição. África é constituída pela interlocução e pelo deslocamento constante de visões de mundo, de pessoas e de culturas, como elencado por Mbembe na conclusão do raciocínio anterior:

Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com si mesmo, mas com um intervalo. África é agora imaginada como um imenso intervalo, uma citação inesgotável passível de inúmeras formas de combinação e de composição. O retorno já não se processa em relação a uma singularidade essencial, mas a uma capacidade renovada de bifurcação (MBEMBE, 2013, p. 181).

Aos 44:26 de *Death Metal Angola*, o argumento central da obra aborda a continuidade da produção do festival, quando descobrimos que o evento foi realizado mesmo com todos os desafios

apresentados durante a narrativa. Um mestre de cerimônias não identificado se dirige para a plateia anunciando o início do evento: "O rock esta noite está no Huambo!". Flashes das performances ao vivo de algumas bandas da programação aparecem para anunciar o fim do filme.



FIGURA 7 – O ROCK ESTÁ NO HUAMBO!

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 44:32)

CONCLUSÃO

Como observado no decorrer do artigo, o conceito do afro-pessimismo apresenta contradições e limitações, quando interpretado através de um objeto empírico, como a obra audiovisual *Death Metal Angola*. A dificuldade das mídias ocidentais em interagir e em compreender as sociedades africanas, para além de uma visão reducionista e historicamente construída, é evidente não apenas em *Death Metal Angola*, mas nas demais obras audiovisuais sobre a cultura do metal em África.

Ainda que a definição do fenômeno afro-pessimista não tenha ocorrido entre os pesquisadores de Jornalismo e de Estudos Culturais, a visão naturalizada das sociedades e das culturas africanas, o discurso racializado, a essencialização de identidades emergem em variadas passagens dos documentários, como ilustrado na abertura do artigo.

Nós concordamos com Serwornoo (2019) e Nothias (2012) de que a complexidade do afro-pessimismo é amplificada quando um objeto empírico é analisado. Não podemos nos esquecer

de que as obras audiovisuais sobre as culturas do metal foram construídas por produtoras audiovisuais do Norte Global presentes na Itália e nos Estados Unidos. Logo, nós precisamos considerar a relação de poder cultural estabelecida através da trajetória de desumanização das sociedades africanas consolidada por um sistema de representações que partem do Norte Global.

É importante lembrar que o afro-pessimismo também flutua entre discursos alternativos do progresso, do otimismo e da memória (SCHMIDT e GARRETT, 2011). E se o discurso otimista sobre África é enquadrado em algum tipo de parâmetro de desenvolvimento global, a lógica de pensamento sobre o continente é invertida.

A análise da obra audiovisual permitiu que compreendêssemos como as culturas urbanas africanas “existem na mente ocidental”, usando a expressão de B’béri e Low (2011), ou seja, como essa imagem - pessimista/otimista - baseia a interpretação ocidental sobre o continente africano.

O imaginário não é um território colonizado. Ao contrário, é essa área de resistência inconsciente onde tudo se ressignifica e ganha dimensão própria, alterando projetos, interrompendo fluxos, frustrando expectativas e possibilitando o ponto de fuga. Pode-se dizer, como uma hipótese provocativa, que o imaginário marca a derrota de toda colonização. É nele que a autonomia se exerce como uma insubordinação ontológica.

Não deixa de ser interessante pensar o imaginário como uma força primitiva, natural, indomável, selvagem, parodiando o imaginário “ocidental” sobre a África, que salva a cultura da sua domesticação e da sua subjugação pelas maquinarias da mercantilização absoluta da vida.

Death Metal Angola é uma obra audiovisual que carrega uma história de superação e de catarse através da criatividade estética de África - e de Angola especificamente. Como ilustra Mbembe (2013), essa forma de criatividade possibilita que os sujeitos africanos se confrontem consigo mesmo e possam criar algo novo.

REFERÊNCIA

BAAZ, Maria Eriksson. Introduction – african identity and the postcolonial: In: Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

BANCHS, Edward. Swahili-tongued devils: Kenya’s heavy metal at the crossroads of identity. *Metal Music Studies*, Intellect Books, v. 2, n. 3, 2016, pp. 311-324.

BARONE, Stéfano. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness. *Journal of Youth Studies*, v. 19, n. 1, 2015, pp.20-25.

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA | JUREMIR MACHADO DA SILVA | CRISTIANE FREITAS GUTFREIND | Um grito de revolta: Notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme *Death Metal Angola* | *A cry of rebellion: Notes on the Afro-Pessimism Discourse and the narrative of Death Metal Angola*

- B'BERI, Boulou Ebanda; LOUW, Eric. Afropessimism: a genealogy of discourse. *Critical Arts*, v.25, n.3, 2011, pp.335-346.
- BEER, Arnold S.. News from and in the dark continent: Afro-pessimism, news flows, global journalism and media regimes. *Journalism Studies*, v. 11, n. 4, 2010, pp. 596-609
- BERGER, Harris. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: University Press of New England, 1999.
- CAMPOY, Leonardo. *Trevas sobre a luz: O underground do Heavy Metal Extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2012.
- DAWES, Laina. Challenging an “Imagined Community”: Discussions (or lack thereof) of black and queer experiences within heavy metal. *Metal Music Studies*, v.1, n. 3, 2015, pp. 385-393.
- DUNN, Sam. Lands of fire and ice: An exploration of death metal scenes. *Public*, n.29, 2004, pp.107-125.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Klincksieck, 1972.
- KNOPKE, Ekkhard. Headbanging in Nairobi: The emergence of Kenyan Metal Scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*, v.1, n.1, 2015.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARBERT, Benjamin J. *Noise and its formless shadows: egypt's extreme metal as avant-garde nafas dawsha: The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- HOLT, Fabian. *Genre In Popular Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- MACHADO, Juremir. *História Regional da Infâmia: O destino dos negros Farrapos e outras iniquidades brasileiras*. São Paulo e Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.
- MACHADO, Juremir. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Edições Mulemba, 2013.
- MBEMBE, Achille. O tempo em movimento. *Contracampo, Niterói*, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018, pp. 21-41.
- MUDIMBE, V.Y. *The invention of Africa: Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- NILSSON, Magnus. Race and gender in globalized and postmodern metal. In: HEESCH, F; SCOTT, N. *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, Routledge: Londres/Nova Iorque, 2016, pp. 258-271.
- NOTHIAS, Toussaint. Definition and scope of Afro-pessimism: Mapping the concept and its usefulness for analysing news media coverage of Africa.

OBIJIOFOR, Levi. Is bad news from Africa good news for western media?. *Journal of Global Mass Communication*, v.2, n.3/4, 2009.

SCHMIDT, Sandra; GARRETT, H. James. Reconstituting Pessimistic Discourses, *Critical Arts*, v.25, n.3, 2011, pp.426-440.

SERWORNOO, Michael Yao Wodui. The coverage of Africa in Ghanaian newspapers: The dominant Western voice in the continent's coverage. *Journalism*, n.1, v. 18, 2019, pp. 1-18.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos Silva. *We Do Rock Too: Os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, pp.292. 2018.

SMALL, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in: African American*. Connecticut: Wesleyan, 1987.

TOMÁS, Cláudio; MARCON, Frank. Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: Estética da diferença e cenário de escassez. TOMO - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, Pernambuco, n. 21, 2012.

VERNE, Markus. The Limits of Contextualism. *Malagasy Heavy Metal, "Satanic" Aesthetics, and the Anthropological Study of Popular Music*. *Deja Lu*, v. 1, 2015, pp. 1-20.

Documentários

DEATH Metal Angola. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. 1 DVD. 83 minutos.

GLOBAL Metal. Direção de Sam Dunn e Scot McFadyen. Canadá: Banger Films, 2007. 93 minutos.

METAL: A headbanger's journey. Direção de Sam Dunn, Scot McFadyen e Jessica Joy Wise. Canadá: Banger Films, 2005. 1h38minutos.

SAM Dunn's Metal Journal - South Africa. Direção de Sam Dunn e Scot McFadyen. Canadá: Banger Films, 2019.

MARCH of the Gods. Direção de Rafaele Moska. Roteiro de Alessio Calabresi e Natalia Kouceli. Londres: 2014. 88 min.

Sites consultados

MARSHALL, Frank. BOTSWANA'S COWBOYS METALHEADS. VICE MAGAZINE. Disponível em: <<http://www.vice.com/read/atlas-hoods-botswanas-cowboy-metalheads?Contentpage=2>>. Acesso em 19 nov. 2020.

MAGICAL AND TERRIFYING. JEREMY XIDO ON DEATH METAL ANGOLA. FILMMAKER. Disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/75714-magical-and-terrifying-jeremy-xido-on-death-metal-angola/#.U-agoPldXjM>>. Acesso em 19 nov.2020.

TUDO O PESO DA ÁFRICA. GAZETA ONLINE. Disponível em: < <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=219727>>. Acesso em 18 nov. 2020.

-
- [1] O artigo apresenta as reformulações do trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 11 a 14 de junho de 2019.
 - [2] Para Holt (2007), o gênero musical seria uma rede cultural fluida que engloba rituais, territórios, tradições, dinâmicas sociais diferenciadas e não apenas o fazer musical (p.19).
 - [3] Na passagem da cultura do metal no Brasil, por exemplo, imagens de praias, do Cristo Redentor e trilha musical inicial com samba compõem a relação entre música e território.
 - [4] O black metal, mais concentrado nos países escandinavos, apresenta canções sobre o satanismo, paganismo e mitologias nórdicas. Entre os grupos conhecidos estão Immortal, Dimmu Borgir e Emperor. Na verdade, a cena norueguesa se destacou entre as demais, devido aos ataques ao Catolicismo, na década de 1990. Os integrantes queimaram igrejas tombadas historicamente como uma forma de retornar ao passado viking e ao paganismo. Estes atos, assim como homicídios e suicídios de componentes da cena, criaram pânico moral nos meios de comunicação (DUNN, 2004).
 - [5] Death Metal Angola participou da pré-seleção de documentários para disputa do Oscar de melhor documentário no ano de 2014.
 - [6] As formas de expressão do death metal surgiram no final da década de 1980, nos Estados Unidos e na Europa, onde bandas adotaram guitarras com baixa afinação e distorções intensas, baterias tocadas de forma acelerada com pedais duplos e mudanças repentinas de tempo. As letras tratam da violência e do niilismo, como a morte, a destruição, e também interpretam cenários extremos como mutilação, necrofilia e canibalismo (BERGER, 1999). Contudo, Campoy (2012, p. 172) elenca que o death metal construiria narrativas com “uma ampla diversidade de temas centrais” ao contrário dos demais subgêneros do metal.
 - [7] O kuduro é um estilo de dança e música eletrônica surgido em Angola, nos anos noventa, em meio a um contexto social particular. Inicialmente consumido e produzido por jovens da periferia na cidade de Luanda, se tornou um meio de expressão, de entretenimento, de socialização e de subsistência, através do qual foram constituindo autonomia e transformado Simbolicamente as suas realidades de escassez (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 1)

#justiçapormiguel: visualidades resolutivas

#justiçapormiguel: resolute visualities

MARINA FELDHUES

Universidade Federal de Pernambuco
Doutoranda em Comunicação pela UFPE. Mestre em Comunicação pela UFPE.
<https://orcid.org/0000-0003-1438-7042>
marinafeldhues@gmail.com

JULIANNA NASCIMENTO TOREZANI

Doutora em Comunicação pela UFPE. Mestre em Cultura e Turismo pela UESC. Professora do Curso de Comunicação Social da UESC
<https://orcid.org/0000-0003-2405-6992>
juliannatorezani@yahoo.com.br

RESUMO

Mobilizadas pelas imagens do protesto "Ato em memória de Miguel" que circularam reiteradamente, nas redes sociais, nos meses de junho e julho de 2020, realizamos este trabalho analítico e reflexivo sobre algumas imagens relacionadas ao evento da morte do menino Miguel e as cenas éticas que dão a ver, propondo e operando o conceito de visualidades resolutivas. Para tal, nos auxiliaram na realização deste trabalho os conceitos de: evento racial e raça na perspectiva de Denise Ferreira da Silva (2016, 2019); ativismo visual por Nicholas Mirzoeff (2016); documento, evento fotográfico e iconização por Ariella Azoulay (2014); e imagem resolutiva por Nêgo Bispo (2018).

Palavras-chave: raça; #justiçapormiguel; visualidades resolutivas.

ABSTRACT

Mobilized by the images of the protest "Act in memory of Miguel" that circulated repeatedly on social networks, in the months of June and July, we carried out this analytical and reflective work on some images related to the event of the death of the boy Miguel and the ethical scenes show, proposing and operating the concept of resolute visualities. To this end, assist us in carrying out this work, the concepts of: racial event and race in the perspective of Denise Ferreira da Silva (2016, 2019); visual activism by Nicholas Mirzoeff (2016); document, photographic event and iconization by Ariella Azoulay (2014); and resolute image by Nêgo Bispo (2018).

Keywords: racial; #justiçapormiguel; resolute visualities.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo é mobilizado por um evento racial, a morte do menino Miguel, e pelas manifestações de protestos decorrentes. Os protestos tomaram as ruas da cidade de Recife, em Pernambuco, e as redes sociais. As *hashtags* #justiçapormiguel e #justicapormiguel apareceram em 36,6 mil e 10 mil publicações, respectivamente, no *Instagram* (dados de 11 de agosto de 2020). A partir das imagens que foram selecionadas para este estudo, as quais circularam na rede social *Instagram*, legendadas por essas *hashtags*, perguntamos: que cena ética essas imagens expressam no e para o mundo que compartilhamos?

Por cena, entendemos o momento em que algo aparece. Ao observar uma cena vemos os atores envolvidos, seus gestos corporais, suas ações e/ou os efeitos destas. Ética, por sua vez, indica o grupo de regras de conduta de indivíduos ou grupos. A filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva (2019, p. 57) descreve a ética das sociedades moderno-ocidentais regidas por necessidades econômicas e jurídicas, “ou seja, os meios que garantem a seguridade da pessoa e da propriedade”.

Quanto ao aspecto econômico, a filósofa nomeia de “cena ética do valor” (SILVA, 2019, p. 132) o momento em que é possível visualizar seres humanos sendo medidos em termos de valor, bem como os efeitos individuais e sociais daí decorrentes. Vejamos um exemplo dessa cena ética de valor, na citação que segue, em que um pensador ocidental (ator) escreve (atuação) um outro ser humano como uma coisa, não-humano, portanto, um mero objeto sem valor:

Os europeus escravizam os negros e os vendem nas Américas. Apesar desta situação parecer terrível, a vida deles nas suas próprias terras é ainda pior pois ali uma escravidão absoluta impera; afinal, o princípio essencial da escravidão consiste precisamente no fato do homem ainda não ter obtido consciência de sua liberdade e, conseqüentemente, afundar-se até tornar-se uma mera coisa – um objeto sem nenhum valor. (HEGEL, 2001, p.113, t.n.)

Nossas ações ainda são dirigidas pelas regras de conduta desta ética do valor? É possível agir no mundo e para o mundo a partir de outras regras de conduta? Ou a força desta ética nos constrange a ponto de que não há como agir de outra maneira? Neste artigo, realizaremos uma leitura crítica a partir de imagens que nos dão a ver duas cenas éticas distintas. Com isso esperamos não apenas refletir sobre essas questões, mas também examinar estratégias de produção de visualidades que mostrem que é possível agir de outra maneira. Dito isso, façamos uma breve apresentação factual do evento e de seus principais desdobramentos.

JUSTIÇA POR MIGUEL

O evento que motivou este estudo ocorreu em 2 de junho de 2020, quando o menino Miguel Otávio Santana da Silva, de 5 anos, morreu ao cair do nono andar de um prédio de luxo chamado Píer Maurício de Nassau, em Recife. Miguel era filho de Renata Mirtes Santana, empregada doméstica de Sarí Mariana Gaspar Corte Real e Sérgio Hacker (prefeito de Tamandaré, município do litoral Sul de Pernambuco). Neste dia, Sarí pediu a Mirtes para ir passear com o cachorro da família e ficou cuidando de Miguel, no mesmo momento em que fazia as unhas. O menino começou a chorar, pois queria ficar com a mãe e foi para o elevador, algumas vezes Sarí o retirou do elevador, mas na última vez o deixou sozinho e apertou o número de um andar superior, como mostra as imagens da câmera de vigilância do elevador. Miguel chegou ao nono andar, saiu do elevador, subiu em uma grade de proteção do ar-condicionado, desequilibrou e caiu. Mirtes ao ver o filho no chão chamou assistência médica e Sarí foi presa, saiu da delegacia ao pagar uma fiança de 20 mil reais e vai aguardar em liberdade a investigação. Esse evento nos faz refletir uma série de questões sobre a vida dessa criança, a situação da mãe e a atitude da patroa, questões que envolvem aspectos econômicos, políticos e sociais extremamente graves.

Sarí, é preciso lembrar, não teve o seu nome revelado pela polícia ou pela mídia televisiva imediatamente, seu nome só veio a público porque parentes de Miguel usaram as redes sociais para identificar quem era a mulher que estava sendo acusada no inquérito policial^[1] [1]. Naquele dia, Miguel foi levado para o trabalho pois Mirtes não tinha com quem deixar o filho, visto que escolas e creches estão fechadas por conta da pandemia, mesmo que o trabalho doméstico não seja considerado como essencial nesse período. Assim, esse evento se torna ainda mais revoltante em função desse período de mudanças, visto que a pandemia ampliou todos os problemas sociais já existentes, além de criar outros.

Por conta da morte desta criança, as pessoas ficaram muito tocadas e mobilizadas que fez com que no dia 5 de junho, ocorresse o “Ato em Memória de Miguel”, uma manifestação iniciada em frente ao Tribunal de Justiça de Pernambuco, mas depois as pessoas seguiram para frente ao prédio onde ocorreu a morte, conhecido como “Torres Gêmeas”, o evento foi organizado pela família. As pessoas que participaram do protesto estavam vestidas de preto, com flores, velas, balões e cartazes, todas estavam indignadas com a morte da criança e reivindicavam “Justiça por Miguel”. Mesmo em um momento de pandemia, em que há a indicação do distanciamento social, as pessoas se organizaram e apoiaram a família de Mirtes para reivindicar investigações corretas e justiça.

Durante a investigação, o delegado encarregado do caso, acatando o pedido do advogado de Sarí, abriu a delegacia às 6 horas do dia 29 de junho para ouvi-la contar sua versão do fato,

horário incomum de se ouvir pessoas que estão respondendo em liberdade. A defesa alegou ter feito o pedido em virtude do risco de aglomeração e de agressão à Sarí. De acordo com Cláudio Ferreira, presidente da Comissão de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a acusada foi favorecida: "Até agora, o delegado Ramón Teixeira vinha mantendo uma transparência em relação ao processo, mas na minha opinião o fato de ele ter antecipado o depoimento da investigada, pode levar à população a impressão de que a investigada está sendo tratada com privilégios^[2]"[2]. Mas, com o final da investigação, o advogado afirmou que o inquérito ocorreu de forma correta.

Inicialmente, Sarí foi acusada de homicídio culposo, quando não há intenção de matar, ela foi a única pessoa indiciada no inquérito policial. Mas após um mês de investigação policial foi indiciada por abandono de incapaz com resultado de morte, visto que Miguel morreu no momento em que estava sob seus cuidados e foi deixado sozinho em um elevador, ou seja, correndo riscos. Vale observar que a pena prevista é de quatro a doze anos de prisão para o crime de abandono de incapaz seguido de morte e o homicídio culposo tem a previsão de um a três anos de detenção. O relatório da investigação resultou em 452 páginas e foi enviado ao Ministério Público de Pernambuco. Mirtes Renata relatou seu desejo de justiça: "Eu espero que essa luta que vocês estão vendo que eu estou tendo sirva de exemplo para várias mães que, infelizmente, perderam seus filhos de uma forma brusca e violenta. Não se calem por isso. Busquem justiça. Independente se vocês têm condições financeiras ou não^[3]" [3]. No dia 13 de julho, ocorreu mais um ato buscando justiça pela morte de Miguel, em frente ao Ministério Público de Pernambuco, além da família estavam presentes o Fórum de Mulheres de Pernambuco, a Rede de Mulheres Negras e a Articulação Negra por Direitos. Importante observar o apoio que estas instituições e outras estão dando a esse evento, inclusive a criação de campanhas, envolvendo até artistas, por conta da busca de justiça para a morte de Miguel.

Esse evento, que tem de um lado uma mulher branca, rica e de uma tradicional família pernambucana e de outro uma criança negra, pobre, filho de uma empregada doméstica, expõe um dos maiores problemas brasileiros que é o racismo. Muitos questionamentos circularam nas redes sociais em função deste acontecimento, abrindo um amplo debate sobre vida, morte, raça e classe, como exemplo: E se fosse o filho da patroa, estaria a acusada presa ou em liberdade? Será que a empregada teria condições de pagar a fiança e responder em liberdade? Teria Mirtes, horário diferenciado para ser ouvida na delegacia? Se fosse abandono de incapaz seguido de morte poderia ter pagamento de fiança? Em plena pandemia, deveria Mirtes estar trabalhando, quando as pessoas são orientadas a ficarem em casa? Fiquemos com estas perguntas, como gatilhos para leituras, a partir de imagens, que faremos na sequência.

CENA ÉTICA DO VALOR

Três imagens. Três cenas representadas. Três documentos de eventos distintos no tempo e no espaço. Uma mesma força ética os atravessa, produzindo-os como (re)atualizações de um mesmo evento, o racial. Na *Figura 1*, o pintor atribui sentido à imagem produzida como sendo “um jantar brasileiro”. Isto é, segundo o pintor, pela legenda, somos informados de que se trata de uma cena comum do cotidiano do Brasil, em 1827. O que vemos na imagem: pessoas racializadas como negras, crianças nuas ao chão e adultos de pé, com roupas simples e descalços, provavelmente escravizados^[4], servindo a pessoas brancas sentadas à mesa, bem trajadas, calçadas. As figuras adultas negras parecem estar desempenhando suas funções de trabalho, enquanto as figuras brancas à mesa se alimentam. Trata-se de uma cena doméstica. A mulher branca alimenta uma das crianças negras. Na *Figura 2*, vemos uma cena de zoológico humano. Trata-se da exibição de uma criança negra, em 1958, na Bélgica. Na *Figura 3*, vemos o *frame* do vídeo da câmera de vigilância em que Sarí deixa Miguel sozinho no elevador.



FIGURA 1: “Um jantar brasileiro”, Jean-Baptiste Debret, aquarela sobre papel, 16 x 22 cm, Rio de Janeiro, 1827.

Fonte: Ensinar História^[5].



FIGURA 2: Imagens de zoológico humano. Garota africana é exibida em Bruxelas, Bélgica, em 1958.

Fonte: Museu de imagens^[6] [6].



FIGURA 3: Sari Mariana Costa Gaspar Corte Real deixando Miguel sozinho no elevador, Recife-PE, 2020.

Frame de vídeo da câmara de vigilância.

Fonte: G1^[7][7].

Vamos complexificar um pouco mais essas breves descrições que realizamos. Com base no pensamento poético ou imaginação composicional proposto por Silva (2016), a partir de suas leituras de Walter Benjamin (2012, 2018), propomos a realização de uma leitura poética ou imaginativa que mostre o que é semelhante ou se repete nestes eventos. Pois pensar linearmente, seguindo a cronologia temporal não é o mais adequado para analisar eventos raciais. Silva (2016) esclarece:

Ao deslocar o pensamento temporal, que impõe e necessita da presunção de separabilidade, passo a ler os ‘tempos de outrora’ e o ‘lá longe’ como constitutivos daquilo que está acontecendo aqui e agora e daquilo que está para acontecer. [...] Ler sempre ‘o que acontece’ como uma composição (decomposição ou recomposição), sempre como já um momento, que é uma composição singular, daquilo que também constitui ‘o que aconteceu e o que ainda está para acontecer’. [...] Quando se lida com o semelhante, inevitavelmente se procura a simetria, isto é, as correspondências. Ao esperar simetria - ou procurar por semelhanças -, é possível imaginar (recompor) o contexto sob observação como uma figura fractal. Isto é, em vez de procurar conexões causais (lineares), o pensamento composicional busca identificar um padrão que se repete em diferentes escalas (SILVA, 2016, p. 408-409).

Assim, primeiro, juntemos as três imagens. O que temos de idêntico nestes eventos representados visualmente? Todos se referem a relações entre adultos brancos e crianças negras. Em todas as cenas uma mulher branca realiza um gesto em direção à criança negra. Na primeira figura, ela parece estar entregando alimento; na segunda, tocando a criança ou entregando algo; na terceira, apertando o botão do elevador ou mostrando seu funcionamento. As crianças são muito novas, pelas imagens parecem ter entre 1 e 5 anos.

O que temos de correspondentes? Nas duas primeiras imagens, as crianças desempenham funções que geram lucro para o capital. Na *Figura 1*, a criança é propriedade do casal branco, ela é meio de produção^[8] [8] para a obtenção do lucro capitalista. Na *Figura 2*, a criança está realizando um trabalho, cujo resultado será o lucro do capitalista branco, proprietário do zoológico. Em ambas as cenas as crianças são consideradas coisas, o objeto sem valor de Hegel.

Ainda sobre as correspondências, as três mulheres podem ser lidas como atuando para a manutenção das estruturas coloniais/raciais do capital, em defesa da propriedade privada. A primeira possui a propriedade da criança, o gesto de alimentar a criança negra pode ser lido como um gesto de proteção à propriedade privada. Pois, a criança negra é, antes de tudo, um investimento para o casal de proprietários. A segunda, juntamente com os outros visitantes do zoo, também desempenha um papel ativo ao frequentar o zoológico, pois contribui para sua manutenção, bem como para a manutenção das relações raciais, diferenciais, operacionalizadas pelo zoo.

A terceira é Sarí, a patroa que contratou os serviços de trabalho doméstico de Mirtes, a mãe de Miguel. Aqui temos uma diferença. Miguel não estava gerando benefícios para a propriedade privada de Sarí. O gesto de Sarí pode ser igualmente lido como de proteção à propriedade privada. Miguel, por sua vez, é igualmente tratado como coisa, só que uma sem função para

o capital. Sari, ao abandonar Miguel no elevador, descarta o que não tem utilidade, ou porque atrapalha, ou porque não traz benefícios a sua propriedade.

A “força ética da propriedade” (SILVA, 2016, p. 410) atravessa esses três eventos, autorizando a violência contida em cada uma das cenas representadas, em que crianças racializadas, subalternizadas, economicamente excluídas, são vítimas. Na *Figura 1*, a violência da expropriação da capacidade produtiva dos corpos escravizados. Na *Figura 2*, a violência da exploração da capacidade produtiva de corpos infantis submetidos a trabalhos análogos à escravidão. Na *Figura 3*, a violência do abandono do corpo infantil que não tem utilidade para o capital. Desse modo, as três situações estão implicadas, a conexão se dá pela violência colonial/racial a que estes corpos infantis estiveram submetidos. Como afirma Silva (2016), se repete um padrão, mesmo que em diferentes momentos no tempo.

Conhecer esse padrão de violência (no gesto, na força, na atuação) que se repete no tempo não parece ser suficiente para torná-lo impossível de acontecer de novo. Compreender que Sarí repete um gesto de violência colonizadora, racista, que diferencia os seres humanos, atribuindo a uns um lugar espaço-temporal, jurídico-político-econômico, de inferioridade, de subalternidade, de coisa, é apenas o começo de um movimento de luta contra a tríade colonial-racial-capital que organiza a sociedade global e seus Estados Soberanos (SILVA, 2019).

Ao tratar sobre eventos raciais, é importante indicarmos que entendemos raça como categoria científica produzida na Europa Pós-Iluminista e até hoje atuante (SILVA, 2019). A raça serve para transsubstancializar os efeitos da despossessão e do acúmulo negativo de capital, fruto da expropriação/exploração da capacidade produtiva dos corpos subalternizados no sistema capitalista global em todas as suas fases (mercantil, industrial, financeiro), em defeitos naturais (intelectuais e morais) dos subalternizados que são sinalizados por diferenças biológicas e culturais. Dito isso, uma vez compreendida a cena de ética de valor, na qual a morte de Miguel aparece como um evento racial, antes de passarmos às imagens que mobilizam este trabalho e à reflexão que faremos a partir delas, façamos uma pausa para introduzir alguns entendimentos conceituais que vão mediar nossa interação com as imagens das cenas do protesto.

■ VISUALIDADES RESOLUTIVAS

Como indica Nicholas Mirzoeff (2016), a sociedade global é visual e a internet, especificamente as redes sociais, se tornaram o principal meio de comunicação de massas. Assim, representamos o

mundo e compartilhamos nossas representações com os outros habitantes do planeta, sobretudo através de imagens fotográficas e videográficas, essa dinâmica faz parte de nossos esforços por compreender o mundo em que vivemos e, também, de mudá-lo. Mizoerff (2016) nomeia de ativismo visual essa interação entre *pixels* e ações políticas que visam a mudanças na forma como nos relacionamos uns com os outros no/com o planeta. Para o autor, o ativismo visual é uma prática presente na vida cotidiana. É um esforço criativo para modificar nossa capacidade de ver e de atribuir sentidos ao visto. O ativismo visual pode e deve ser mais um caminho nas lutas anticoloniais e antirracistas. Nesse sentido, trata-se de produzir visualidades não-colonizadoras ou, até mesmo, emancipadoras. Por meio da criação de imagens e da articulação de discursos verbais e visuais, fotografar e expor fotografias pode ser um ato para a descolonização de nossas relações um com os outros, em nossas sociedades locais/globais.

Iconização é o termo usado por Ariella Azoulay (2014) ao se referir aos processos por meio dos quais atribuímos sentidos, conceitos, por vezes por meio de legendas, às imagens fotográficas. Noutros termos, a iconização é o processo pelo qual produzimos visualidades. A autora descreve três graus de iconização das fotografias: *identificar*, *descrever* e *institucionalizar violentamente*. O terceiro grau é aquele largamente praticado por Estados Soberanos^[9], os quais governam o corpo político dos cidadãos^[10] [10] que compartilham seu território jurídico-político de forma diferencial: “o último tipo de iconização, produzida por meio da violência constituinte, cria comunidades e destrói outras, decide destinos, refuta certezas, sabota, destrói, resgata e desafia”(AZOULAY, 2014, p. 24, t.n).

É por meio da *institucionalização violenta* que pessoas são convertidas em refugiados, infiltrados, traficantes, suspeitos, entre outras categorias que se aderem à imagem fotográfica como uma segunda pele. Esse tipo de iconização, além de essencializar pessoas em conceitos da gramática colonial, como dito pela autora, cria e destrói modos de existência em comum. Como espectadores, somos treinados, por diversas instituições (arquivos, escolas, academias, museus, jornais etc.), por meio de seus protocolos de iconização, a ver nas imagens fotográficas aquilo que está determinado em sua legenda, num movimento que pretende uma fusão entre a imagem, o referente e o conceito. Assim, respeitamos a regra do que pode ser visto e dito, e do que não. Enquanto uns são mobilizados a preservar a violência desta regra, atuando como perpetradores, outros são destinados a serem vítimas dessa violência constituinte. Azoulay (2014) concentra-se em tornar visível esta violência pela elaboração de protocolos iconoclastas. Não seguiremos o mesmo caminho da autora, para romper esse jogo de visualidade colonial, diferencial, gostaríamos de propor um quarto grau de iconização: *resolver*. Pensamos na produção de *visualidades resolutivas* a partir do conceito de *imagens resolutivas* trazido por Nêgo Bispo.

Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo (2018, p. 113), aborda a influência das imagens nas comunidades tradicionais, das quais o autor faz parte, e afirma que “esse povo colonialista usa a imagem para negar, subjugar ou para punir. Nós, ao contrário, usamos as imagens ou para elevar, engrandecer, enaltecer ou, no mínimo, que também é o máximo, para resolver. Usamos as imagens de maneira resolutiva”. As imagens, portanto, exercem poder umas sobre as outras. As resolutivas são aquelas usadas como defesa, proteção e cura em situações de ataques de violência colonial/racial, sem que isso implique contra-atacar o outro reiterando a violência.

Esse foi o remédio que eu tomei, na forma poética e usando a imagem resolutiva. Eu não preciso dizer que o cabelo da branca é feio para dizer que o meu é bonito. Mas as brancas e os brancos que vejo tomando desse mesmo remédio pararam de dizer que meu cabelo é bosta de-rolinha. Assim vamos usando a imagem resolutiva e nossa vida vai andando (BISPO, 2018, p. 114).

São imagens de luta e de cura simultaneamente. Imagens que põem em cena outras maneiras possíveis de se relacionar, que acionam outras regras de conduta que não aquelas da ética do valor. Segundo o autor, as imagens resolutivas são frutos do modo de pensar de forma circular das comunidades quilombolas, em oposição ao pensamento vertical dos colonizadores. “A gente compreende a necessidade de existir das outras pessoas e dos outros viventes; percebemos a importância de cada um” (*Id*).

É por compartilharmos do entendimento e sentimento de que a vida de Miguel é importante, independentemente de valor, que escolhemos algumas imagens fotográficas dos protestos, feitas por pessoas que não só registraram, mas participaram ativamente da manifestação. É importante mencionar que entendemos as imagens que selecionamos como material para reflexão neste artigo, como documentos produzidos num evento fotográfico. Azoulay (2014, p. 47) afirma que o evento fotográfico inicial é aquele que se dá no encontro entre o fotógrafo, os fotografados, o lugar, o dia, a tecnologia empregada e as relações estabelecidas entre todos os partícipes. A imagem fotográfica é o produto. Nenhum dos participantes, isoladamente, pode determinar “o que será documentado na imagem e o que permanecerá oculto” (AZOULAY, 2014, p. 47, t.n.). Este evento convida imediatamente a outro, aquele de observar fotografias e atribuir-lhes sentido. Este último pode se repetir infinitamente.

As imagens no *Instagram* estão conectadas a sentidos que lhes foram atribuídos por aqueles que as postaram. A *hashtag* #justiçapormiguel gruda nas imagens como uma segunda pele, não para institucionalizar uma violência, mas para dizer que aquelas imagens fazem um apelo à justiça pela morte do menino, para dizer que aquela morte não será mais um número numa série estatística e que deve haver punição aos responsáveis. É neste sentido que somos orientados a ver as imagens. A *hashtag* é parte do processo de iconização e sua associação a determinadas imagens pode produzir aquilo que chamamos de *visualidades resolutivas*. Ao mesmo tempo, a

hashtag dá visibilidade e faz com que as imagens façam parte de uma coleção ou grupo específico de cenas na internet, criando um arquivo virtual e constituindo um discurso imagético específico, com determinada intencionalidade social e política.

Ao acompanhar esta *hashtag* nas redes, por exemplo, podemos acessar imagens e informações sobre os desdobramentos do caso, como a investigação, os atos de protestos e as entrevistas com as pessoas da família. Dito isso, selecionamos por meio da *hashtag* #justiçapormiguel, na rede social *Instagram*, imagens do protesto e o que apresentaremos agora são as reflexões que fizemos a partir de nosso encontro com essas imagens e na companhia dos teóricos aqui selecionados.

CENA ÉTICA DA VIDA



FIGURA 4: Compartilhada por @queirogasofia, em 5 de junho de 2020. Autoria: Sofia Queiroga.

Fonte: *Instagram*, 2020.



FIGURA 5: Compartilhada por @wiilmedeiros, em 5 de junho de 2020. Autoria: sem identificação.

Fonte: *Instagram*, 2020.

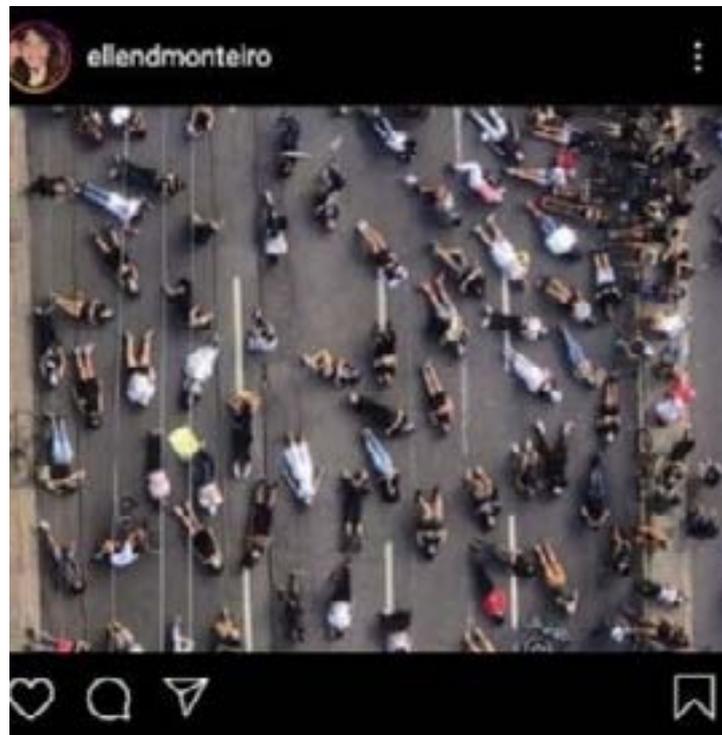


FIGURA 6: Compartilhada por @ellendmonteiro, 5 de junho de 2020. Autoria: sem identificação.
Fonte: Instagram, 2020.

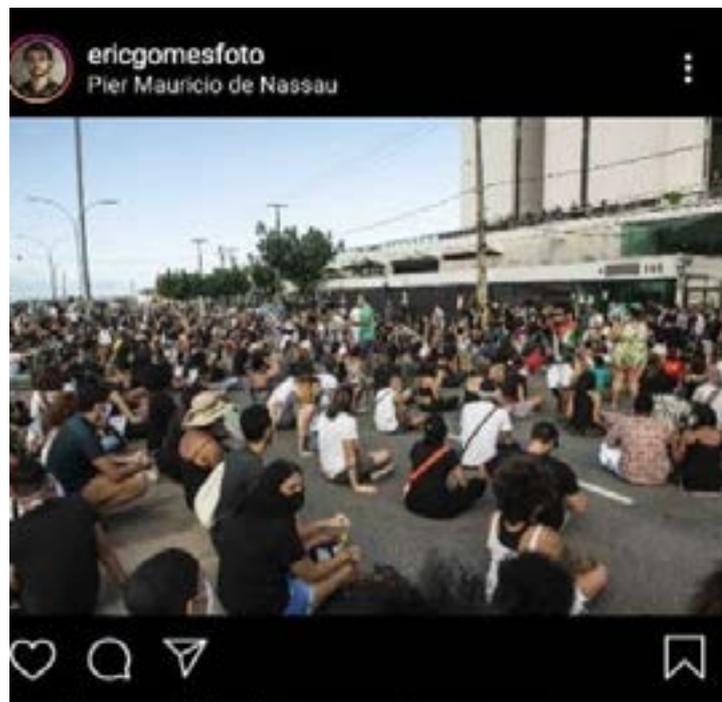


FIGURA 7: Compartilhada por @ericgomesFigura, 5 de junho de 2020. Autoria: Eric Gomes.
Fonte: Instagram, 2020.

O que essas imagens possuem em comum, para além da *hashtag* que as acompanha? São todas cenas de um evento em que pessoas se reuniram, exercendo o ato político - como cidadãos de um mundo compartilhado, e não de um regime de governo diferencial - de ocupar as ruas com seus corpos em protesto. Nas imagens vemos pessoas racializadas junto a pessoas não racializadas, homens e mulheres, lutando para que a justiça seja feita por Miguel. As máscaras em seus rostos nos mostram que o protesto ocorreu em plena pandemia da COVID-19. As *Figuras 4, 5 e 7* nos trazem imagetivamente a localização em que as fotografias foram realizadas em frente ao prédio onde ocorreu a morte de Miguel. As *Figuras 4 e 7* confirmam o lugar por meio da geolocalização inserida como legenda da imagem e foram postagens realizadas diretamente pelos fotógrafos em suas páginas no *Instagram*.

Nas *Figuras 4, 5 e 6* vemos a maioria dos fotografados deitados no chão da rua. Na *Figura 7*, eles se encontram sentados, a imagem pode ter realizada antes ou depois do momento que as pessoas estiveram deitados no chão em frente ao prédio onde morreu Miguel. A *Figura 6* é uma imagem^[11] [11] que se tornou “viral” nas redes, sendo compartilhada por várias pessoas e páginas de notícias. Somos levadas a ler esta foto como um dos principais símbolos visuais da *hashtag* #justicapormiguel dado o seu reiterado compartilhamento (re)afirmando essa construção de sentidos. Além de “viral”, trata-se também de uma visualidade resolutiva. A imagem registra o momento da performance em que os manifestantes estão deitados no chão da rua, reencenando em seus corpos, posições possíveis do corpo de Miguel morto, após a queda. A fotografia realizada do ponto de vista aéreo nos impacta e faz pensar sobre algumas questões.

Primeiro, imaginamos que Sarí, do 5º andar de seu apartamento, pode ter visto o corpo de Miguel de um ângulo muito próximo a este com que a performance foi registrada. É uma fotografia que imagetivamente nos posiciona, como espectadores, nesse provável lugar ocupado por Sarí. Ela nos força a imaginar o corpo de Miguel deste ângulo fatal e força Sari, também espectadora, a lembrar ou imaginar (caso não tenha visto antes). Segundo, estamos acostumadas às imagens sensacionalistas de corpos mortos, em sua maioria de pessoas racializadas, ao chão, as quais rotineiramente circulam nos programas televisivos, jornais e redes sociais. A prática da exibição de corpos racializados mortos, vítimas de violência, data desde à escravidão. A especialista em histórias afro-atlânticas, Saidiya V. Hartman (1997), conta como as pessoas eram obrigadas a participar, na condição de espectadores, das cenas de exibição dos corpos mortos e torturados de pessoas negras, escravizadas, na América do século XIX, e questiona o que chama de “o espetáculo do sofrimento negro”.

O que a exposição do corpo violado produz? Prova do sentimento negro ou da desumanidade do “instituto peculiar”? Ou a dor do outro apenas nos dá a oportunidade de autorreflexão? Em questão aqui está a precariedade da empatia e a linha incerta entre testemunha e espectador: só mais obscena do que a brutalidade desencadeada no posto de chicote é a exigência de que este

sofrimento seja materializado e evidenciado pela exibição do corpo torturado ou recitações infinitas do medonho e terrível. Diante disso, como expressar, ao vivo, esses ultrajes sem exacerbar a indiferença ao sofrimento que é consequência do espetáculo entorpecente ou disputar com a identificação narcísica que oblitera o outro ou a lascívia que muitas vezes é a resposta de tais exibições? (HARTMAN, 1997, p. 3-4, t.n.).

Com essas questões em mente, voltamos à *Figura 6*. Essa imagem poderia se inserir na longa trajetória de imagens de exibição da violência da subjugação racial que doutrinariamente nos anestesia? Ou, por sabermos tratar-se de uma performance, por sabermos que são corpos vivos reencenando um corpo morto, essa imagem possibilita romper com essa empatia precária? Somos testemunhas ou espectadores da fotoperformance?

Longe de pretender responder, nos interessa o que uma única imagem pode provocar de questionamentos. São estes questionamentos que nos mobilizam a refletir. Na companhia dos manifestantes, lemos esta imagem como uma tentativa de usar da visualidade “do espetáculo do sofrimento negro” não para naturalizar a violência sobre os corpos racializados (como historicamente vem sendo feito), mas para reverter essa naturalização e lutar por reparação. A fotoperformance pode ser lida como um movimento coletivo em que os manifestantes demonstram corporalmente lutar por Miguel ao assumir as posições possíveis de seu corpo morto para, com isso, e pela multiplicação visual de corpos ao chão, tentar expor a violência como algo não natural para os presentes no ato e para os milhares de espectadores virtuais. A violência excessiva, total, praticada contra Miguel, o abandono, o gesto que o descarta como coisa dispensável, pode ser metaforicamente lido no excesso de corpos, que reafirmam a sua morte, deitados no chão. Essa é uma leitura possível que, contudo, não exclui a pergunta: não será esta imagem mais uma reiteração visual do espetáculo da subjugação racial?

Esse questionamento, longe de ser eliminado como inválido, porque contraditório a nossa leitura, faz bem que se mantenha presente. No mínimo, ele é o alerta necessário para que sempre reflitamos sobre os efeitos que as imagens podem produzir na sociedade. Nossas imagens (re) produzem ou não a lógica dos colonizadores? Qual cena ética elas nos mostram? Quando levamos em consideração os sentidos que foram construídos em torno desta imagem, e das demais acima, isto é, quando prestamos atenção a visualidade, nossas reflexões parecem menos contraditórias. É que se torna mais evidente que as visualidades procuram enaltecer a vida de Miguel, procuram afirmar que sua vida importa, ela excede a ética do valor.

Afinal, a justiça por Miguel só faz sentido se pensarmos e atuarmos no mundo a partir de uma ética não-colonizadora, diferente daquela que reiteradamente produz eventos raciais. Na cena que as imagens mostram, a vida de Miguel tem importância intrínseca. Isto é, não é atribuída pela tríade colonial-racial-capital, não é valor definido pelo capitalista e sua propriedade privada, nem pelas estruturas jurídicas que os protegem. Para que pessoas diferentes se unam

em protesto pela morte de uma criança desconhecida para a maioria delas é preciso que a força de uma outra ética esteja atuando, uma em que a vida seja incomensurável.

Ainda sobre o assunto, como não lembrar que a morte de Miguel e os protestos decorrentes acontecem em um contexto de pandemia da COVID-19 que transformou as rotinas das pessoas e no mesmo ano em que acontece, nos Estados Unidos, a morte de um homem negro, George Floyd, por um policial branco, mais um evento racial. Floyd morreu sufocado, o vídeo mostrando a ação do policial foi publicado nas redes sociais e gerou uma onda de protestos contra o racismo em várias cidades no mundo. O Ato em Memória de Miguel se insere na história global de lutas contra o racismo. São lutas que afirmam a vida, para além de qualquer medição de valor. Isto é, a vida não pode ser medida pela quantidade de dinheiro que a pessoa dispõe, por seus traços biológicos e culturais, nem pela sua classe ou função na sociedade. São lutas que rejeitam as hierarquias raciais-coloniais.

Outra questão a ser mencionada é que o "Ato em memória de Miguel" não acaba no dia em que foi realizado. Como mencionado, como fotoperformance, isto é, registro e documento de um evento fotográfico, ele permanece e perpassa o espaço-tempo, circulando na internet, dando visibilidade e continuidade ao ato, possibilitando que mais pessoas participem (de modo virtual), por meio do compartilhamento das imagens junto à *hashtag*. A fotografia, como elemento mediador de relações humanas, nos coloca, a todos, como potenciais partícipes dos eventos fotográficos subsequentes ao da tomada inicial da imagem. Assim, por meio da fotografia, os manifestantes, os fotógrafos e fotógrafas e, até mesmo, nós como espectadores que vemos as imagens por meio das redes sociais (como o *Instagram*) podemos ser partícipes do protesto #justiçapormiguel.

Participação essa que ocorre ao visualizar estas imagens e buscar saber o que ocorreu, ao curtir tais cenas, compartilhá-las e acompanhar novas publicações para saber sobre a investigação e quais medidas jurídicas foram tomadas. Ao escrever sobre esse protesto, ao compartilhar suas imagens e *hashtags* estamos, em alguma medida, colaborando com o pedido de justiça, reiterando visualidades resolutivas. Visto que, a fotografia presente nas redes sociais digitais operam no modelo de circulação que requer participação, como explica José Afonso da Silva Junior (2012. p. 4), em função da "desmaterialização dos suportes, a flexibilização das ferramentas de tratamento da imagem e a amplificação dos canais de acesso da fotografia como produção simbólica".

Mesmo sabendo que estas imagens podem cair no esquecimento no futuro, visto que as imagens da imprensa e das redes sociais (ainda mais) são efêmeras, elas registraram, documentaram e se tornaram fontes de análise para este evento, quando são escolhidas em trabalhos acadêmicos, retomadas em publicações jornalísticas sobre o tema e se tornaram elementos históricos e simbólicos de estudo deste problema social capital-colonial-racial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso aqui apresentado, as imagens selecionadas, iconizadas pela *hashtag* #justiçapomiguel se tornam o que chamamos de visualidades resolutivas porque são elementos de defesa, proteção e luta por justiça, para não deixar que a morte de Miguel caia no esquecimento social. São visualidades em defesa da vida. Um dos efeitos do Ato em Memória de Miguel, dos protestos e suas visualidades #justiçapomiguel foi a Lei n. 17.020, de 13 de agosto de 2020, chamada de Lei Miguel, promulgada pela Assembleia Legislativa de Pernambuco, a qual proíbe crianças menores de 12 anos ficarem sozinhas em elevadores, devendo estarem acompanhadas por maiores de 18 anos. Outro, em menor escala, foi a escrita deste artigo.

Ainda sobre nossas reflexões, cabe sintetizar que as imagens dos eventos raciais, no início deste artigo, e as imagens do “Ato em Memória de Miguel” nos permitem pensar em cenas de valor distintas. As primeiras dão a ver a ética da tríade capital-colonial-racial, amparada na propriedade privada, que autoriza a violência racial e que diz que determinadas vidas importam menos, pois possuem menor valor. Já as imagens do protesto nos levam a refletir sobre uma ética relativa a uma cidadania compartilhada, em que a vida é incomensurável, toda vida importa. A partir das imagens do protesto e dos teóricos que escolhemos para auxiliar-nos nesta reflexão, pensamos que se toda vida importa, então a tríade capital-colonial-racial, a qual organiza as relações entre os seres humanos no e com o planeta, deve deixar de existir. Este é o imperativo para a descolonização da sociedade (seja qual for a escala).

REFERÊNCIAS

ALVES, Pedro. Caso Miguel: Sari Corte Real é indiciada por abandono de incapaz que resultou em morte. G1 Pernambuco, 1º de julho de 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3aH6Q7A> Acesso em: 9 ago. 2020.

AZOULAY, Ariella. *Historia Potencial y otros ensayos*. México: Taller de Ediciones Económicas; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones, 2014.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *Potential History: unlearning imperialism*. London, New York: Verso, 2019.

CAMPELO, Inês. Ramón Teixeira abre delegacia às 6h para ouvida de Sari Corte Real. *Marco Zero*, 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2EfKzlg> Acesso em: 19 ago. 2020.

CAVALCANTE, Talita Lopes. Os zoológicos humanos. Museu de Imagens, 15 de outubro de 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3aHexuE> Acesso em 9 ago. 2020.

DOMINGUES, Ester Joelza. Debret e os hábitos alimentares na Corte brasileira. *Ensinar História*, 14 de outubro de 2016. Disponível em: Fonte: <https://bit.ly/2FIGCGx> Acesso em 9 ago. 2020.

DIAS, Helena. Ato cobra que Ministério Público denuncie Sarí Corte Real à Justiça. *Marco Zero*, 29 de junho de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hgE28y> Acesso em: 19 ago. 2020.

FRANÇA, Inácio; EBRAHIM, Raíssa; SANTOS, Maria Carolina. Racismo, poder e dinheiro explicam tentativa de ocultar nome da patroa da mãe de Miguel. *Marco Zero*, 5 de junho de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2Fz0njt> Acesso em: 20 ago. 2020.

HARTMAN, Sadiya V. *Scenes of subjection: terror, slavery and self-making*. In: *Nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The Philosophy of History*. Ontário: Batoche Books, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. 2016. Título original: How to see the world.

SANTOS, Antônio Bispo dos. A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. In: VILELA, Bruno (org.). *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Edição do autor, 2019.

_____. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. 2016. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: vol.2 antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

SILVA JUNIOR, José Afonso. Da fotografia Expandida à Fotografia Desprendida: Como o Instagram Explica a Crise da Kodak e Vice-versa. In: *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Fortaleza: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/r7-1704-1.pdf> Acesso 01 ago. 2020

-
- [1] Fonte: <https://bit.ly/2Fz0njt> Acesso em: 20 ago. 2020.
- [2] Fonte: <https://bit.ly/2EfKzlg> Acesso em: 19 ago. 2020.
- [3] Fonte: <https://bit.ly/3hgE28y> Acesso em: 19 ago. 2020.
- [4] A abolição da escravidão foi promulgada, na forma de lei, no Brasil, apenas em 1888.
- [5] Fonte: <https://bit.ly/2FIGCGx> Acesso em 9 ago. 2020.
- [6] Fonte: <https://bit.ly/3aHexuE> Acesso em 9 ago. 2020.
- [7] Fonte: <https://glo.bo/3aH6Q7A> Acesso em: 9 ago. 2020.
- [8] Na gramática do materialismo histórico.
- [9] Imperialismo e colonialismo são as duas faces do Estado Soberano (AZOULAY, 2019).
- [10] Azoulay (2014) distingue dois entendimentos sobre ser cidadão. O primeiro é relativo à situação jurídica da pessoa segundo as leis do Estado Soberano. O segundo é relativo à forma de conviver, de compartilhar o mundo com outras pessoas. É esta segunda forma de cidadania que nos interessa, pois em um ordenamento imperial/colonial, a cidadania oferecida pelo Estado é diferencial, torna uns vítimas (os subalternizados, em sua maioria racializados) e outros perpetradores de violências.
- [11] Não conseguimos identificar quem foi o fotógrafo que realizou o registro.

ENSAIOS VISUAIS

Memórias do microespaço

Memories of Microspace

PATRÍCIA AZAMBUJA

Departamento de Comunicação Social - UFMA

Professora Associada do Departamento de Comunicação Social - UFMA, doutora em Psicologia Social pela UERJ, mestre em Artes Visuais pela UNESP e pesquisadora vinculada ao Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - ObEEC/ UFMA.

<https://orcid.org/0000-0002-4092-3868>

patricia.azambuja@ufma.br

RESUMO

Se o “olhar colonial» tem poder de restringir o pensamento, seria a “decolonialidade” o exercício de liberdade que tanto imaginei para a minha própria existência? Talvez eu não seja a responsável pela criação do imaginário que permeia o meu cotidiano até então; mas seria possível tornar-me detentora dessa porção imaginativa da vida a partir de agora? O medo da estagnação assombra os meus dias, e temer não pode ser a saída. Imaginar sim, mobiliza! Construir um repertório a partir das minhas próprias experiências, ou através do conhecimento de quem sou de fato, é resgate. É libertário e possível.

Palavras-chave: imagem; decolonialidade; arte; fotografia.

ABSTRACT

If the “colonial gaze” has the power to restrict thought would “decoloniality” be the exercise of freedom that I imagined so much for my own existence? Perhaps I am not responsible for creating the imaginary that has passed through my daily life so far; but would it be possible to become the owner of that imaginative portion of life from now on? If the fear of stagnation haunts my days, and fear cannot be the way out, imagine it, mobilize! Building a repertoire from my own experiences, or through the knowledge of who I really am, it is a rescue. It is libertarian and possible.

Keywords: *image regimes; aesthetics; decoloniality.*

Do que transcorre uma “perspectiva colonial” do pensamento? Talvez seja invenção dos poetas, de quem se diz, segundo Manuel de Barros (2001), que há na cabeça um parafuso a menos. Como posso ser povoada por conceitos outros, imagens outras, que não as minhas próprias, se sou eu pessoa convicta, livre e ciente das minhas próprias necessidades? Apesar de crer piamente na liberdade que afirmo ter, me pergunto: será que, como pondera Henri Bergson (2006), tenho minha autonomia garantida sem abrir mão dos meus sentimentos, do meu eu profundo, do puro movimento? Ou estou enredada, sem aviso, pelo eu ligado à vida prática, quantificável e bem planejada, àquela que reserva a mim um epílogo já escrito?

Acredito que as imagens que acumulo do mundo possuem poderes sobrenaturais sobre a minha existência, sobre minhas questões mais íntimas. Projeções imagéticas que dizem tudo sobre as superfícies que vislumbro, que ocupo, mas dizem mais sobre mim mesma. Posso ter domínio criativo sobre elas, como campos férteis e inventivos; contudo, observo, de quando em quando, que nada manifestam além de confirmações replicantes dos dias que se convertem em meses, e dos meses que se convertem em anos. Me pergunto incessantemente se minha memória expressa o tempo em movimento da minha própria vida, de lembranças intensas e emoções profundas; ou estagnei nas reminiscências que os outros criam acerca do infinito.

A Fig. 1, por exemplo, me convida à abstração de formas com muitas possibilidades representativas, na maioria das vezes resumidas ao belo pôster que convoca a conhecer um novo ponto turístico. Onde fica? Como chegar? O que comer? O que comprar? Quanto custa?



FIGURA 1: **Cartão postal.** Fonte: Acervo do fotógrafo Hipólito Cesar, dezembro/ 2019.

A desfalque de outros modos de conhecer o mundo muito provavelmente ocorre. Não sei bem explicar porquê. Apenas sei que (de)limitar facilita minhas operações cognitivas, hoje demandadas à exaustão. Logo, passo a me questionar se o que fica de fora da equação experimentar-compreender poderia interessar; e se tenho participação ativa nessas operações que incluem e subtraem. Sendo o exercício da liberdade para mim valoroso, tenho gosto em exercê-lo, ao invés de deixar-me levar por existências outras; considerando o preço alto que pagarei quando me descobri ser quem nunca desejei. Assim, aprendi lendo Walter Mignolo (2011, p.18) que *negação* e *opressão* são dois aspectos da lógica do colonialismo. Quando sou levada a subtrair - por sobrecarga ou qualquer outro motivo -, limito minha capacidade de aprendizagem a uma fração restritiva de possibilidades, assim passo a *negar* e *oprimir* muitas outras existências, igualmente possíveis e ricas. Tal descoberta me obriga a constatar como relações coloniais operam lógicas desiguais de poder, por ser a *assimetria* fator essencial para manutenção dessas operações.

Alguns comportamentos não consigo negociar com facilidade, exemplo: a opressão é conduta eticamente reprovável. Mas quando me percebo preenchida por existências que nada acrescentam à minha, ou por realidades que limitam o mundo a um coletivo uniforme e homogêneo, sou provocada a desprogramar meus modos de pensar. A decolonialidade exige muito esforço, admito! Nem sempre tenho ânimo. Mas sinto que preciso me pôr a sentir e saber outras coisas, me pôr em movimento, em um planeta movente.

*Nada parece mais relevante nesses
tempos conturbados que vencer o medo
do oculto e flexibilizar com amorosidade
as formas de pensamento*

Se o que vemos e o que nos olha são coisas distintas, George Didi-Huberman (2010) arremata - a despeito de fabricar-se objetos despidos de todo ilusionismo espacial, que não mintam ou ocultem suas intenções - o quanto cabe menos ao objeto afirmar verdades, e mais ao seu interlocutor comportar-se como alguém que busca de fato descobrir algo novo.

As paisagens turísticas nem sempre têm poder de dizer mais sobre os lugares, já os espaços em si podem dizer muito sobre si. Do deserto de 156 mil hectares de área, coberto por dunas de areias (Fig. 1), da areia escaldante ou arrefecida pela água (Fig. 2), da fonte vital que também se dá pela resistência dos seres que não reconheço, os ocultos, os monstros (Fig. 3) - preciso internalizar que deles sou dependente, mesmo não me dando conta disso.

Como a observação do microespaço tem poder de promover descobertas? O encanto das raízes retorcidas, por exemplo, não está apenas no que reconheço por meio do meu repertório de significados, mas no que inadvertidamente me permito compreender, quando o "olhar decolonial" das imagens me convoca a experimentar em termos de existências outras.



FIGURA 2: Vitalidade. Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/2020.



FIGURA 3: **Ocultos?** Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.

São muitas as leituras inclusivas, subversivas, políticas que me possibilitam sobreviver a esse mundo - que de tão descomunal, estranhamente, precisa ser convertido em casulo confortável e limitante. Donna Haraway (1999) narra, para quem tem disposição, sobre a "promessa dos monstros" e o exercício cartográfico de viajar por paisagens físicas e mentais - que passo ou não a considerar como sendo a natureza. Tanto raízes quanto outros seres orgânicos da paisagem *não turística* propõem um acordo reflexivo acerca das imagens que, algumas vezes, se sobrepõem como espaços desconhecidos, considerados inadequados, por seu viés pouco específico. Assim, nos referimos aos não-humanos (técnicos ou orgânicos), ou mesmo a esse espaço semiótico chamado Terra, mas estranhamente também aos humanos - e isto choca! Os "outros inapropriados" de Haraway (1999) podem incitar-me a repensar a relação social da natureza artefactual - que para ela precisa ser um "artefatualismo reflexivo", mais afeito à própria imaginação, complexo, resignificante e responsável pela gestão do coletivo, como uma questão de sobrevivência existencial. Os simulacros que atravessam a minha vida extenuam, por consequência, confirmar significados apareça como um ímpeto incontrolável. Em contrapartida, a coexistência através da diversidade assusta, e me pergunto por que me sinto impelida a todo momento a remodelar comportamentos? Talvez por isso extenuo e assusto. Ser monstruosidade inapropriada, invisível, subjugada ou simbiótica (Fig. 4) me faz querer ser independente, produtiva, reconhecível e bela (Fig. 5).



FIGURA 4: Subjugados e subjugadores. Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.

Subjugar e ser subjugada, impulsos de sobrevivência ao medo, quando nada mais me resta [...] a não se compreender que nada sou sozinha, dependo desse coletivo, complexo e estranho.



FIGURA 5: **Bela útil**. Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.

*Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um ba rulho, ninguém passava entre as casas [...]
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume (BARROS, 2000, p.9).*

No “reino da despalavra”, de Manuel de Barros (2001, p.21), o belo, útil e decifrável ramo se sobrepõe à rude subjugada madeira? Ou neste reino, “os poetas podem humanizar as águas [...] aumentar o mundo com suas metáforas [...] afetos” (ibidem, p.21) e, enfim, dominar instintos primitivos? Por essa medida, me imagino a sentir imagem áspera atravessar meus dedos e ferir os significados que vinham em minha mente; da mesma forma, a atmosfera com o aroma de mato a invadir minhas narinas. “Fotografei aquele vento de crinas soltas” (ibidem, p.25). Um mundo imaginado a partir de paisagens indecifráveis. Por vezes, imemoriais. Lugar onde formas produtivas podem ser úteis mesmo quando preservam a poesia do incomum. O artesanato extraído da estranheza monstruosa dos troncos e raízes (Fig. 6), agora vidas mortas-sobreviventes em outras formas: o da subsistência humana que produz refugio (Fig. 7).

Confuso [...] coexistir seres tão antagônicos: delicados ou ásperos, reconhecíveis ou estranhos, oportunos ou impróprios, produtivos ou indolentes, enfim, as interferências são efeitos vitais e mapas para a compreensão do mundo.



FIGURA 6: Morta-sobreviventes. *Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.*



FIGURA 7: Refugio produtivo. Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.

O meu “olhar colonial” reconhece sem esforço paisagens grandiloquentes dos discursos quantificáveis da natureza produtiva, aquelas que dizem tudo de imediato e, tantas outras, calam. A perspectiva “decolonial” desarranja meus padrões de reconhecimento, só assim me dou conta do esforço que depreendendo no intuito de assimilar múltiplos significados, quase sempre ocultados pela superficialidade das coisas.

*Como me sinto impactada por essa tentativa
de reconhecer o desconhecível!*

O que permanece daquilo que exploro, ou sobrevive daquilo que não vejo na paisagem turística? Coisas e não pessoas? Ou metáforas humanas das materialidades das existências perdidas no tempo? A superioridade do homem domina meu imaginário sobre a duração da matéria, humano que tudo vê, tudo controla ou produz. E que inevitavelmente apaga a imagem na natureza que vive, sobrevive, independente da civilização que a utiliza, consome e, a partir dela, subsiste.

Da passagem do tempo que me reduzirá à síntese do esquecimento (Fig. 8), ou das marcas que impactam a minha existência (Fig. 9), hoje não sou mais eu, reduzi-me àquilo que buscava descrever.

Completamente inspirada pela cartografia de Donna Haraway (1999), que viaja por paisagens físicas e pelas estruturas mentais decorrentes delas, me percebo considerando a necessidade de controvérsias, dos impróprios e da reflexão, como questões de sobrevivência e do já constantemente anunciado fim de tudo.



FIGURA 8: Síntese do esquecimento. Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, agosto/ 2020.



FIGURA 9: **Passagens de existências.** Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Azambuja, dezembro /2019.

Os monstros habitam em mim.

Preciso conhecê-los para então conter seus ímpetos.

Assim talvez agir em benefício do coletivo - que hoje reverbera através da minha existência.

Coletivos compostos de humanos, não humanos, de tecnologias e orgânicos, instituições e outras criaturas. A articulação desse universo não é uma questão simples; Haraway (1999) me diz ao pé do ouvido: apesar da natureza não se expressar através da linguagem, é profundamente articulada. Podemos aprender com ela! Modos e conexões que podem ser feitas, talvez revivendo o mundo obsoleto, articulando coisas assustadoras, arriscadas e imprevistas.

Saber articular é existir de fato.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Biblioteca Manoel de Barros** [coleção]. São Paulo: LeYa, 2013.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva. Lisboa: Edições 70, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, O que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 1998.

HARAWAY, Donna. **La promesa de los monstruos**. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. In Política y Sociedad, n.30, 1999.

MIGNOLO, Walter. "Aisthesis Decolonial". **Calle 14**: Revista de Investigación en el Campo del Arte. v.4, n.4, 2011.

Contracolonizar a memória Guarani-Kaiowá^[1]

Countercolonize Guarani-Kaiowá memory

LUCIANA OLIVEIRA

Trabalha desde 2012 com a comunidade Kaiowá de *Guaiviry Yvy Pyte Yjere* e com a organização dos *Aty Guasu Guarani-Kaiowá* no Brasil com produções em cinema, artes visuais, redes digitais, editoriais e acadêmicas. Desde 2013 é impulsionadora do coletivo Bordados pela Paz Guarani e Kaiowá Brasil com o qual participou, junto com os cineastas de *Guaiviry* e o filme *Ava Marangatú*, da exposição *How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions* no Hamburger Bahnhof Museum (2018/2019). Ganhou o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2015). É co-organizadora do livro *Ñe'e Tee Rekoñe/Palavra Verdadeira Viva* (2020) junto com o casal de xamãs Valdomiro Flores e Tereza Amarília Flores e co-autora do livro-objeto *Tee: amboe oguahema omburabei ha oñembosarai baguã/ Descendentes: Outros que chegam para rezar e brincar* (2020) junto com Paulo Nazareth.
<https://orcid.org/0000-0002-7063-7811>
luciana.lucyoli@gmail.com

RESUMO

O ensaio "Não posso saltar sobre suas palavras" coloca em tela a longa e árdua guerra pela terra contra o povo indígena conhecido como Kaiowá ou Guarani-Kaiowá. Essa luta contra-colonial de re-existência envolve práticas insurgentes que fraturam a Modernidade/Colonialidade e tornam possíveis outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com. Além disso, o ensaio vivifica as possibilidades da comunicação intermundos, do trabalho com a fotografia e as imagens de arquivo.

Palavras-chave: Guarani-Kaiowá, re-existências, contracolonial

ABSTRACT

The visual essay "I can't jump over your words" emphasizes the long and arduous war for land against the Kaiowa or Guarani-Kaiowa indigenous people in Brazil. Their counter-colonial struggle for re-existence involves insurgent practices that break Modernity / Coloniality and make possible other ways of being, thinking, knowing, feeling, existing, and living. Besides, the essay vivifies the inter-world communication possibilities, working with both photography and archival images.

Keywords: Guarani-Kaiowá, re-existences, counter-colonial

O ensaio “Não posso saltar sobre suas palavras” é composto por 10 dípticos e um texto poético. Os dípticos colocam, lado a lado, fotografias que realizei na experiência vívida do *teko* num território tradicional retomado pelos Kaiowá e imagens de arquivo do documento conhecido como Relatório Figueiredo que testemunha graves violências contra os povos indígenas brasileiros, destacando trechos relativos às violências praticadas contra esse povo em específico.

As fotografias das crianças realizando o *Kotyhu* - ritual de dança circular com cantos tradicionais que ativam qualidades, perspectivas e estados de ânimo, especialmente a alegria - bem como de algumas cenas ao redor dessa roda foram realizadas em 2012. Me coloquei no centro, entre elas, e dessa perspectiva fiz as imagens, buscando que meu corpo e a câmera se incorporassem ao ritual. Optei por captar as fotos com um ligeiro desfoque que sublinha tanto o caráter etéreo e delicado da imagem das crianças e da própria situação ritual ali instaurada quanto a vida por um fio naquele território recém reocupado pelos grupos familiares, sob tantos riscos.

O local onde aconteceu a roda é *Guaiviry Yvy Pyte Y Jere* (Coração da terra, próximo ao rio onde viveu uma xamã muito velha e seus arredores). É um dos *tekoha* Kaiowá no sul de Mato Grosso do Sul dentro dos limites do atual município de Aral Moreira, na fronteira com o Paraguai. *Tekoha* é o nome em língua Guarani para o lugar onde se pode viver o modo tradicional dos Kaiowá de forma autônoma. O movimento de reocupação ou autodemarcação dos territórios tradicionais - conhecido como retomada de terras - se iniciou em maior escala a partir dos anos de 1980 com a organização dos *Aty Guasu* (Grande Assembleia Guarani e Kaiowá). *Guaiviry Yvy Pyte Y Jere* foi reocupado em 2011 e ocasionou o brutal assassinato com ocultação de cadáver da liderança que conduzia os grupos familiares, o Cacique Nísio Gomes em 18 de novembro de 2011. Atualmente abriga cerca de 40 famílias e 300 pessoas.

Já as imagens do Relatório Figueiredo, documento monumental que testemunha as brutais violências perpetradas historicamente contra o povo Kaiowá (e outros povos indígenas em todo o Brasil na década de 1960), compilado pelo procurador federal Jader de Figueiredo Correia, apontando irregularidades no SPI (Serviço de Proteção ao Índio)^[2]. O documento ficou desaparecido por 45 anos sob a suposição de que teria sido eliminado num incêndio no Ministério da Agricultura e foi reencontrado no contexto das investigações da Comissão Nacional da Verdade (2016). Violações como esbulho de terras, roubo de gado e bens agrícolas dos indígenas, estupro de mulheres, comércio de pessoas, escravização, precariedade dos vínculos de trabalho e venda abusiva de álcool nos arredores dos Postos Indígenas são correntes e estão fartamente documentadas no Relatório. Os responsáveis por estas atrocidades são funcionários do SPI – agentes do Estado brasileiro –, políticos e latifundiários, operando de forma conjunta ou em separado.

O documento e os registros, depois de seu muito tempo de silêncio, dizem também do atual contexto de guerra pela terra em MS e das violências que persistem sob a forma da colonialidade

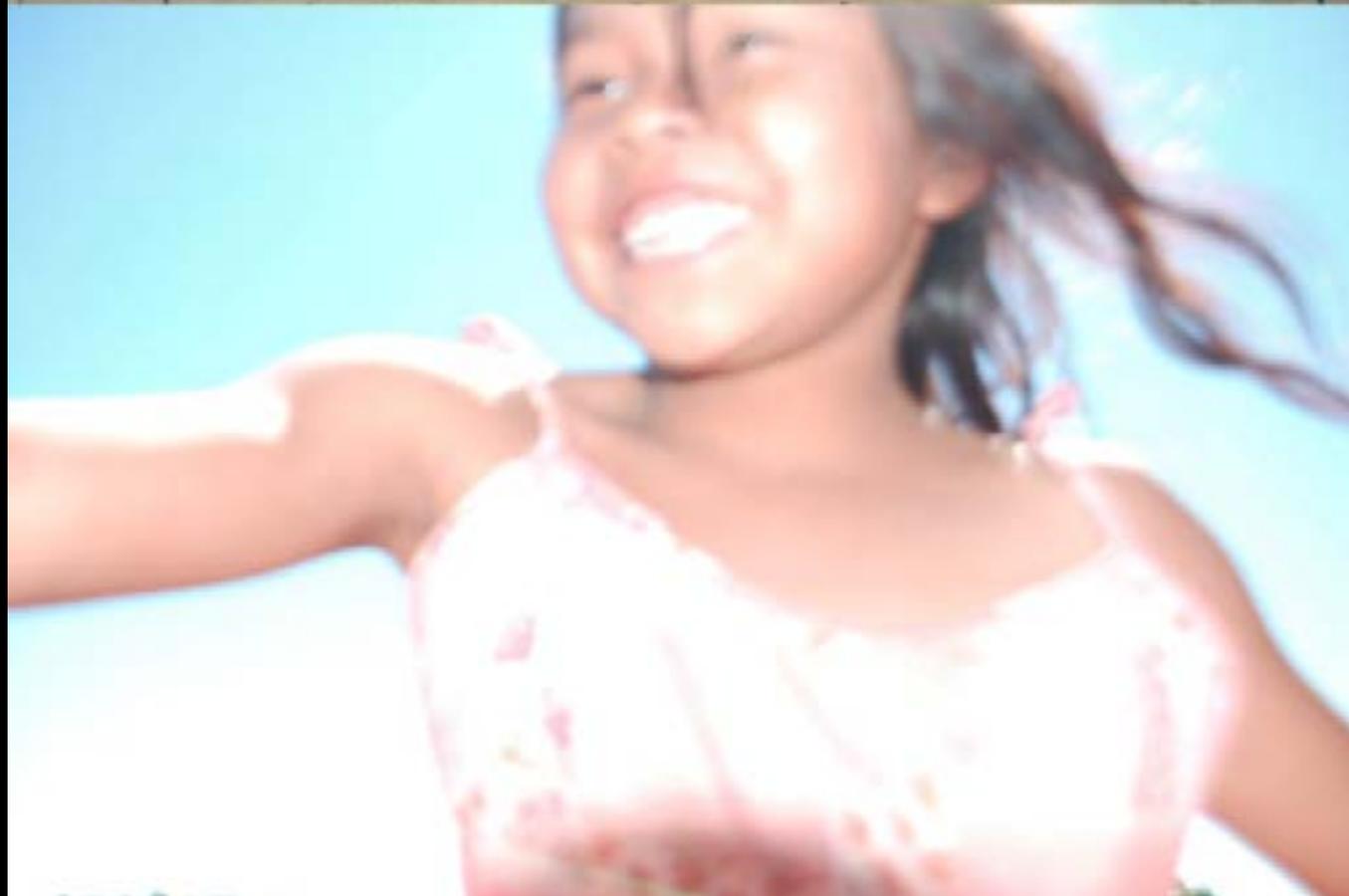
do poder, do saber, do ser e da memória. A roda das crianças e a imagem de seu guardião (última imagem do ensaio) afrontam as violências trazidas pelas imagens do Relatório com as armas da alegria e da ancestralidade, vivenciáveis apenas naquele território originário.

A re-existência operada pelos povos indígenas no Brasil é contracolonial, seguindo o pensamento do intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015)^[3]. Se a colonização envolve os processos de invasão, expropriação, etnocídio, genocídio, subjugação e de imposição de uma cultura sobre outra sem relação com o território e transformando a terra em mercadoria, a contracolonização envolve os processos de defesa dos territórios e tudo o que neles vive realizada pelos povos afropintodorâmicos (os povos afrodiáspóricos e os originários, em separado ou em aliança)^[4]. O título do ensaio coloca a impossibilidade de não trabalhar essa memória, ao mesmo tempo em que busca apresentar um modo kaiowá-criança de elaborá-la.

NÃO POSSO
S A L T A R
SOBRE SUAS
PALAVR AS

LUCIANA OLIVEIRA
2020

que constitui imprudência do SPI. Os índios, não tão esclarecidos quanto podiam já estar e de posse de grande quantidade de armamento e munição, irresponsáveis como são, causam tremendo desassossego entre os fazendeiros que se lhes avizinham. Mas o importante de tudo isso, Sr. Presidente, é o destino do produto dos arrendamentos. Arrenda-se terra indígena, vende-se gado indígena, e essas vendas alcançam somas extraordinárias. Sei que a 5ª Inspeção de Campo Grande arrecadou, no ano passado, cerca de 48 milhões de cruzeiros. Essas importâncias que deviam reverter em benefício do índio são gastas e a Nação não sabe como. Talvez até sejam bem empregadas, mas a Nação ignora como as gastam, porque dessas despesas não prestam contas. Sr. Presidente, recebi de um





MINISTÉRIO DA AGRICULTURA
Serviço de Proteção aos Índios
5ª INSPECTORIA REGIONAL

3781
[Handwritten signatures]

imobiliários; que a Lei desapropriatória citada é a dde número 1.077, de 19 de abril de 1.958; que o depoente contou mais de oito parentes do Deputado RACHIDE NAMED entre os que requeram concessão das terras índias desapropriadas; que existe ainda o caso dos índios KAIUÁ, na região de Dourados onde o Estado novo criou uma zona de colonização e desapropriou todas as terras dos índios deixando-os absolutamente sem qualquer gleba; que o responsável é o próprio Ministério da Agricultura ao qual estava subordinado o SPI e o Departamento de Terras e Colonização este último executou o projeto; que o SPI nada conseguiu e teve que comprar 2 lotes com 30 Has. a fim de localizar os selvícolas; que os Xavantes foram escorrassa -

Tenho para mim, que eles sejam originários do CHACO BOLIVIANO, e tenham seu tronco racial nos MBAYÁS; povo opulento que habitava na época das conquistas, uma margem e outra do Rio Paraguai, entre os paralelos 20º e 22º, aproximadamente.

Devido às atrocidades cometidas contra eles nos meados do século XVII e princípio do XVIII século, pelos espanhóis e paraguaios, imigraram para os lados de Mato Grosso, no Brasil, onde depois de conflitos com brasileiros, acomodaram-se com suas famílias e foram bem acolhidos, identificados depois com o nome geral de GUAICURUS uns, e de CHANÉS, outros.

Pondo de lado, o estudo ou história dos GUAICURUS e seus sub-grupos, desejo me referir ligeiramente ao grupo CHANÉS, do qual se derivaram os TERNOS, os LAIANOS, os KINIKINAUS e os GUANÁS, que falavam todos o mesmo dialeto com pequena ou nenhuma diferença.





Em tempo: Solicitamos a Chefia providencias no sentido de por fim a venda de bebidas alcoólicas aos indios, venda feita por muitos bulicheiros que limitam com o Posto Indigena Benjamin Constant.

O Delegado da Cidade bem como o Comandante do 17º RC mostraram-se interessados em acabar com a venda. Mas e necessario reiterar o pedido.



Estudos lá. O SR CELSO AMARAL - Em Mato Grosso há missões religiosas que prestam serviços aos índios? O DEPOENTE - Protestantes. Taunay, Buriti e Doutrados, digo, Douçados. Aos índios caiuás e aos índios Terenos. Quanto a eficiência, pelo que tenho observado, não só aqui como nos centros, uns por observação direta outros por observação indireta, todos exercem a sua assistência religiosa a contento, trazendo resultado extraordinariamente positivo. Até eu desejava que todos se transformassem. Todos os índios que já mudaram de religião palparam a vida metódicamente. O



Ministério do Interior
 SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDIOS
 5ª INSPETORIA REGIONAL
 SERVIÇO RÁDIO TELEGRÁFICO

3862
 4/12/67

CLASSIFIC. DE ESTADOS

Procedência	N.º	Pls.	Data	Hora
Endereço	<u>AGRIÍNDIOS</u> <u>DIRETOR</u> <u>BRASÍLIA - DF</u>			

RE 308 - 6-11-67 - COMUNICO NESTA DATA ENCARGADO PI JOSÉ
 INRIPIACIO DE UNOS CONHECIMENTO ASSASSINATO INDIU DANUELE POSTO
 VE ENCONTRAVASE PESCARIA RIO PIRATIKIN DISTANTE TRINTA QUILOMETROS
 POSTO VE ESTAVA SUA COMPANHIA MULHER ET SOBRINHA DOZE ANOS PT
 ORGANIZEI PROCESSO SOLICITANDO POLICIA FEDERAL ABERTURA COMPLENTE
 INDEKITO PT ~~11/12~~ CASO DIGNA OUTRA SOLUCÃO VE AGUARDAMOS INSTRUÇÕES
 PT SIGUE VIA DTC CÓPIA RELATORIO ENCARGADO PI PT AGRIÍNDIOS HÉLIO
 JOSEI BUCKER CEPL 5a, 1a SPI

[Handwritten signature]

1243

[Handwritten signature]

RELATÓRIO PREPARADO EM VISTA DO ACÓRDÃO Nº. 1007, DE 1954, DO SUPLENTE Nº. 1007/54

segue ao regime de liberdade, enquanto que a maioria dos integrantes das organizações perseguidoras desta natureza.

De F.F. José Pinheiro, também anteriormente que o é a parte MARCELO MARINHA DA SILVA, ex-Integrante daquela lista, e sempre quanto sempre fidedigna, sem qualquer intenção criminosa em se servir daquela liberdade.

Determinado ao Integramente daquela lista, agente EDUARDO SILVA ao providenciar para a abertura do Inquérito Policial, pelo Delegado de Polícia de cidade de Loureiro, a fim de responsabilizar criminalmente o proponente de tão grave delito, que atente contra a moral e ordem social.

Relatório para este caso ao Instituto Previdenciário de F.F. mediante inquirição ao Inquérito Administrativo, que se realizou no Inquérito Policial, caracterizando a responsabilidade desta Fundação quanto ao delito.

Quanto ao F.F. Benjamin Constant, também, também, com fatos de natureza análoga. Determinado, também, que fosse solicitada à autoridade Policial, de cidade de Amambai, a abertura de Inquérito Policial contra o Agente FARRAÇO BARBOSA DE OLIVEIRA, que é acusado de suborno para obtenção de reclamação de justiça de pai de uma menor infante por sua infelicidade. Isso, ainda, antes desta Fundação e exemplo de deixar morrer à margem, sem assistência médica e reconstrução o Deposto do Sr. Benjamin Constant, por ter o nome contestado esta Fundação ao pedir a mesma coisa de respeito à família indígena.

Atenciosamente,

Antônio Fernando de Cruz-Clada de No. 12.



ITAMAR ZWICHER SIMÕES

Escravizou por 2 anos o índio Manuelzinho da tribo Guaraní (fl. 1682).



O círculo das crianças se fez. KOTYHU. Elas giravam, dançando e cantando e não parecia ter sol quente nem fome de meio-dia. KUARAHY. Apenas dançar e cantar. GUAHU. Os adultos ao redor falavam com firmeza: "a vida aqui na retomada é melhor do que na reserva". ROYKE JEVY. Avôs, avós, pais, mães, tias, tios, compadres, comadres, guardiões e guardiãs, a parentela grande enfim. TE'YI. O que se via: casas muito humildes em madeira, lona plástica preta e sapé. OGA. Uma pequena zona de mata onde passa um bonito riacho. KA'AGUY. Uma mina de água limpa e cristalina. Y. Pequenos roçados de abóbora e milho. KOKUE. Um altar singelamente adornado. YVYRA PARA. A arquitetura de uma casa de reza em construção já imponente instaurando uma outra vida para aquele lugar. ONGUSU. Terra roxa, terra nossa, terra-pele, terra-ouro-quase-nua. YVY. As crianças abriram um portal que comeu com voracidade as violências da História para inventar outras memórias e reinventar o próprio tempo, outra escala, outra existência. ARA. A vida ali parecia tão tênue e tão forte. TEKOKHA. "A nossa terra onde podemos viver do nosso jeito". No entorno, campos gigantesco usados para a monocultura da soja, do milho, da cana, para cultivar o monomundo. E o vento..... YVYTU.

-
- [1] Esse ensaio é um produto do Projeto de Pesquisa “Regimes de Conhecimento e Formas de Vida na Universidade: experiências e experimentos cosmopolíticos em face de conhecimentos tradicionais e outras epistemologias do (in) visível”, financiado pela Prograd-UFMG; Edital Universal Fapemig 2018; INCTI-UNB; Rumos Itaú Cultural 2018-2019 em interface com o “Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani Kaiowá”, financiado pelo Proext-MEC 2014-2015 e Rumos Itaú Cultural 2018-2019.
- [2] Dados disponíveis em: http://6ccr.pgr.mpf.mp.br/institucional/grupos-de-trabalho/gt_crimes_ditadura/relatorio-figueiredo, onde também se encontra o Relatório Figueiredo na íntegra.
- [3] SANTOS, Antônio Bispo. *Quilombos: modos e significações*. Brasília, INCTI/UNB, 2015.
- [4] Discuti, em chave conceitual e analítica, as relações entre colonialidade, memória e os dispositivos de operação da necropolítica em MS a partir do contraste entre o Relatório Figueiredo e o chamado novo rural brasileiro apresentado na campanha publicitária “O agro é pop, o agro é tech, o agro é tudo”.

Construindo narrativas como dispositivo de re existência

Building Narratives as a Device of Re Existence

LAÍZA FERREIRA

Artista visual, nascida em Ananindeua, Pará. Atualmente vive em Natal, Rio Grande do Norte.
<https://orcid.org/0000-0003-0595-2601>
 laiza.ferr@gmail.com

RESUMO

A série *Construindo narrativas como dispositivo de re existência* tece caminhos imaginários cósmicos e políticos em uma trajetória indisciplinar que se articula contra as estruturas verticais coloniais. Através de colagens analógicas e digitais, com elementos naturais e fragmentos apropriados, as imagens tem o objetivo de retomar a minha própria história a partir da recriação de mundo. A investigação em re existência se potencializa na encruzilhada de possibilidades da descolonização de imaginário, dos processos de investigação que subvertem as práticas artísticas e se articulam na deconialidade.

Palavras-chave: Re-existências, decolonialidade, fotocollagem

ABSTRACT

The series *Building Narratives as a Device of Re Existence* weaves cosmic and political imaginary paths into an undisciplined trajectory that articulates against colonial vertical structures. Through analog and digital collages, with appropriate natural elements and fragments, the images aim to re-take my own history from the recreation of the world. The investigation in re existence is enhanced at the crossroads of possibilities of the decolonization of imaginary, of the investigation processes that subvert artistic practices and articulate themselves in deconiality.

Keywords: Re-existence, decoloniality, photo collage

A minha pesquisa em produção artística deságua no eixo decolonial partindo da ficção, temporalidade não-linear, memória ancestral e recriação de mundos através de fragmentos ressignificados. Desenvolvo trabalhos que se entrelaçam no imaginário político contra hegemônico, em diálogo com os deslocamentos e conexões geográficas afetivas. Penso numa forma de apropriação em que eu possa ressignificar imagens que em muitos casos estão apresentadas sob o olhar colonial, deslocando-as de um cenário estereotipado e reinventando possibilidades de entrelaçar as nossas memórias em camadas que fortalecem os nossos imaginários.

Os fragmentos dessas imagens evocam uma força motriz que rompe as amarras coloniais em estratégias de travessias contra-coloniais que tornam possíveis múltiplas realidades. Imagens que habitam na pele, no corpo, na natureza. Pensar na ancestralidade a partir desses fragmentos é expandir as minhas percepções em torno de nossas identidades. Reconhecer a afetividade com os que antecedem é um dispositivo de enfrentamento aos traumas da colonização a partir das tecnologias ancestrais que nos abrem caminhos.

A série *Construindo narrativas como dispositivo de re existência* tece caminhos imaginários cósmicos e políticos onde reexisto. O árduo processo de cura está inserido nesse campo de força ancestral. A criação é uma estratégia de sobrevivência. O multidimensional atua como uma estrutura de ruptura da linearidade para pensar a nossa reconstrução. É através de nossas complexidades que formamos constelações na precariedade. A trajetória indisciplinar se articula contra as estruturas verticais coloniais.

Desenvolvi colagens analógicas e digitais com elementos naturais e fragmentos apropriados e ressignificados suportes como livros, revistas, imagens impressas e arquivos digitais manipulados em softwares gráficos. O processo se inicia na busca de imagens de paisagens para o fundo da colagem com o objetivo de retomar a minha própria história, a partir de uma recriação de mundo fabulatória. A minha investigação em re existência se potencializa na encruzilhada de possibilidades descolonizadoras de imaginário e dos processos de investigação que subvertem as práticas artísticas ao se articularem em práticas decoloniais.

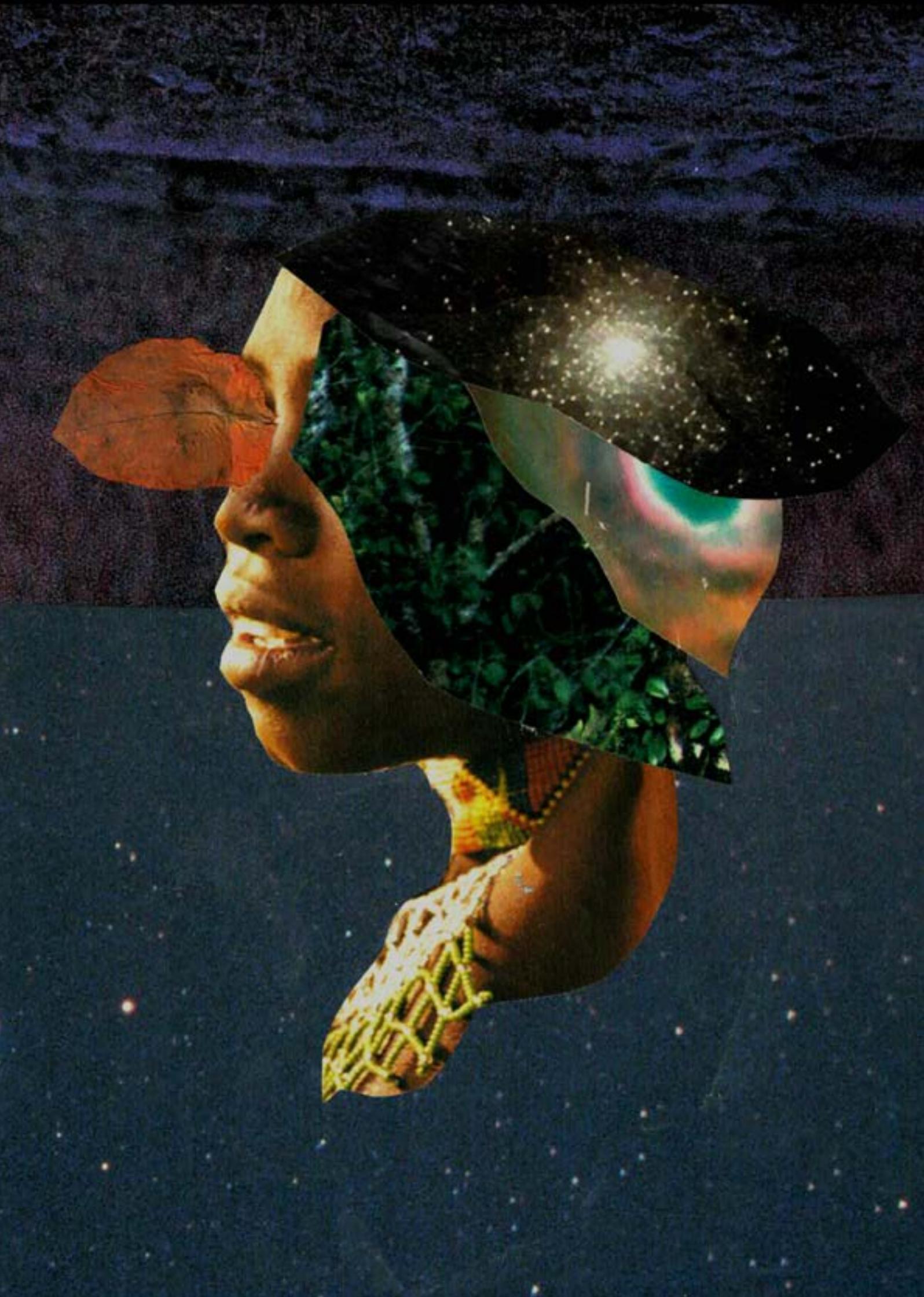










Fig 2



O Encontro Etnográfico em *Do Outro Lado do Atlântico*

The Ethnographic Meeting in From 'The Other Side of the Atlantic

DANIELE ELLERY MOURÃO

Universidade da Integração
Internacional da Lusofonia Afro-
Brasileira (UNILAB)

Antropóloga e realizadora é doutora
em Ciências Sociais pelo PPCIS/
UERJ (2013) e mestra em Sociologia
pelo PPGS/UFC (2006).

É professora efetiva do Bacharelado
em Humanidades e do Curso de
Licenciatura em Sociologia, no
Instituto de Humanidades (IH/
UNILAB-CE). É líder do grupo de
pesquisa: “SENSORIA - Núcleo de
Pesquisa em Imagem, Som e Texto”
(Unilab) e integra o “Todas as Artes
- Todos os Nomes. Pesquisas sobre
Arte na Contemporaneidade” (UFF).

<https://orcid.org/0000-0001-6226-9943>

ellerymourao@gmail.com

MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA

Cineasta e Técnico de Som
Direto é professor titular do
curso de Cinema e Audiovisual
da Universidade de Fortaleza
(UNIFOR).

Doutorando (PPGCOM/UFPE),
Mestre em Comunicação (UFF)
e Bacharel em Cinema pela San
Francisco State University (SFSU).
<https://orcid.org/0000-0001-5799-9781>

euphemiafilmes@gmail.com

RESUMO

O ensaio visual pretende discutir o processo de realização do documentário *Do Outro Lado do Atlântico*, com estudantes de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) no Brasil, a partir da ideia de um “encontro etnográfico”. Traz uma reflexão sobre a abordagem dos “documentários de busca”, e seus processos de subjetivação, ao mesmo tempo que busca reafirmar uma postura contra-colonial e antirracista, desconstruindo imaginários visuais de raça, subalternidade e estereótipos de África.

Palavras-chaves: Documentário, contra-colonial, imaginários visuais

ABSTRACT

*The visual essay aims to discuss the process of making the documentary *The Other Side of the Atlantic*, with students from Portuguese-speaking African Countries (PALOP) in Brazil, from the idea of an “ethnographic meeting”. It brings a reflection on the approach of “search documentaries”, and their processes of subjectivation, while seeking to reaffirm a counter-colonial and antiracist posture, deconstructing visual imaginaries of race, subalternity and stereotypes of Africa.*

Keywords: Documentary, countercolonial, visual imaginary

TRAJETÓRIAS E MOTIVAÇÕES

Após mais de 10 anos de pesquisas sobre os fluxos internacionais de estudantes de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) no Brasil, e com filmes^[1] produzidos sobre as reconfigurações identitárias no contexto da diáspora, eu e Márcio Câmara decidimos nos lançar na produção de um longa-metragem sobre o tema. O nosso profundo envolvimento com o campo, desde 2002, nos possibilitou imaginar a feitura de um filme que expressasse a potência de um “encontro etnográfico” entre nós e os interlocutores no documentário. Assim, nasceu *Do Outro Lado do Atlântico* (90min. 2016)^[2].

Eu mais voltada à pesquisa etnográfica com estudantes dos PALOP no Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Portugal, e o Márcio trazendo o know-how de uma formação em Cinema e larga experiência em sets de filmagens com Som Direto, nos aventuramos em busca das diversas Áfricas no Brasil. E por que não dizer também em busca de nós mesmos, dos nossos processos subjetivos inseridos em contextos de construção de imaginários e desconstruções imagéticas de raça, subalternidade e estereótipos de África.

As interpelações em torno da questão étnico-racial, da branquitude, o contexto local em que nos inserimos (eu, especialmente, na Unilab) e nossas experiências como pessoas que um dia também migraram, vivendo em lugares outros que não os de origem, motivaram a arteficialidade do documentário.

Nos instigava falar da questão racial no processo fílmico, uma vez que os estudantes dos PALOP eram identificados pelos brasileiros como “negros, estrangeiros e africanos”, de forma homogênea, sem considerar a diferenciação cultural e nacional entre os seus países de origem, como se a própria África fosse um país. Como pesquisadores e realizadores brancos no Brasil, um país tão desigual que mantém diversos privilégios para as pessoas brancas e variadas formas de opressões para pessoas negras, uma busca de nós mesmos nesse encontro questionava uma tomada de posição. Qual o nosso “lugar” dentro do filme no diálogo com as pessoas na tentativa de produzir uma obra antagônica à supremacia da “branquitude” e à construção de estereótipos de subalternidade sobre o continente africano e os/as estudantes dos PALOP?

Partimos da premissa do encontro e de uma escuta atenta, seguindo os caminhos da vietnamita-americana Trinh T. Minh-ha e as mudanças no campo dos filmes etnográficos, em que a diretora, além de criadora, é personagem em seu próprio filme. Bill Nichols (2005, p. 163) apud Rafael Coelho (2012, p. 763) destacou que em *Reagrupamento* (1982), ao declarar que “vai falar ‘próxima’ da África, em vez de falar ‘sobre a África’”, a diretora marca uma ruptura com o “olhar fixo da câmera de representar, ou descrever enganosamente, os outros”. Também com inspiração na obra de Eduardo Coutinho, buscamos o hibridismo no filme optando por entrevistas em formato

de longas conversas, aliadas à algumas cenas que planejamos e ensaiamos, juntamente com os estudantes, e outras não planejadas, complexificando a ideia da verdade no documentário como algo que deveria transmitir uma informação “naturalmente verdadeira”. (FROCHTENGARTEN, 2009; NICHOLS, 2005).

O ensaio pretende, então, expressar o processo de realização e a potência desse encontro etnográfico por meio de trechos do filme *Do Outro Lado do Atlântico* que anunciam uma abordagem dos “documentários de busca”, em que a subjetividade dos diretores se faz presente (LINS, 2007), ao mesmo tempo que reafirma uma postura contra-colonial e antirracista.

O primeiro vídeo^[3] contextualiza o campo, enquanto anseia lançar um “olhar decolonial” ao confundir/borrar/misturar imagens e sons. Ao escolhermos não dizer (com legendas) onde estamos criamos espelhamentos na construção de imaginários dos dois lados do Atlântico desconstruindo ideias pré-estabelecidas de uma África pobre e rural.

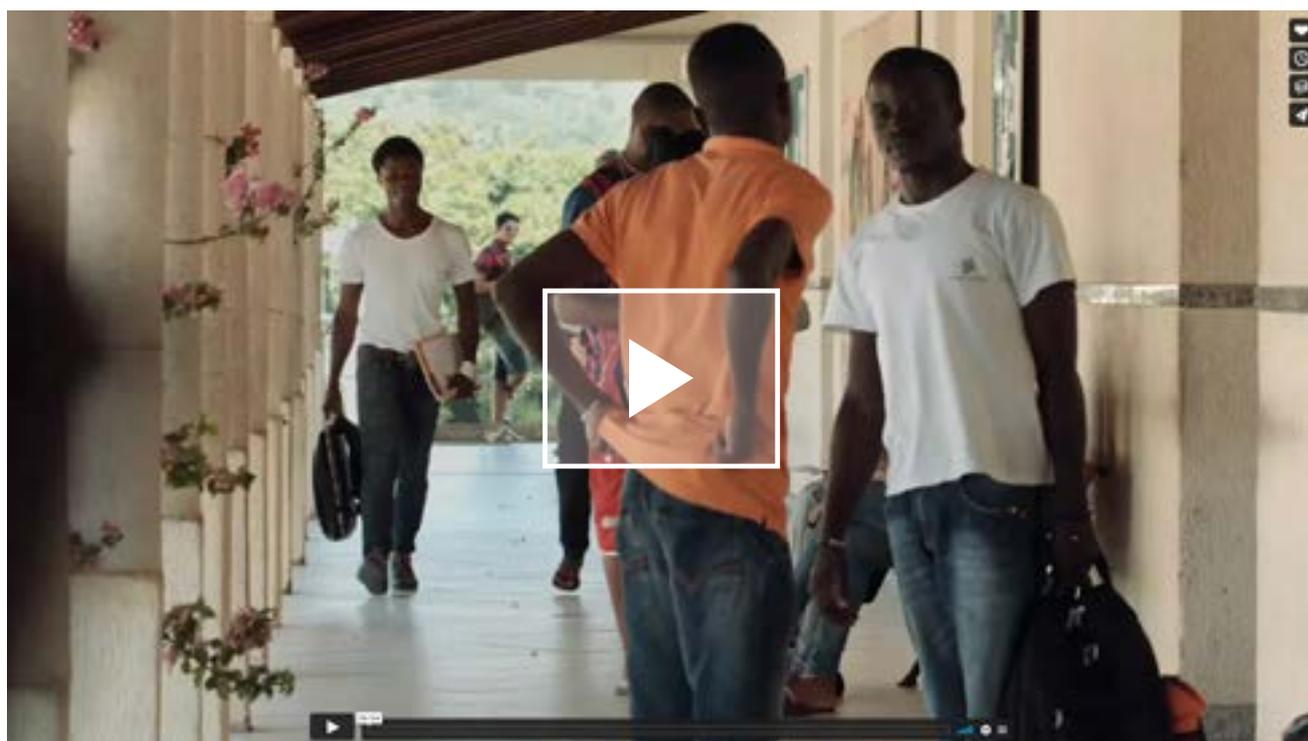


FIGURA 1: *Do Outro Lado do Atlântico* / Vídeo 1 DOLA_ALTA_1 on Vimeo

O CAMPO – TENSÕES E INTERPELAÇÕES

A vinda de estudantes do continente africano para o ensino superior no Brasil não é uma novidade. Os Programas de convênio estudantil PEC-G e PEC-PG existem desde os anos 1965 e 1981, fazendo dos estudantes de África (e de outros continentes) beneficiários dessas ações conduzidas pela política externa brasileira. A criação da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab) e da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), em 2010, ocorre na esteira dessas relações de cooperação já existentes, ainda que aprofundadas por uma nova política externa de fortalecimento das relações SUL-SUL.

Entretanto, o caso da Unilab, construída para receber estudantes dos PALOP, permitiu ampliar as condições de acesso ao ensino superior para pessoas de diferentes classes sociais e regiões desses países, e não apenas para as elites nacionais, como era mais comum anteriormente. Além disso, a criação da universidade reafirmou a importância dada à formação superior como um elo da cooperação entre países que tiveram no passado o mesmo colonizador, incrementando o campo das relações políticas, econômicas e culturais com a África, sobretudo no âmbito da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).

O fluxo de estudantes de países africanos no Brasil tem possibilitado diversas reflexões sobre a questão étnico-racial, especialmente, na medida em que eles passam a viver em um país estruturalmente negro e mestiço, mas que teima em não reconhecer sua negritude. Como vemos em *Do Outro Lado do Atlântico*, as relações sociais decorrentes do processo de trânsito para as universidades brasileiras ativam tensões raciais e identitárias a partir da ideia de um encontro, que ora constrói diferenças e conflitos, ora trocas culturais, afetivas e aprendizados mútuos (MOURÃO & ABRANTES, 2020).

Um filme que observa a construção das relações étnico-raciais entre guineenses, angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos, são-tomenses e brasileiros, em contexto diaspórico e contemporâneo (com a Unilab como pano de fundo), permite produzir conhecimentos sobre diversos silenciamentos históricos próprios da retórica do colonialismo moderno. Um processo que, na perspectiva de Quijano (2000, p. 342), carrega a ideia da colonialidade como “um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista”. Como também abordado por Mignolo (2017, p. 2), trata-se de um conceito que “[...] nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje [...]”, como um projeto histórico, econômico e político produtor de relações hierarquizantes de poder que criam e recriam desigualdades e racismos estruturais corporificados em imagens de inferioridade do “negro” e superioridade do “branco”.

Nesse sentido, de uma ruptura com a colonialidade (suas estruturas de dominação e distribuição desigual de privilégios), o diálogo com os interlocutores possibilitou falar sobre

construção de identidades e diferenças, e das desigualdades raciais no Brasil, as quais os estudantes não imaginavam encontrar em suas cidades de destino, cada lugar com suas particularidades em recriar formas de exclusão e inferiorização das pessoas negras. A situação ainda se exacerba com o racismo cultural e nacional, além do biológico, que carrega suas tintas na construção da xenofobia trazendo à tona antigos e novos conflitos.

E o que significava para nós, pessoas brancas e privilegiadas, problematizar as relações raciais e de poder em um filme etnográfico? A experiência da “observação participante”, na antropologia, nos ofereceu pistas para responder essas questões. Jean Rouch foi responsável por um giro paradigmático na antropologia visual ao trazer em suas obras uma presença do diretor assumidamente reflexiva, definindo-a como “antropologia partilhada”. Ao falar como o filme etnográfico podia ajudar a “partilhar” a antropologia, Rouch (2011, p. 79-80) observou que além das mudanças tecnológicas na captura de sons e imagens, o que o amanhã nos reservava era:

[...] uma câmara tão ‘participante’ que passará automaticamente para as mãos dos que, até aqui estavam à frente dela. Então o antropólogo não mais terá o monopólio da observação, será ele próprio observado, registrado, ele e a sua cultura. (ROUCH, 2011, p. 80).

Em nosso processo, esse compromisso com a restituição e a reflexividade, invertendo lógicas de poder, também deveria estar engajado com as interpelações aos privilégios da branquitude, investindo em um “lugar de fala” não apenas compartilhado e restituído, mas que supusesse aquilo que Lourenço Cardoso (2010) denominou de “branquitude crítica”. Ao observar os conflitos enfrentados por pessoas brancas antirracistas por se reconhecerem fazer parte do grupo opressor, Cardoso (2010, p. 624) mostra-nos que uma das primeiras tarefas seria “uma dedicação individual cotidiana e, depois, a insistência na crítica e autocrítica quanto aos privilégios do próprio grupo”.

■ ESTRATÉGIAS AFETIVAS DE ABORDAGEM

Por meio de uma busca por nós mesmos, com um olhar aguçado sobre nossas próprias construções identitárias e imagéticas sobre África, negociadas na relação com os interlocutores, a estratégia de atuar como personagem, como figurado no segundo vídeo^[4], intencionava quebrar com a posição de autoridade do/a diretor/a como único/a detentor/a do conhecimento.



FIGURA 2: *Do Outro Lado do Atlântico* / Vídeo 2 DOLA_ALTA_2 on Vimeo

Investimos em epistemologias que priorizaram a heteroglossia, ao considerar as diversas vozes sociais na compreensão do dialogismo dos diferentes discursos como potência coletiva na produção de imagens e sons. Ao invés de falar por sobre os ombros de nossos/as interlocutores/as, desenhamos uma figuração imagética e sonora voltada para o “falar com”. Ou, como propôs James Clifford (2008), acerca da “antropologia negociada”, com um comprometimento com a interação no campo de pesquisa no sentido de minimizar as assimetrias. É a partir de um olhar que transcende as lógicas hierárquicas, da clássica relação entre observador e observado, que *Do Outro Lado do Atlântico* anseia ganhar outra dimensão: “Quem filma (observador) e quem está sendo filmado (observado) constroem e investigam juntos e ao mesmo tempo” (COELHO, 2012, p. 758).

Assim, o nosso movimento reflexivo, ainda que com a participação da diretora/personagem sem voz off ou narração subjetiva/explicativa sobre sua presença – em busca de si mesma nesse encontro de mais de 15 anos de idas e vindas a Cabo Verde e Guiné-Bissau –, procurou performar o compartilhamento de experiências e afetividades com os/as interlocutores/as, como figurado no terceiro^[5] e quarto^[6] vídeos.



FIGURA 3: *Do Outro Lado do Atlântico* / Vídeo 3 DOLA_ALTA_3 on Vimeo

O motivo dessa abordagem subjetiva mais discreta foi pela sensação de que o filme não era especificamente sobre os diretores (sobre mim, nós), mesmo sendo também sobre nós. Pois, ao filmar e atuar nele, assumimos que estamos vivenciando sensações junto com os/as personagens, negociando temas, planos, conflitos, afetos e a nossa relação de proximidade com as pessoas, algumas delas grandes amigas. Por fim, destacamos que a recepção e apropriação do filme, com o reconhecimento de prêmios nacionais e internacionais, têm contribuído para múltiplos debates sobre a relação ambígua da sociedade brasileira com suas populações negras (do Brasil ou de além-mar), olhando para a produção de conhecimento em filme etnográfico de modo a subverter as lógicas de poder entre sujeitos e objetos do conhecimento.



FIGURA 4: *Do Outro Lado do Atlântico* / Vídeo 4 DOLA_ALTA_4.mp4 on Vimeo

REFERÊNCIAS

- MOURÃO, Daniele Ellery; ABRANTES, Carla Susana Além. *Estudantes Africanos dos PALOP em Redenção, Ceará, Brasil: Representações, Identidades e Poder*. 66. *MEDIAÇÕES*, Londrina, v. 25, n. 1, p. 64-81, jan-abr. 2020.
- CARDOSO, Lourenço. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris Editora, 2018.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- COELHO, Rafael Franco. *Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico*. *Revista Comunicación, Piura*, v. 1, n. 10, p. 755-766, 2012.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*, *Psicologia USP* [online], São Paulo, vol.20, n.1, p. 125-138, jan-mar. 2009.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, pp. 143-157.

MIGNOLO, Walter. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 32 n. 94, jun. 2017.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. In: S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

ROUCH, Jean. *A Câmara e os Homens*. In: José Manuel Costa & Luís Miguel Oliveira (Orgs.). Jean Rouch. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Festival Internacional de Cinema DocLisboa. - Lisboa: C.P.-M.C., p. 61-80, 2011.

[1] Identidades em Trânsito (2007) - <https://vimeo.com/114765418>; Partir, Permanecer, Regressar (2018) - <https://www.youtube.com/watch?v=1TRUJoQJe0c>

[2] Filme completo (legendas inglês) - <https://drive.google.com/file/d/1E-fLgafOiCGBGN26DThG1s0WQWKEVg9m/view?usp=sharing>

[3] Vídeo 1 - <https://vimeo.com/467959783>

[4] Vídeo 2 - <https://vimeo.com/469021595>

[5] Vídeo 3 - <https://vimeo.com/470178413>

[6] Vídeo 4 - <https://vimeo.com/467419830>

TRADUÇÃO

Ler a arte como confronto^[1]

Reading Art as Confrontation

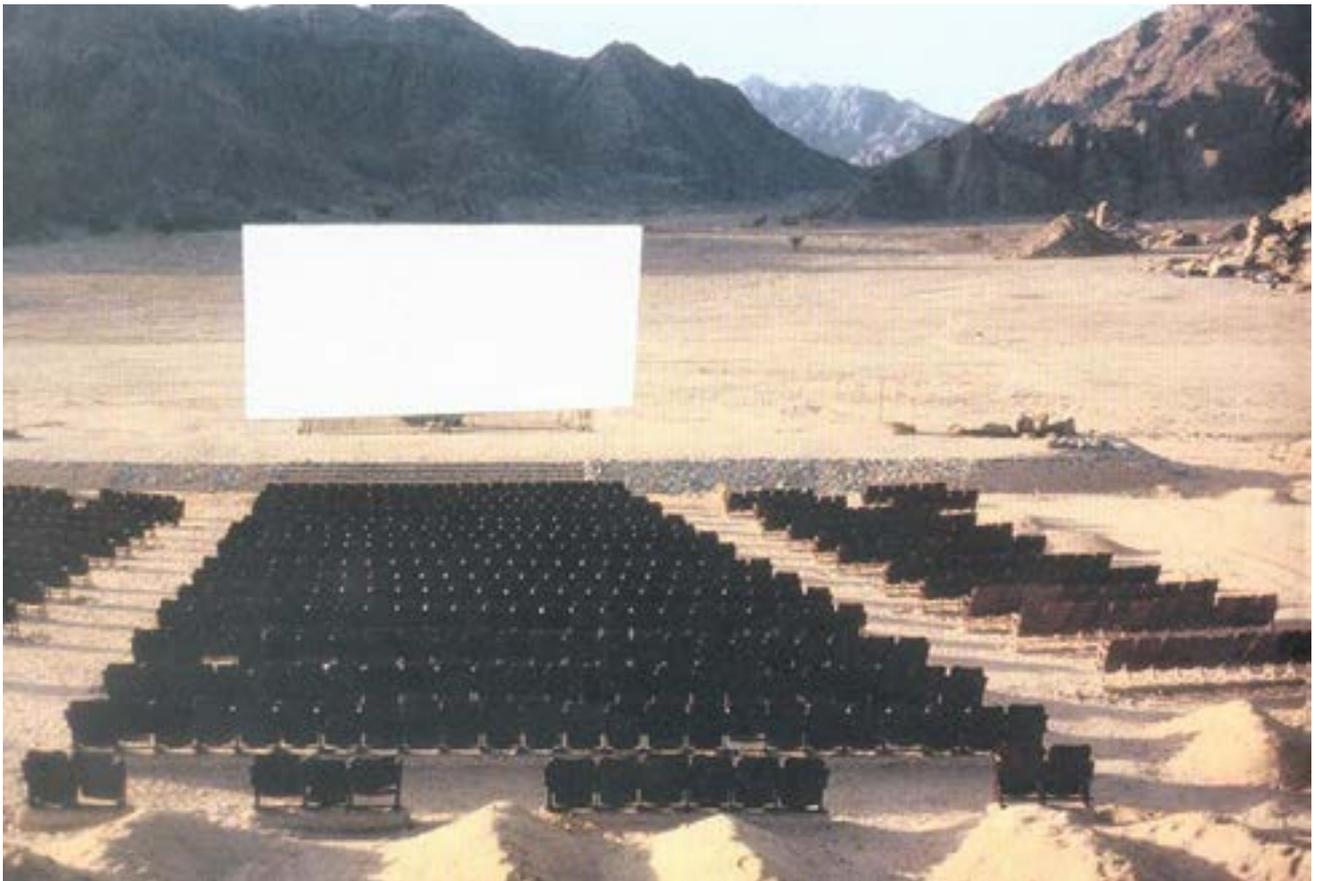


FIGURA 1: Este cinema abandonado no Monte Sinai, no Egito, foi supostamente rejeitado pela população local em sua noite de abertura.

DENISE FERREIRA DA SILVA
Tradução de Michelle Sales,
Fernando Gonçalves e
Daniel Meirinho

“O que posso dizer é que existem diferentes camadas de recusa; começa com essa violência pela qual sou responsável nas fotografias. Eu me acho numa posição de incapacidade de fazer o que tenho que fazer com essas imagens. E ainda tem uma outra camada sobre essa: o contexto do mundo da arte, o contexto institucional. Acho muito violento estar nesse ponto do projeto; eu fico pensando [se] o que estou apresentando vai ofender alguém. É muito difícil existir dentro e fora dessa situação. São essas distintas camadas de recusa que se unem e me tornam improdutiva, pois me ocupo muito tempo com essas fotografias desmaterializando-as em muitos sentidos. Hoje foi um experimento, que é um processo de tentar experimentar algo com essas imagens. Mesmo quando estou falando e respondendo sinto-me improdutiva.”

Yasmine Eid-Sabbagh.

E se olhássemos para cada trabalho artístico como uma composição, ou seja, como uma imagem, como um conjunto de pedaços de representação? Isso representaria: o já dito, o já visto, o já escrito, o já imaginado - ou melhor, palavras, imagens, textos, gestos, cenas? Seria uma negação da criatividade? Tal abordagem implicaria um ponto de vista sobre a arte como algo pouco distinto da economia? Será que o colapso dessas instâncias de valor, a estética e a economia, sinalizam uma degradação da arte, ou o seu próprio sentido, que inclui a economia, sempre foi a matéria-prima da arte? Talvez a obra de arte (o que ela representa) sempre tenha sido a própria vida manifestando-se, mediada através de uma certa intenção do autor.

Eu aponto essas questões porque estou interessada na possibilidade da criação artística a partir de uma perspectiva anti-colonial. Que tipo de obras de arte são capazes de uma perspectiva crítica representacional pós-colonial, inclusive avançado sobre os limites dos estudos pós-coloniais e sua gramática moderna? Se o objetivo é ir além da denúncia e mover-se para dismantelar e contra-atacar a violência epistêmica, o que uma arte anti-colonial pode ser em termos de representação? Por enquanto e dentro dos limites deste texto minha resposta a esta pergunta é: uma obra de arte anti-colonial questiona cada modo, cada forma de apresentação, transformando-a num confronto - que é a apresentação como recusa da representação.

Com estas perguntas em mente, proponho uma leitura do trabalho *Sobre a Violência* de Yasmine Eid-Sabbagh, uma performance de vinte e três minutos que fez parte da Exposição *Faz-nos pensar na dança e na festa assim como na guerra (Sobre a violência)*, com curadoria de Doreen Mende em um dos simpósios da série *Justiça Artística: Posições sobre o Lugar de Justiça na Arte* na EVA International, da Bienal da Irlanda, em 2013^[2]. Naquela tarde do fim de março em Dublin, Yasmine Eid-Sabbagh se recusou a representar.

Se lermos biografias e descrições on-line sobre o trabalho de Eid-Sabbagh e sua formação acadêmica, não é difícil enquadrar seu trabalho sob uma rubrica de arte pós-colonial. Essa também faz sentido se você compreende o conteúdo de seu trabalho. Sua descrição desta performance em particular (*Sobre a Violência*) diz-nos que a artista reuniu uma extensa coleção de fotografias

da família, “principalmente em colaboração”, com residentes de Burj al-Shamali, um campo de refugiados palestinos ao sul do Líbano^[3]. Tudo, a cada passo, desde a obtenção das fotografias em colaboração com os residentes do campo de refugiados até a conceituação da apresentação - foi já enquadrado como uma obra pós-colonial. “Juntos”, a descrição prossegue,

Eles dedicaram tempo e atenção para essas fotografias, que de outra forma mal teriam sido vistas até mesmo por aqueles que as possuíam ou que as produziram. Foi desencadeado um processo capaz de repensar a representação visual ao se considerar como tornar essas imagens “visíveis” sem torná-las públicas questionando a iconografia do refugiado palestino criada através de imagens produzidas principalmente pela Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina, conhecida pela sigla em inglês UNRWA e pela Organização para a Libertação da Palestina (OLP).

Alguns termos-chave e escolhas na descrição do trabalho sinalizam a recusa de representar “colaboração”, “juntos”, tornar “visível sem tornar público”, “questionando” a figura do palestino refugiado do ponto de vista humanitário da ONU e da OLP, e assim por diante^[4].

No meu ponto de vista, o trabalho de Eid-Sabbagh é exemplar do que pode ser chamado de arte pós-colonial, devido ao que um enquadramento pós-colonial estabelece à performance como forma de apresentação artística^[5]. O tempo e a situação em que esta performance acontece - uma performance singular, qualquer performance singular, a singular performance que tenho em mente - faz algo que está além e que não pode ser compreendida pelas ferramentas conceituais associadas ao “pós-colonial” como uma prática acadêmica. Isso deve-se ao fato de que alguma coisa acontece e torna-se parte da performance como algo ocorrido, algo que a artista por si não pode prever nem controlar.

Este acontecimento é contingenciado por tudo que está então/lá: o público, os artistas, o pessoal técnico nos bastidores, os curadores, o palco, a iluminação, os assentos, o espaço entre o palco e a primeira fileira de assentos, a temperatura na sala, a temperatura exterior, o que cada um de nós comeu no café da manhã, como foi fácil ou difícil chegar ao local ... envolve tudo; trata-se de tudo. É sobre tudo isso porque é sobre como cada um de nós então e ali reagiu à questão-chave da performance: “tornar visível sem tornar público”

Essa é a transformação do pensamento crítico que parte dos livros para o mundo, nesse caso o mundo da arte, transformando forma em processo.

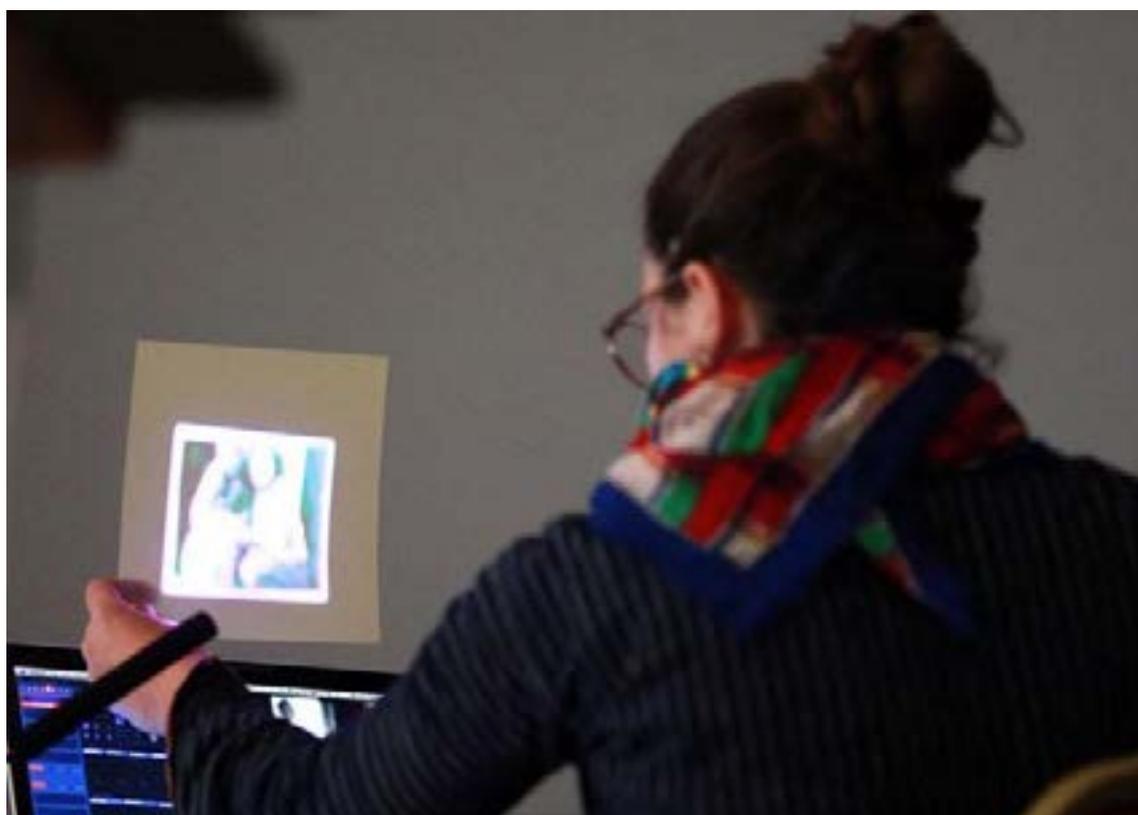


FIGURA 2: Yasmine Eid-Sabaggh apresenta sua palestra performática *On Violence*.

“Tornar visível sem tornar público”, essa é a chave da degradação, como Eid Sabbagh demonstra em seu trabalho ao performar o confronto. Ao não tornar público aquilo que exhibe, a artista degrada a cena artística, expondo a maneira como a performance em si, enquanto forma, segue as regras de uma apresentação visual que a artista cria para transgredi-la. Tal degradação acontece através da transgressão do pressuposto da universalidade que dá suporte ético à representação (jurídico, simbólico, econômico).

Meu ponto é: sem a suposição de uma universalidade (em termos de igualdade e/ou transcendência) é inconcebível que pessoas livres (autodeterminadas) ou coletivos aceitem ser representadas por alguém ou por alguma outra pessoa além do que eles ou elas próprias^[6].

A própria noção de um público, de uma esfera pública, de um senso comum, bem como a noção de juízo estético (no sentido kantiano) a eles relacionado pressupõe o universal^[7]. Hoje, é exatamente essa suposição do universal (como algo comum e uniforme) que é desafiado pela crítica pós-colonial.

No âmago desta crítica está a nomeação, a catalogação e a exposição da violência racial e colonial – contra as reivindicações de inocência e pedidos de desculpas pelas falhas do projeto

universal, contra os mecanismos coloniais, jurídicos, econômicos e simbólicos e as arquiteturas do passado, mas também contra suas reverberações e reativações no presente global.

O registro da violência epistêmica é o ponto-chave do trabalho da crítica pós-colonial -cujo âmago se encontra nos textos de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, para citar três dos nomes mais conhecidos. A violência epistêmica pode ser catalogada sem muita preocupação com o risco de reproduzir os efeitos coloniais. O que se torna mais imediatamente evidente é o fato de que, para a maioria, a crítica pós-colonial lê os textos coloniais, aqueles produzidos pelo colonizador (Said e Spivak) nos textos do subalterno (Bhabha) ou em ambos (Spivak). Tanto no texto do colonizador como no texto do subalterno (uso essa dicotomia aqui apenas para simplificação) há um suposto público que pode ou não ser explicitamente identificado como todos, ou apenas como alguns, ou apenas como nós. Para a maioria – e exceção aqui pode ser encontrada em palestras públicas, palestras, comícios políticos, e assim por diante – a/o intelectual pós-colonial não precisa se preocupar com o “público” quando realiza sua crítica. Ela também não se preocupa, como já foi dito, em “tornar público”, pois o que se torna “visível” no texto é mediado por páginas e páginas de conceitos e declarações metodológicas que tornam evidente que aquilo que se torna visível é feito apenas sob estas condições de emergência.

Nenhum desses distanciamentos é possível para o artista performer pós-colonial. Tudo isso é (e torna-se) a própria performance. Não é suficiente nem necessário que o público tenha lido Said, Spivak ou Bhabha (ou Derrida, ou Foucault, ou Kristeva) antes de ir para a apresentação. Tornar visível sem tornar público, aprendi enquanto assistia (ou melhor, testemunhava) a performance de Eid-Sabbagh, que ao ganhar forma estética opera em vários níveis de sentimentos, tanto físicos quanto emocionais.

A prática artística elucida reações, lágrimas, risos, tosses nervosas, silêncios mortais... A arte de tornar visível sem tornar público degrada a pura rede metodológica conceitual que o crítico pós-colonial aprendeu durante seu treinamento acadêmico. Ela transforma a apresentação em um confronto. Essa prática é o movimento que coloca alguém em evidência no momento da exposição porque ao quebrar as regras de policiamento/agenciamento, tornando torna também vulnerável aquele ou aquela que as quebra.

Senti isso quanto pedi a Eid-Sabbagh para falar sobre as complicações que surgem ao longo de sua recusa, de sua apresentação sem representação. Sua resposta foi citada como epígrafe desse texto. O que ela quis dizer com “improdutivo”? Pensei um pouco sobre isso, não perguntei o que ela quis dizer aqui ou ali – sobre a escolha desse termo. Entretanto, posso lê-lo em justaposição com outras duas declarações. Primeiro, a última frase da descrição de sua performance “Foi a convergência da responsabilidade associada a estas fotografias e o antagonismo inerente a elas, invisível, mas que se esforçava para libertar seu agenciamento (e o

efeito possivelmente desencadeado por ele) que foi o ponto central da sua intervenção.”^[8] Sem dúvida, Eid-Sabbagh já havia pensado sobre o efeito estético do seu método pós-colonial. Mais tarde ela comentou sobre “a questão da responsabilidade e sobre como ela faz parte da rede da indústria da arte”. Para quem falamos? Quem somos nós para falar sobre política? Esse alguém [é] parte da violência [no] contexto institucional? Como poderia a arte existir fora desse contexto? Ela pergunta se “haveria alguma possibilidade de endereçar algo sobre a violência de outra forma”.

Na performance de Edi Sabbagh naquele dia, o confronto tornou-se uma imagem de recusa a dar acesso a tudo para seu público - às imagens, suas expressões faciais, sons, linguagem corporal - coisas que poderiam tornar-se evidências capazes de estabelecer uma posição do espectador. Incapaz de manifestar a violência do espectador, isto é, de ocupar a posição de um “observador objetivo” diante do trabalho artístico, nós aprendemos sobre ele, mas não temos acesso à intimidade experimentada pela artista, porque tal intimidade foi descrita ao invés de ser exposta. Sua performance degrada a confiança entre o artista e seu público. Ao invés de cumprir com expectativas kantianas - o belo e o sublime, assim como o horror e o repulsivo - a performance as expõe, recusando a possibilidade de qualquer fruição. Para além da crítica pós-colonial como um exercício intelectual, a arte do confronto é uma intervenção anti-colonial precisamente porque transforma o espaço entre o artista e o público numa trincheira. Ao encenar um confronto, a arte anti-colonial forja uma experiência estética que expõe a própria violência que é o pensamento moderno precisamente por causa da in/diferença entre o palco e o museu como espaços de exibição. Ambos espaços oferecem precisamente aquilo que a performance de Yasmine Edi Sabbagh recusa (seu movimento de corrosão), que é o “pacto ético” realizado por uma garantia de diferença entre o “Eu” (espectador/colonizador/aplicador de Direitos Humanos) e o “outro” (objeto/colonizado/vítima). É exatamente por conta desta diferença que se tem justificado (como razão, causa ou significado) a própria violência.

-
- [1] Texto original em inglês: “Reading art as confrontation,” e-flux journal, no.#65 SUPERCOMMUNITY, may-august 2015, <http://supercommunity.e-flux.com/texts/reading-art-as-confrontation/>
- [2] Ver em https://www.academia.edu/6570188/IT_MAKES_US_THINK_OF_A_DANCE_AND_A_FÊTE_AS_MUCH_AS_OF_WAR_ON_VIOLENCE_.A_conference_event_for_Limerick_Biennale_eva_international_22nd_of_MARCH_2014_DUBLIN
- [3] Ver em <https://www.eva.ie/groundings-1-taru-elfving/>
- [4] A biografia de Eid-Sabbagh para esse evento: “Yasmine Eid-Sabbagh estudou história, fotografia e antropologia visual em Paris. De 2006 a 2011 viveu em Burj al-Shamali, um campo de refugiados próximo a Sour, no Líbano, onde desenvolveu pesquisas fotográficas que incluíram um projeto dialógico com um grupo de jovens palestinos, bem como trabalhos de arquivo de fotografias de família e de estúdio. Desde 2008, Yasmine Eid-Sabbagh é membro da Fundação Arab Image (www.fai.org.lb). Desde 2011 ela é doutoranda na Academia de Belas Artes de Viena”. Ver em https://www.academia.edu/6570188/IT_MAKES_US_THINK_OF_A_DANCE_AND_A_FÊTE_AS_MUCH_AS_OF_WAR_ON_VIOLENCE_A_conference_event_for_Limerick_Biennale_eva_international_22nd_of_MARCH_2014_DUBLIN.
- [5] Elaborei esta leitura artística como confrontação da obra “Sete Notas sobre Violência”, que consiste em comentários finais meus sobre todas as obras apresentadas no simpósio do EVA. Ela aparecerá no volume editado por Doreen Mende sobre o simpósio, publicado pelo Dutch Art Institute e intitulado “It Makes Me Think of a Dance and a Fête as much as of War (On Violence)”.
- [6] Sobre a crítica da universalidade e representação, ver Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).
- [7] Para uma discussão da formulação Kantiana sobre a estética e o público, ver David Lloyd, “Race Under Representation”, *Oxford Literary Review*, 1991: 62-94.
- [8] Ver em <https://www.eva.ie/groundings-1-taru-elfving/>

ISSN 0198-2230



9 770198 223918